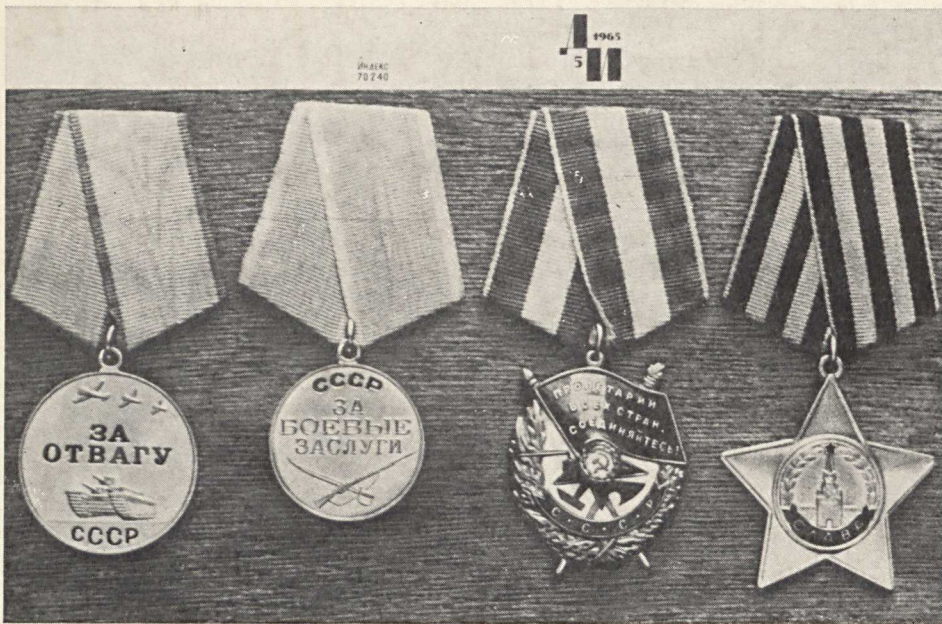


1965

5

Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА





ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР
5 [90] МАЙ 1965 ГОД ИЗДАНИЯ ДЕВЯТЫЙ

Главный редактор М. Ф. Ладур
Редакционная коллегия: О. К. Антонов
З. Н. Быков
В. М. Василенко
Ю. Н. Давыдов
Зам. главного редактора К. М. Кантор
П. Д. Корин
И. А. Крюкова
А. А. Левашова
Н. А. Луппов
Е. А. Розенблюм
К. И. Рождественский
Б. А. Смирнов
А. А. Федоров-Давыдов
С. О. Хан-Магомедов
А. К. Чекалов

Адрес редакции журнала «Декоративное искусство СССР»:
Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6.
Тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.

А 09105 8.V-65 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2.
Усл. п. л. 8,48. П. л. 6.
Тир. 10.590. Зак. 442. Цена 1 руб. 20 коп.

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

В НОМЕРЕ

- 1 Заметки редактора
- Анализы
- 4 Советские гобелены. Н. Каплан
- 8 Оркестр в стекле. М. Тихомирова, Н. Яглова
- 11 Москва, гостиница «Минск». Л. Холмянский
- Творческая лаборатория
- 15 Художественное конструирование как процесс. С. Соломонов
- 18 Воспитание интуиции. К. Мейснер
- 20 Репортаж из Центрального музея Вооруженных Сил СССР
- Профили
- 23 Мария Примаченко. М. Розанова
- Публикации
- 29 Опыт политехнического образования. Ганнес Майер
- История
- 32 Русский интерьер первой половины XVIII века. С. Земцов.
- Проблемы
- 37 Куда идет Триеннале? Б. Шрагин.
- Люди и вещи
- 42 Мир вещей в рисунках В. Лебедева. Ю. Герчук
- Информация, хроника
- 44 Дети — скульпторы. Т. Мантурова
- По страницам зарубежной печати
- 45 Новое в конторской мебели. В. Аронов
- 47 Отовсюду
- 48 Страничка коллекционера
Художественное стекло. А. Червяков

7с.03
Д.28

Человеческая память двуедина: память разума и память сердца. Память разума живет спокойной ровной жизнью, память сердца живет взлетами, вспышками, иногда замирая надолго, часто покрывается пылью мелких повседневных дел. Она требует особой заботы и своей культуры, высокой культуры чувства. Как часто, зная разумом о трагедии войны, о страшном испытании, которое перенес наш народ, мы как бы в самозащите отодвигаем в тень нашего сознания эти бессмертные страницы человеческого подвига. Но меньше всего право не поднимать в душе тяжкую боль принадлежит художнику, так как он средствами искусства должен сохранить и передать потомкам все то, что вынес наш народ в годы Великой Отечественной войны. Через искусство с огромной силой выражаются и скорбь, и протест, и торжество победы.

«Эх, дороги, пыль да туман»...

Кто не знает этой песни, щемящей, протестующей, зовущей к миру! А Девятая симфония Шостаковича или фильм «Живые и мертвые»? И в нашем изобразительном искусстве есть и свои песни и свои симфонии. В этих заметках нет возможности перечислить примеры гражданского и творческого подвига наших художников. О них красноречиво говорят произведения, представленные на недавно открытой всесоюзной выставке изобразительных искусств «На страже мира».

Есть в чем отчитаться в дни 20-летия Победы и художникам нашего декоративного искусства — монументалистам, оформителям, прикладникам.

В этом номере мы публикуем материалы из экспозиции вновь созданного Музея Советской Армии. Это выдающееся событие в нашей культурной жизни. Многие художники вложили свой труд, мастерство, знания, талант и опыт в этот исторический памятник. Можно поздравить советское декоративное искусство со значительным достижением. И все же...

Если взять масштабы самого события и его отражение в искусстве, то вряд ли мы сможем установить соответствие. И тут невольно вспоминается Бородинская панорама в Москве. Нелепо было бы призывать к созданию такого же произведения, посвященного великой победе над фашизмом. Сейчас и времена другие, и круг интересов народа иной, да и технические и художественные возможности не те, что были во времена Рубо.

Может быть, уже теперь стоит задуматься над тем, чтобы 25-летие и 30-летие великой Победы было ознаменовано созданием таких произведений искусства, которые своей страстью, величием, глубиной мысли могли бы оставить позади лучшие образцы архитектурно-художественного синтеза, когда-либо создававшегося людьми. Такие произведения должны быть созданы не только в Москве, но и в городах-героях, на Курской дуге, в Бресте и в безвестных местах великих подвигов советского солдата. Конечно, в разных местах будут и разные масштабы. Но все эти произведения должны нести в себе ту неугасаемую искру памяти сердца, которая передает на века эстафету одного из величайших деяний людей первой половины двадцатого века...

«Мой дружок в бурьяне неживой лежит»...

Беспощадно горестны эти слова. Нет, не в бурьяне равнодушия лежит память о павших. Вся страна чтит героев, отдавших жизнь за наше сегодняшнее счастье. А если и есть где заскорузлая душа с обывательским цинизмом, то это нужно рассматривать как болезнь, требующую радикального лечения.

И еще несколько соображений, которыми хотелось бы поделиться с читателями. Подготавливая несколько лет назад материалы к пятидесятилетию Бородинского сражения, мы обнаружили удивительный для нас пример патриотизма художников-прикладников того времени. Если внимательно присмотреться к предметам и произведениям, созданным после победы над наполеоновской армией, то окажется, что это историческое событие увековечивалось и в коврах, и в фарфоре, и в стекле, и в чеканке, и в вышивке, и в народном лубке. Каждый художник в своем материале, в своей манере стремился выразить собственную радость, как-то лично участвовать в потоке искусства, прославлявшего разгром прославленной наполеоновской армии.

А вот сейчас, когда рассматриваешь на выставках декоративного искусства керамические вазы, сервизы, наконец, ткани, то не знаешь, к какому времени и к культуре какого народа можно отнести многие из этих произведений. В так называемой грубой керамике и в Лейпциге, и в Женеве, и в нашей Прибалтике, и в Москве, и в солнечной Армении с одинаковым успехом демонстрируются формы, напоминающие первобытные сосуды. Куда уж здесь запечатлеть исторические события. Ревнителю так называемого современного стиля в керамике, да и не только в керамике, могут справедливо сказать: «Позвольте, уважаемый автор заметок, да ведь в журнале «Декоративное искусство СССР» публиковались в великом множестве подобные произведения. Так на что же вы сетуете?..»

Да, конечно, возразить трудно. Единственно, что можно сказать предполагаемому оппоненту, что на известном этапе поисков новой формы художниками-керамистами такие произведения играли положительную роль и обойти их молчанием было бы несправедливо.

Но это не значит, что и дальше можно мириться с тем, что крупные события в жизни народа обходятся нашим декоративно-прикладным искусством. Проходя по залам Академии художеств, где был развернут декоративный раздел выставки «Советская Россия», мы не могли не огорчаться тем, что среди большого количества интересных экспонатов нет ни одного произведения, посвященного великому подвигу народа в борьбе с фашизмом. Совершенно очевидно, что такие вещи необходимо предусматривать при составлении тематических планов выставок. И пусть меня поймут правильно: дело ведь не в том, чтобы на фарфоровую вазу или на сервиз перенести фотографию рейхстага с победным красным знаменем. Этот путь не ведет никуда, кроме возможности принизить подвиг. Задача состоит в том, чтобы своими средствами выражения, современным языком пластики выразить свое отношение к событию. А что это возможно, доказывать нет необходимости.

Человеческая память двуедина, и сила искусства в том, что она передает яркие краски жизни из поколения в поколение, волнует, поднимает в людях все самое лучшее и часто пробуждает такие сильные стороны в человеке, о которых он и сам не подозревал. Не будем же пренебрегать этим удивительным свойством не только станкового, но и декоративного искусства.

В заключение хотелось бы выразить пожелание, чтобы лучшие произведения выставки «На страже мира» были показаны не только в крупных городах Советского Союза, но и в отдаленных местах нашего обширного государства.

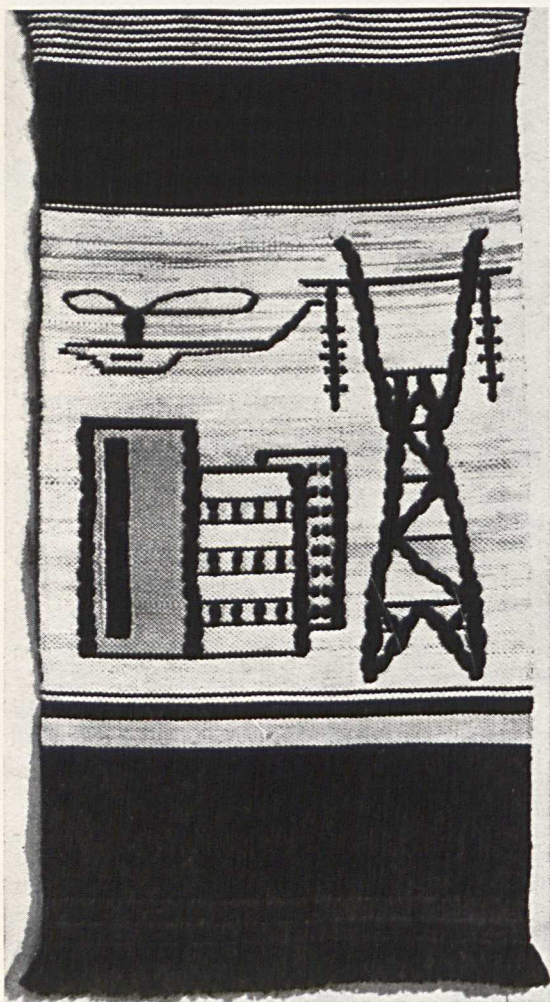




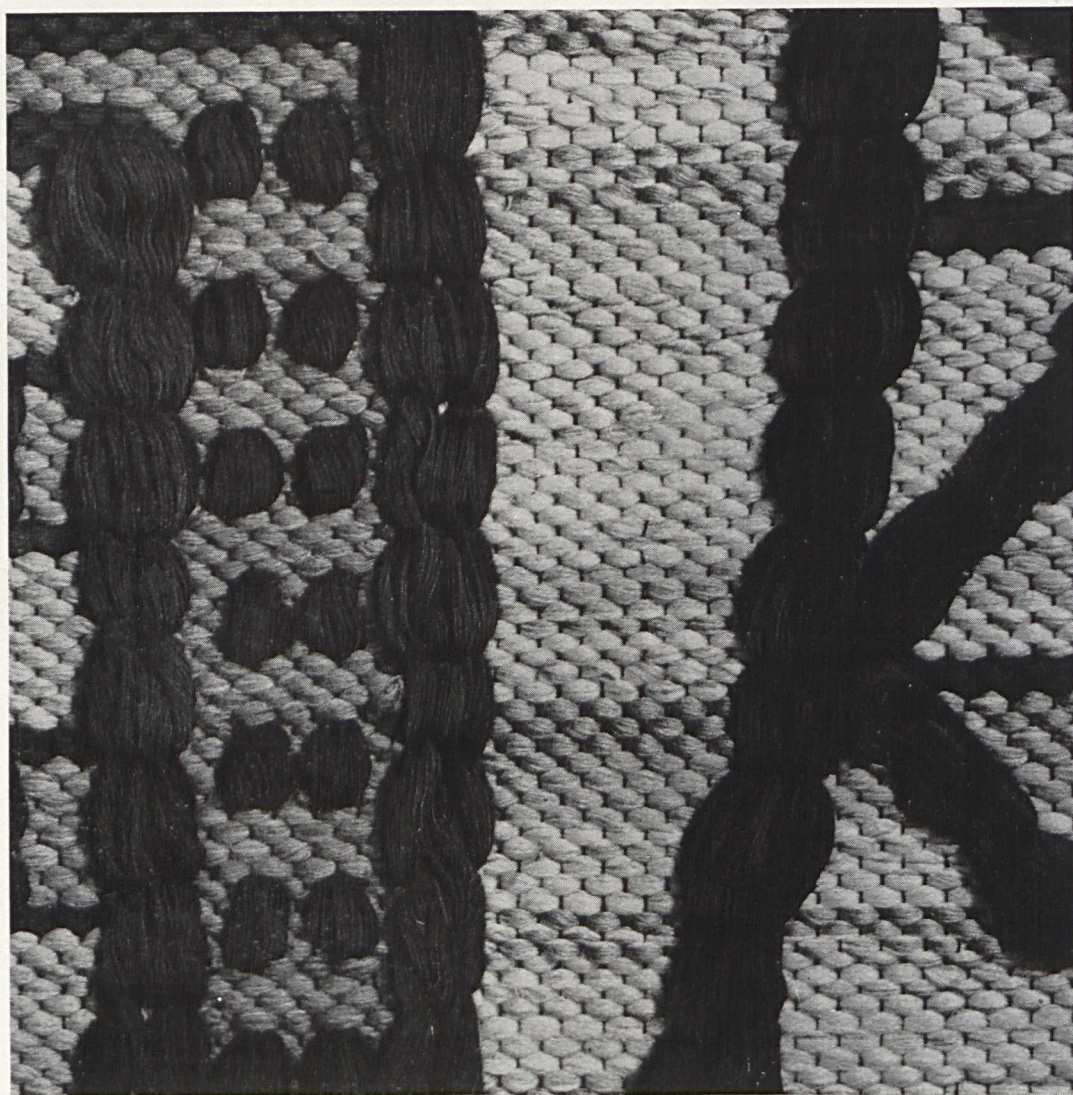
**Да здравствуют овеянные славой побед
доблестные Советские Вооруженные Силы!**

советские гобелены

Н. Каплан



А. Забелина, И. Кулакова. Настенный ковер «Вертолет». Общий вид и фрагмент. Шерсть, ручное ткачество.



Не так давно мы вели пропаганду ковров, лишенных или почти лишенных орнамента, ковров чисто фактурных, играющих в интерьере роль декоративного пятна. Но среди художников-текстильщиков пробудилась и ожила тяга к монументально-декоративным композициям, к высокой образности произведений. На выставках стали появляться своеобразные, по-новому решенные сюжетные ковры, ковры-гобелены.

Практической реализации замыслов художников помогло то, что при Московском отделении Художественного фонда была организована ткацкая мастерская, оснащенная также и ручными ковроткацкими станками.

Спрашивается, не анахронизм ли все это? В самом деле, в наше время не только механизации, но и автоматизации огромного большинства трудовых процессов художники-текстильщики вдруг вернулись к наистарейшему способу выполнения декоративных текстильных изделий. Нет, не анахронизм. Практика работы художников декоративно-прикладного искусства во всех странах, и в первую очередь в странах народной демократии, показывает, что в современных условиях крупная промышленность, направленная на массовый выпуск более или менее стандартизованных предметов широкого потребления, может и должна быть дополнена изготовлением изделий, создаваемых худож-

никами для индивидуального спроса или же по индивидуальным заказам. В области ковроткачества, в частности, не только в Чехословакии и Польше, но и в наших прибалтийских республиках, художники-ковровики давно уже обзавелись ручными ковроткацкими станками, на которых они много экспериментируют, добиваясь отличных результатов в создании ковров и декоративных тканей.

Художники Российской Федерации, в частности московские, с некоторым опозданием тоже вступили на этот путь.

Каковы цели, задачи и адрес таких произведений? Следует ли к ним относиться чисто потребительски, то есть неизменно задаваться вопросами, в какой комнате и в сочетании с какими именно столами и стеллажами будет уместен такой гобелен? Имеет ли право такое изделие, как ковер или ткань, быть в наше время не только бытовой вещью, но, подобно живописи или монументальным видам искусства, раскрывать и пропагандировать большие идеи нашего времени своими оригинальными художественными средствами?

Мы берем на себя смелость на этот вопрос ответить утвердительно.

Следует подчеркнуть также, что большинство сюжетных ковров, созданных московскими художниками за последнее время, рассчитано на оформление вполне конкретных, преимущественно общественных интерьеров. В частности, работа над многими коврами совпала по времени со строительством и оборудованием Клязьминского пансионата, — здания и по своему назначению, и по архитектуре нового для москвичей.

Правда, в интерьеры пансионата новые ковры пока не попали, но бесспорно, что место современного сюжетного ковра и ковра-гобелена прежде всего в общественном интерьере, где он может играть как декоративную, так и утилитарную роль.

Нам кажется, что особый интерес в деле изучения и осмысления любого нового явления в художественной практике представляет работа нескольких разных по почерку, темпераменту, склонностям художников над одной и той же темой; в этом случае сравнительный анализ их работ облегчает как для критика, так и для самих авторов осознание достигнутого и вместе с тем понимание допущенных ошибок и промахов.

Ряд московских художников-текстильщиков работал над сюжетными коврами в период подготовки выставки «Москва — столица нашей Родины» и поэтому тематика большинства ковровых сюжетных композиций связана с Москвой.

Художница Г. Орлова создала, например, декоративное панно, на котором воспроизведен общий вид кремлевского холма и кремлевских памятников архитектуры так, как видны они с противоположного берега реки, откуда перед зрителями разворачивается фронтальная панорама дворцов, соборов, колоколен, увенчанных золотыми куполами и опоясанных кремлевской стеной. Вероятно, нет ни одного москвича, который не любовался бы этой панорамой несчетное число раз и не гордился бы ею. И что больше всего запоминается и поражает в этой панораме? Сверкающая белизна архитектуры кремлевских памятников и сияние золотых куполов — все это как бы отождествляется с солн-

цем, с образом белокаменной Москвы. Такой и показала Москву Г. Орлова в своем ковре-панно.

Применив в ковре синтетические волокна, в частности лавсан, художница добилась большого внешнего богатства и драгоценности ткани, которая в действительности по фактуре проста для выполнения и стоит недорого. С большим мастерством переведен на язык плоскостно-орнаментальных форм и весь ансамбль Кремля. Все формы строгие и геометрически ясные, ковер не пестрый, не беспокойный, а словно эпический. Благодаря этой строгости и ясности членений ковер Г. Орловой может стать украшением многих современных общественных интерьеров.

Если Г. Орлова в своем панно взяла за основу вполне конкретный Кремлевский ансамбль, то молодая художница Альбина Воронкова видит в теме «Москва» прежде всего активное декоративное начало. Перед ее творческим воображением возникает древняя столица, где было «сорок сороков церквей» и повсюду виднелись купола-луковицы, золотые и многоцветные. В поисках выразительных средств художница обращается к народному искусству — к декоративной насыщенности и глубине цвета народных росписей по дереву — и видит в них источник для современного декоративного решения. Ее сравнительно небольшие по размерам ковры-панно подкупают своим праздничным богатым колоритом, необычностью композиции. Но все же А. Воронкова пока недостаточно использует собственные средства ковроткачества, ее панно излишне близко росписям по дереву. Тем не менее путь, избранный художницей, сулит много интересного.

Взволновала художников-ковровиков наряду с «традиционной» исторической Москвой, наряду со «сказкой о Москве» и столица сегодняшнего дня: Москва Новых Черемушек, Мневников и Рублева... Художница Н. Кирсанова в своих гобеленах стремилась передать залитую огнями и наполненную движением новую Москву. Наиболее выразителен колорит произведения, умело и с большим вкусом использован черный цвет, объединяющий все остальные и придающий коврам особую цветовую глубину и декоративность. Золотистая окраска архитектуры, зелень насаждений и разноцветные вкрапления машин сливаются в единую орнаментальную сюиту. К недостаткам этого произведения надо отнести его слишком большую близость к раппортным тканям, даже не декоративным, а плательным, в области которых автор является признанным специалистом.

Образ новой Москвы — это интересная и благодарная задача для художников-текстильщиков. А. Забелина и И. Кулакова создали целую серию произведений на эту тему.

Интересен по замыслу вертикальный бело-серый ковер-гобелен, в котором роль орнамента, расположенного горизонтальными полосами, играют ряды линейно очерченных многоэтажных жилых корпусов. Художницы как бы подчеркивают однообразие и горизонтальную вытянутость проспектов московской новостройки, и именно на этом стараются раскрыть ее своеобразную декоративность. Но в панно явно не хватает цвета, и в связи с этим как-то мало передано то радостное настроение, которое возникает при мысли о новой, социалистической Москве. Кроме этого, думается, если бы художницы применили

какие-то «огоньки»-вкрапления, — то ли городские огни, то ли разную освещенность окон, цвет сделал бы произведение более «текстильным».

Принципиально иначе решается теми же авторами небольшой ковер-гобелен под условным названием «Вертолет». Этот вертикальный ковер строится на крупных контрастных и локальных плоскостях цвета. На центральном поле располагаются три разных по величине, но уравновешивающих друг друга пятна: группа многоэтажных домов красного цвета, ажурная черная опора электропередачи и над ними красный вертолет. Эти три пятна служат характерными опознавательными знаками современности. В здании подчеркнута резкая прямолинейность современной типовой жилой архитектуры. В опоре, напротив, художницы передали ее узорность, которая так хорошо связывает линии электропередач с пейзажем. Третий элемент композиции — красный вертолет — решен со значительной долей наивности, как большая игрушка. Это детски непосредственное видение мира, словно собранного из отдельных ярких и забавных элементов, составляет своеобразное очарование ковра-гобелена А. Забелиной и И. Кулаковой.

В техническом отношении ковер также сделан очень интересно. Основные композиционные элементы, в частности опора, выделены не только цветом, но и фактурой пряжи, которая выглядит как барельеф на гладкой поверхности белого фона, что добавляет к эффекту цветового контраста еще и эффект реальной светотени.

В мастерской В. Платоновой мы видели пятиметровый ковер-фриз на тему «Строительство».

Художница стремилась средствами коврового искусства создать простой и мужественный рассказ о труде рабочих-строителей. Собираательные, отнюдь не жанровые образы самих героев труда органично вошли в композицию; это строгие фронтальные полуфигуры, слитые с широкими плоскостями строящихся зданий. В этом гобелене явно чувствуется влияние монументальной живописи — и в композиции и в колорите: Одновременно отлично использованы художницей выразительные средства собственно ковровой техники, а именно фактурная разработка поверхности. Она перерастает в сложный, своеобразный и богатый язык, который, так же как глазурь в керамике, как решетки и вилушки в кружевных изделиях, играет самостоятельную эмоциональную роль, впечатляет и ласкает глаз и осязание и в то же время вводит в строй ковра обогащающую его светотень.

Вместе с тем невозможно отделаться от мысли, что это не вполне законченная вещь, а лишь фрагмент, часть большого, монументального полотна, центральная полоса громадного гобелена, рассчитанного на то, чтобы сверху донизу закрывать всю стену в каком-нибудь современном холле.

Работа над сюжетными коврами-гобеленами современного типа увлекла и художников старшего поколения, уже известных специалистов в области декоративных сюжетных тканей и ковров.

Настенный ковер художницы старшего поколения Д. Лехтман создан на основе орнаментального наследия Древней Руси. Ритмически чередующиеся прямоугольные клейма напоминают и изразцы, и пряхичные доски



В. Платонова. Настенный ковер
«Строительство». Общий вид и фрагмент.
Шерсть, ручное ткачество.

А. Воронкова. Настенный ковер «Солнце
красное». Шерсть, ручное ткачество.
~~Декоративный характер и композиция~~

со столь привычными для русского декоративного искусства фантастическими изображениями барсов, львов, птиц. Ковер решен на черном фоне, вследствие чего зеленоватые и золотистые фигуры животных и птиц приобретают особенную яркость и рельефность. В отличие от предыдущих ковров, выполнявшихся в ткацкой мастерской Художественного фонда, ковер Лехтман выткан в Курской области, курскими ковровщицами, специалистами по созданию ковров-паласов, и является поэтому вполне традиционным по своей технике и фактуре.

Нам кажется, что в дальнейшем развитии советского сюжетного настенного ковра правомерны оба пути: и путь экспериментов, поисков в образном и в техническом отношении, как в коврах Воронковой, Платоновой, Кулаковой и Забелиной, так и путь закономерного развития традиционных ковровых форм, как в произведениях Лехтман. Менее удачен оказался эксперимент художницы В. Арманд, которая посвятила свой настенный ковер-панно советской молодежи и поместила в центре вертикального панно две крупные фигуры юноши и девушки, данных фронтально и в движении — как бы выходящими из глубины плоскости на зрителя. Поставив перед собой такую сложную задачу, художница не смогла решить ее достаточно убедительно как композиционно, так и в цвете, не смогла связать главные фигуры с сопутствующими им элементами. Вследствие этого ее интересно задуманный ковер как бы распался на отдельные фрагменты и

не производит впечатления цельной вещи.

Сюжетные ковры — богатая по своим возможностям область декоративного искусства.

Безусловно, рядом с фабричными коврами, выпускаемыми большими сериями, закономерно могут существовать и ковры, созданные в одном-двух экземплярах, в которых ярко проявляется творческая индивидуальность художников. Сюжетные гобелены монументального характера могут быть с успехом включены в оформление интерьеров общественных зданий. Если установить контакт между архитекторами и художниками, то ковры могут создаваться в процессе проектирования и строительства и будут ориентированы на определенные архитектурные условия. Включенные в интерьеры новых клубов, гостиниц, учреждений, они принесут на общественную арену большое современное содержание.

Примечание. Гобелен — название сугубо условное. Мы причисляем настенные ковры, о которых идет речь, к типу гобеленов, лишь принимая во внимание сложность сюжетов, их «картинность». На самом деле и техника исполнения, и материал в этих коврах подчас сильно отличаются от того, что мы видим в настоящих старинных гобеленах. Тем не менее мы позволим себе называть их так и дальше, чтобы отличить от ковров, в том числе и настенных, выпускаемых промышленными предприятиями.



оркестр в стекле

М. Тихомирова, Н. Яглова



Б. Смирнов. Сервиз «Оркестр». Хрусталь.

Водочный графин. Хрусталь, оптическая грань.

Прибор для вина «Дирижер и музыканты». Стекло, рисунок победитовым карандашом.

На выставках произведения Бориса Александровича Смирнова всегда привлекают общее внимание. О них спорят. Они узнаются сразу не только по оригинальности замысла, но прежде всего по глубине художественной мысли.

Творческие поиски этого художника отмечены широтой, многообразием и чертами подлинного новаторства, где нет места бездумному формотворчеству. Оригинальность формы для него логически вытекает из основной идеи произведения.

Среди поисков художника в последние годы центральное место занимает проблема изобразительного мотива в искусстве стекла. На выставке «Советская Россия» Смирнов показал сервиз «Оркестр», где он развивает свою излюбленную тему.

Сервиз «Оркестр» состоит из целой серии наборов посуды — для вина, воды, соков — всего более сорока предметов, составляющих целостный ансамбль. При большом разнообразии форм все они подчинены основной идее. Художник поставил перед собой сложнейшую задачу — не только включить в стеклянный предмет изображения музыкальных инструментов и играющих музыкантов, но и передать ощущение самой музыки.

Музыка дает не обстоятельное конкретное изображение окружающего мира, а воплощает эмоции, чувства, аффекты, им порожденные. Это роднит ее с прикладным искусством — наиболее условным из пространственных искусств. И художник, погружаясь в мир музыкальных образов, в своем твор-

ческом воображении облекает их в плоть искусства иной природы. Это отнюдь не иллюстрирование музыкальных впечатлений, а поиски форм, выражающих эмоциональное состояние, вызванное музыкой.

Смирнов подходил к этому необычному замыслу постепенно. От отдельных декоративных ваз — остро решенной темы «Джаза», торжественной строгости «Прелюдии Баха», певучей пластики вазы «Поющие» — художник перешел к несравненно более сложному и глубокому произведению. В новом многопредметном сервизе он стремится воплотить чувства и ощущения, вызванные симфонией, с ее сложными исполнительскими средствами — большим оркестром. Композиционные приемы, формы, ритмы отобраны автором в точном соответствии с основной идеей. Соединяя неистощимую фантазию и виртуозное владение материалом, не переступая естественных границ прикладного искусства, автор показывает, какой емкостью содержания может обладать специфический язык стекла.

Как введение в музыкальную тему автор дает вазу «Звук». На хрустальной вазе открытой формы крупные, глубокие врезки алмазной грани рождают внутреннее движение, сверкание, звучание. То же стремление передать динамизм естественными средствами стекла мы видим в хрустальном приборе для крепких напитков с оптической гранью. Блеск, переливы, множественность отражений в оптической грани раздвигают и углубляют наше восприятие темы.

Пластические и графические изображения



в сервизе полностью подчинены законам прикладного искусства. Они ритмичны, ненавязчивы и неотъемлемы от предмета. Художник нигде не трактует поверхность как фон для изображения, но, используя прозрачность стекла, порой как бы включает сам объем предмета в композицию. Каждый из приборов сервиза вводит в тему новое звучание, новый музыкальный инструмент, и художник находит разнообразные выразительные средства (пропорции, «запас» материала, технический прием), отвечающие разнообразию их характеристик.

На крупномасштабном, толстостенном графине врезаны алмазные грани изображен контрабас с грифом в виде пластической детали-ручки. Силуэт виолончели нанесен на тонкое стекло прибора мягким матированием, с легким прочерком алмазной гранью. Некоторая эксцентричность саксофона отмечена остротой соотношения пропорций графина и стопочек. Изобразительные мотивы отобраны художником экономно, в них дается самое существенное для островыразительной характеристики каждого инструмента; одновременно они являются формообразующим элементом предмета.

Смысловой акцент несет центральный питьевой прибор с графином и стаканами предельно простой, утилитарной формы (графин — облагороженная бутылка). На них изображены музыканты, играющие на струнных, духовых и ударных инструментах, и дирижер. Графическим матовым рисунком в сочетании с прозрачной поверхностью худож-

ник изображает музыкантов и дирижера условно, но выразительно. Максимальное использование прозрачности стекла — находка художника. Она дала возможность ввести трехмерность, что обогащает изображения и делает их связь с формой предмета нерасторжимой. Но такое введение трехмерности не превращает изображения в скульптуру, предмет по-прежнему существует самостоятельно, сохраняя свою функциональную роль.

Множественность точек зрения, под которыми рассматривается вещь, рождает ощущение изменчивости, динамичности, появляются своеобразные ассоциации, связанные с потоком эмоций, создаваемых музыкой. Музыканты не только живут вместе с вещью, они действуют; каждый оркестрант ведет свою партию, дирижер движением рук раскрывает оркестру свой замысел. Этому общему впечатлению способствует подчеркнуто ритмичное решение рисунка и тактично найденная мягкая, графическая манера в технике офорта.

Но если общая динамика движений удачно воплощена в произведении сверканием врезок, отражением оптической грани, множественностью точек зрения, то этого нельзя сказать о тех изделиях, в которых мелькание рук дирижера и литавриста передано многократным повторением. Этот прием представляется нам нарочитым и совершенно неправданным.

Неустанные поиски и многие ценные находки Бориса Александровича Смирнова в этом необычном ансамбле раскрыли новые тайны

стекла, новые пути воплощения многообразного и сложного мира музыкальных образов и ощущений средствами прикладного искусства. Здесь художник поднимает основные его проблемы — развитие содержания в прикладном искусстве, расширение «пределов» образной выразительности, закономерности процесса формообразования.

Смирнов решает в этом сервизе и чисто практическую задачу: вместо скучных, стандартных бутылок ищет формы графинов и стаканов в соответствии с образной выразительностью каждого прибора. Характер форм здесь зависит от назначения сосуда. Так, исходя из первичной формы — простой бутылки — автор предлагает: для шампанского — узкие и высокие стаканы и графин (с изображением дирижера), для водки — приземистый графинчик и такие же стопки (с оптической гранью), для ликера — узкий, удлиненный графин с маленькими узкими стопками. Для соков же первичная бутылка расширена так, что она приблизилась к форме кувшина. Такая направленность поисков художника делает этот сервиз отнюдь не только уникальным. Каждый из приборов в отдельности может быть тиражирован. При чем сохранится и образная выразительность и единство каждой группы предметов. И в этом особая ценность большой интересной работы Смирнова.

Думается, к сервизу «Оркестр» еще долго будут возвращаться, обсуждать его принципы, спорить и одновременно учиться мастерству у большого художника.



3



Б. Смирнов. Предметы из сервиза «Оркестр». Хрусталь.

1. Ваза «Звук». Хрусталь, алмазная грань.

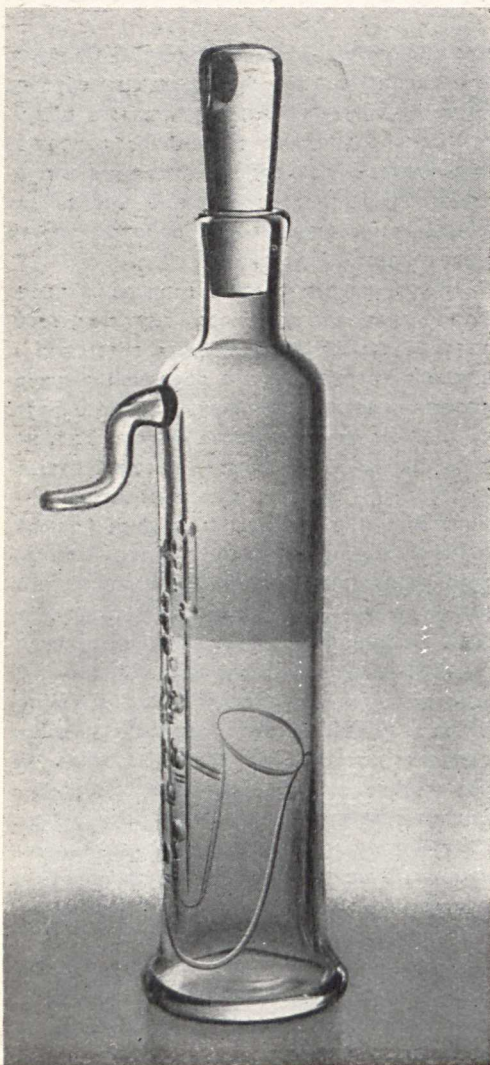
2, 4. Графин и стопка «Саксофон». Хрусталь, алмазная грань.

3, 6. Графин и стопка «Контрабас». Хрусталь, алмазная грань.

5, 7. Кувшин и стакан «Виолончель». Хрусталь, матирование.

1

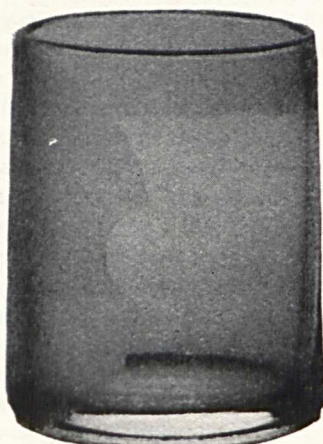
6



2



4



5

7



МОСКВА, ГОСТИНИЦА «МИНСК»

Л. Холмянский

А. Аркин, В. Кильпе. Гостиница «Минск». Внешний вид.



В прошлом году на месте старого ампирического особняка и еще двух мало приметных домишек на улице Горького в Москве по проекту архитекторов А. Аркина и В. Кильпе было завершено строительство гостиницы «Минск».

Конечно, расположение здания вдоль магистрали намного снижает комфортабельность номеров — соседство большой улицы не всегда приятно. Неизбежны шум городского транспорта, пыль, запах выхлопных газов. Но выделенный участок для застройки вынуждал архитекторов пойти на такое решение.

Основной объем здания занимают номера, к ним ведут коридоры. Коридоры-артерии

собираются в поэтажные холлы — это традиционная планировка гостиницы. Мы идем по следам посетителей, открываем одну из стеклянных дверей и попадаем в вестибюль — вытянутое вдоль улицы главное помещение гостиницы.

Очень четкая планировка: офис и бюро обслуживания — слева направо маленький гардероб и лифты. Обе длинные стены — сплошное поле стекла от пола до потолка. Мы даже не видим верхней обвязки остекления, оно уходит вверх за плоскость потолка, и легкие его плитки повисают в воздухе. Стекло задрапировано лиловатым, собранным в складки тюлем, и сквозь него мы любуемся жизнью столичной улицы. Контуры

ее смягчены, цвет приглушен — это пейзаж, сделанный пастелью.

Облицованные черным лабрадоритом столбы-опоры своею тяжестью усиливают ощущение легкости остальных элементов интерьера. Это не парадокс — это следствие контраста. И то, что такие же столбы мы видели на фасаде, и то, что они мерно вошли в глубь помещения, делает границу между внутренним и внешним пространством особенно эфемерным.

Ощущение простора усиливается и тем, что взгляду зрителя нигде не встречается глухая плоскость: перед ним — стекло, налево глубоким карманом уходит справочный отдел, замкнутый голубоватого тона плоско-

стью. Стена справа, изрезанная проемами гардероба и лифтовыми дверями, обшита вертикальной рейкой.

Опять обращаешь внимание на мощные столбы — ритмические доминанты интерьера, потому что для того, чтобы архитектура была органична и цельна, нужна система со подчинения главного и второстепенного, а этим главным хотелось бы видеть здесь монументальную живопись или скульптуру.

Мы не находим здесь цветового акцента, который бы в какой-то части компенсировал отсутствие росписи, а этим цветовым акцентом могла бы быть мебель. Но блеклая, сероватая и серо-лиловая обивка кресел не создает созвучия с серо-черно-белой архитектур-

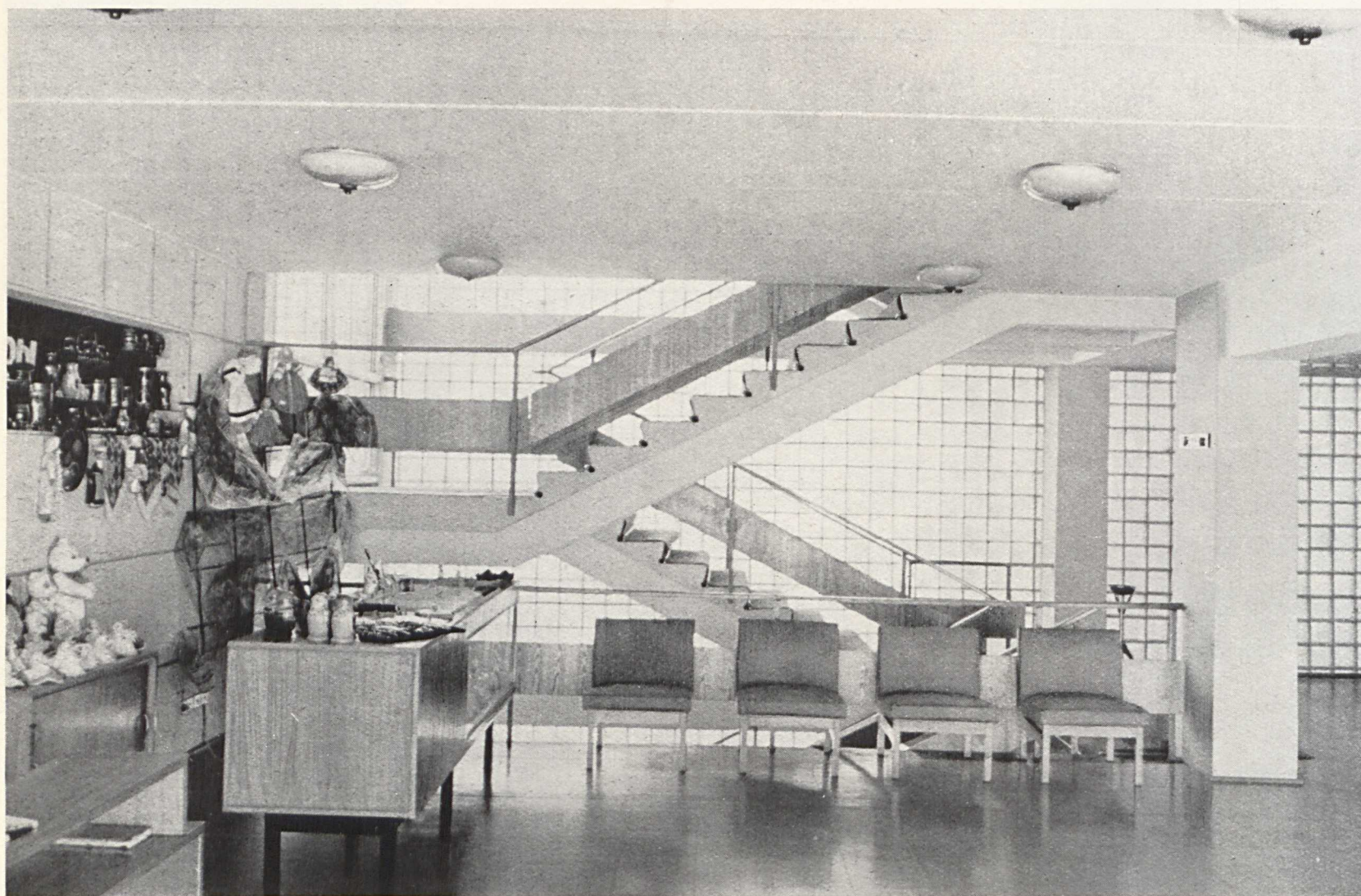
ной оболочкой, оправой, в которую могли бы быть вставлены звучные красочные пятна. И тут невольно напрашивается сравнение с интерьерами Института общественных наук в городе Тампере, где в бело-серо-черную гамму вестибюля вкраплены сгустки василькового и крапчатого (цвет обивки кресел).

Мы поднимаемся по двухмаршевой лестнице на второй этаж. Скромный, хорошо освещенный холл. Налево перспектива ресторана. Киоски для продажи сувениров и газет, столик дежурной. Направо и налево расходятся коридоры с номерами.

План холла второго этажа, по существу, асимметричен, поэтому немного назойлива позиция киоска на оси среднего столба. По-

толок здесь низкий и вдобавок разделен балкой: вместе с тем пространство вестибюля привлекает своей перспективностью и свободой. Чтобы не ощущалась незначительность вертикального измерения, потолок оставлен белым, а для покрытия пола выбран чудный зеленоватый пластик. Стены же очень энергично офактурены и нарезаны квадратами. Их откровенно подчеркнутая материальность облегчает потолок и пол. Вестибюль удался.

Отодвигаем занавеску и через широкие стеклянные двери входим в ресторан. Он начинается довольно узким горлом, переходящим в широкое пространство, освещенное со стороны двух продольных плоскостей остек-



ления. На небольших отрезках глухих стен чередуются декоративные неглубокие ниши, отделанные вертикальными рейками и красивыми крупно решенными драпировками. В перспективе — буфетная стойка. Заполненное мебелью пространство членится лишь массивными опорами. Декоративность их объема подчеркнута облицовкой двух сторон — черным пластиком, а двух других — рейкой.

Небольшая эстрада не отмечена особенно сложной обработкой, оставаясь лишь фоном для выступающих.

Широкая световая полоса, идущая вдоль всего зала, и подвесы вдоль боковых стен, как бы обрамляющие периметр зала, — вот

элементы освещения. Портят некоторые детали — пестровата драпировка у входа, мелковат рисунок дорожки — он по масштабу подходит скорее к бытовому интерьеру. Это мешает выявить основную тему — мебельку.

Говоря об образе этого значительного помещения, хочется вспомнить многочисленные аналогии, и вот почему. Все-таки ресторан — место не только для того, чтобы утолить свой голод. Ресторан должен иметь какие-то индивидуальные, ему присущие приметы. В нем вовсе не хочется ощущать никакой официальной ноты. Это качество отличало старые московские рестораны при всех их недостатках, в том числе случайном и почти

всегда безвкусном оформлении интерьера. В таком значительном комплексе, как гостиница, да еще при наличии двух ресторанов, хотелось бы иметь несколько небольших залов, таких, в которых посетитель не чувствовал бы себя песчинкой в море людском. Не всегда для отдыха нужно много пространства.

Продолжаем путь по лестнице: третий этаж, как и все другие, — типовой. Там жилые номера, коридоры и небольшие помещения общественного пользования. Номера однокомнатные, двухкомнатные и трехкомнатные, простые, люкс и полулюкс. Двухкомнатные номера рассчитаны на двух-трех человек, причем одна из комнат — спальня, другая —

гостиная. Практически такой номер сдается на трех человек, часто незнакомых друг с другом. Такое заселение экономически выгодно, но оно неудобно для гостей.

Принцип «зонирования» во всех номерах примерно одинаков. Широкий стол-подоконник вдоль наружной стены служит для работы. Часть его — приспособление для дамского туалетного столика, — откидывающиеся крышки с зеркалом и ящик.

Это немного непривычно, но удобно. Небольшой журнальный столик и два кресла — для отдыха и, наконец, кровать с ящиком для белья. Никаких гардеробов и комодов для одежды и вещей нет — их заменили встроенные шкафы. В комнатах стандартная,

сделанная по специальному заказу мебель — кровати, кресла, ящики для белья. По мнению администрации, особенно хорошо обставлены номера «люкс» — они забиты краснотерной бытовой мебелью, предназначенной для жилых квартир.

Регулировки микроклимата, по существу, нет. Нужно было бы, учитывая ориентацию большинства номеров гостиницы, оборудовать оконные проемы наружными жалюзи. Есть недостатки и в организации искусственного освещения комнат. В каждой комнате — тройное бра — это общее освещение. Но если вам хочется, скажем, почитать лежа в кровати или просто посмотреть на часы? Предусмотренных проектом ночников и тор-

шеров нет. Нет и бра у изголовья. На две кровати стоит одна настольная лампа.

Вызывает возражения покрытие полов. Сейчас оно сделано из релина. Желательно было бы применить синтетический ковер. По его мягкой теплой поверхности приятно ступать. Специалисты считают, что у коврового покрытия есть много преимуществ и в гигиеническом отношении — его рекомендуют даже для детских учреждений. К сожалению, промышленность только осваивает это производство. Жалкие коврики, как и пыльные ковры, в равной степени выглядят анахронизмом в современной гостинице.

Все еще низкое качество выполнения деталей — приспособлений для штор, перепле-

Интерьеры гостиницы «Минск».



тов окон, дверок встроенных шкафов и многого другого. Это несколько снижает комфортабельность номеров, очень хорошо продуманных по планировке и оснащению мебелью, очень экономичных и вместе с тем удобных.

Впервые увиденное обычно рождает ряд вопросов, и никто на эти вопросы не ответит лучше, чем автор проекта. И вот представим себе разговор с ним:

Вопрос. При такой пуританской сдержанности и простоте архитектуры, при полном отсутствии изобразительных мотивов особенно большое значение приобретает так называемый обстановочный комплекс. Как, по вашему мнению, решена задача здесь?

Автор. Мир вещей многообразен, и задача сделать этот мир прекрасным — задача трудная и увлекательная. Не все можно было заказать, и пришлось пользоваться готовыми изделиями. Не все заказное нас удовлетворяет. При «фоновой» нейтральной архитектурной оболочке мебель и вообще все вещи в интерьере должны звучать особенно значительно.

Вопрос. У меня создалось впечатление, что многие предметы в вестибюле органически чужды друг другу. Громоздкая фаянсовая урна псевдоклассического толка и цветочницы из круглого черного металла, а рядом очень изящные, но совсем «из другой оперы» пепельницы.

А на что похож монументальный почтовый ящик на ампирическом основании?

Достаточно сопоставить эти предметы между собой, чтобы видеть полную их несвязанность.

Автор. Такая дисгармония и в мебелировке. В холле 2-го этажа все три предмета — прилавок для продажи сувениров, столик дежурного и прилавок для продажи газет мало связаны друг с другом; конструктивно они разные — деревянные ножки, металлические ножки, отсутствие ножек. Дубовая фанеровка, фанеровка тополем и т. д. Администрация мало задумывается над сохранением изначального стилистического единства.

Вопрос. Чем вызвано наличие двух почти одинаковых ресторанных залов?

Автор. На первом этаже было запроектировано кафе. Металлическая финская мебель, чередующиеся белые и черные крышки столов. Этот самый удачный наш интерьер был завершен и мы успели его даже сфотографировать. Однако администрация по каким-то экономическим соображениям экстренно переоборудовала кафе в ресторан, заменив металлические столы деревянными и полностью уничтожив авторский замысел.

Чтобы составить более полное представление о гостинице, мы можем к нашему воображаемому диалогу привлечь «гостя» —

обитателя гостиницы. Он, конечно, может оценить лучше других достоинства и недостатки обслуживания.

Гость. Не всегда хочется спускаться с седьмого (например) этажа для того, чтобы выпить чаю. Разве никакие буфеты в гостинице не предусматривались?

Автор. Мы мыслили открыть поэтажные буфеты. Для этого сделан грузовой лифт, который из пищеблока подавал бы пищу в специальное помещение. Все это не используется, по-видимому, считают, что наличия ресторана вполне достаточно.

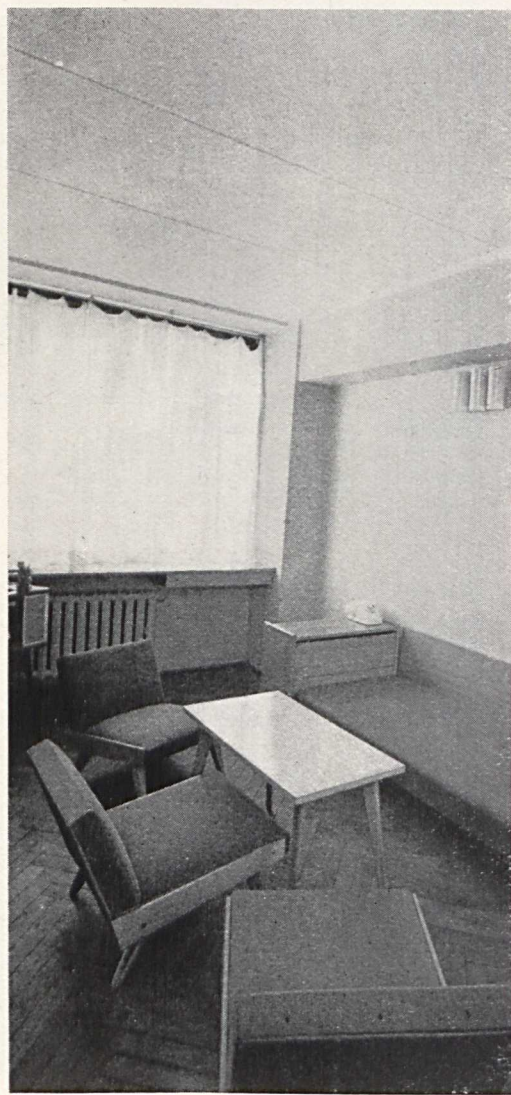
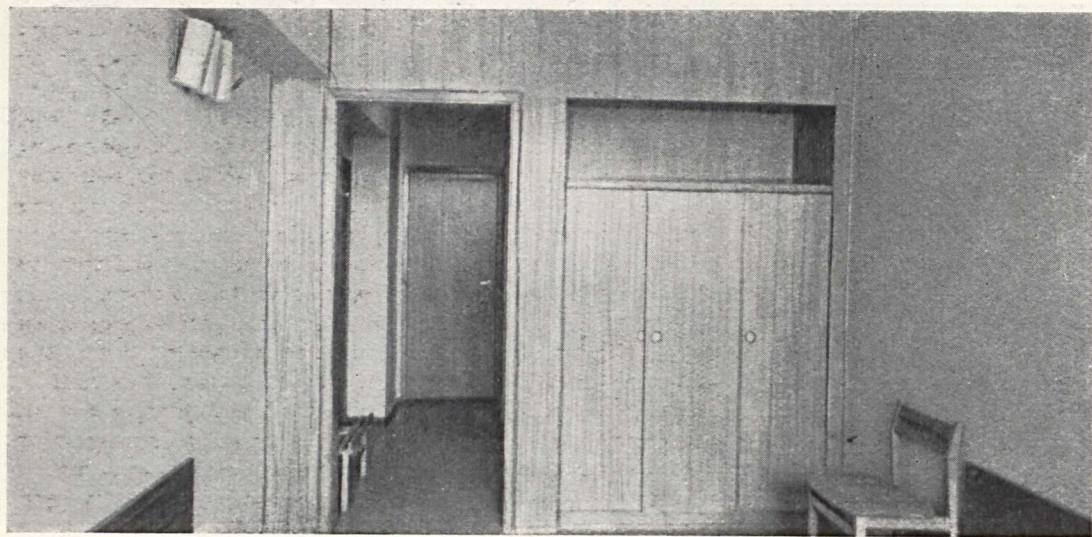
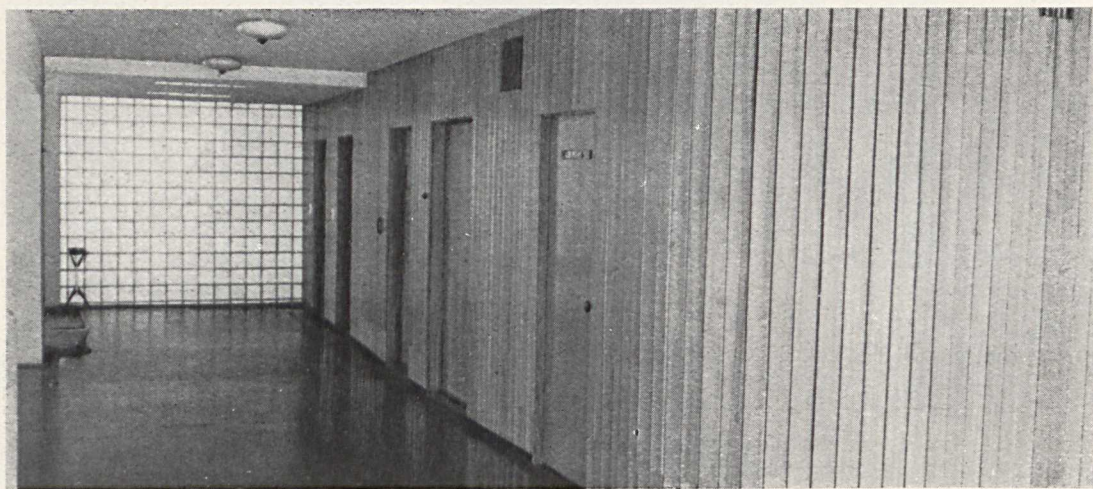
Гость. Еду в номер не приносят. Это очень сложно для обслуживающего персонала. Исключение составляют только больные.

Если вам нужна горячая вода для питья, спускайтесь на второй этаж — там титан. Вызвать горничную вы можете только по городскому телефону (!). Системы локальной сигнализации в гостинице нет — дирекция считает это ненужным. А скажите, нельзя было бы сделать какие-то места отдыха, кулуары, где можно было бы почитать газету, сыграть в шахматы?

Автор. Для этой цели предполагалось отвести поэтажные холлы. На столике были бы газеты и журналы, работал бы телевизор. Тогда обитатели гостиницы могли бы проводить свой досуг не только в номере, а иногда это бывает потребностью каждого.

* * *

Интерьеры гостиницы «Минск».



Мы покидаем здание гостиницы. Еще раз заглядываем через лиловатое марево тюля в холл на одинокие фигуры людей, группы кресел. Чем больше хорошего унесешь из этого примечательного здания, тем обиднее, что оно еще далеко от совершенства.

Все-таки нужно дать возможность осуществить архитектору свой замысел до конца. Голос специалиста во всех спорах должен быть решающим. Тут все главное. Второстепенных деталей нет, и они не должны быть отданы на усмотрение администрации.

Если в процессе строительства архитектор так или иначе решает вопросы, связанные с внутренним оборудованием, то после его завершения те лица, которые эксплуатируют

здания, уже не считаются с авторским замыслом и тут же начинают в меру своего понимания и вкуса вводить всяческие изменения не только в обстановку и оборудование, но и в его архитектуру.

А уже после первого капитального ремонта автор может не узнать свое детище. Пока авторское право здесь отсутствует. Вы не можете исказить памятник старины, а современную постройку — можете.

Многое еще в наших сооружениях делается по старинке. Мерещатся бесшумные лифты. Фотоэлемент сигнализирует о том, что вы его ждете, лифтовые кабины без дверей, бесшумно замедляя ход, останавливаются у нужного вам этажа. Плавное, без стука,

открывается и закрывается дверь в номер. Вы включаете свет и настраиваете на нужную вам яркость. Авторегулятор сохраняет оптимальную температуру воздуха.

Вам не нужно залезать на подоконник, чтобы раздвинуть занавеску, которая не двигается с места. Жалюзи автоматически пропускают нужное количество солнечных лучей... Это все не беспочвенная фантазия. Все это достижимо. Самая передовая современная техника должна прийти на помощь, чтобы создать подлинный комфорт. Все новейшие открытия в области физиологии и акустики, химии и оптики должны найти свое место в сфере непосредственного обслуживания человека.

художественное конструирование как процесс

С. Соломонов

На этой странице представлен весь ход работы художников М. Галавина и Д. Симоненкова (Комбинат прикладного искусства МО Худфонда РСФСР) над портативным аппаратом для местной дарсанвализации, который проектировался во Всесоюзном научно-исследовательском институте медицинских приборов и оборудования.

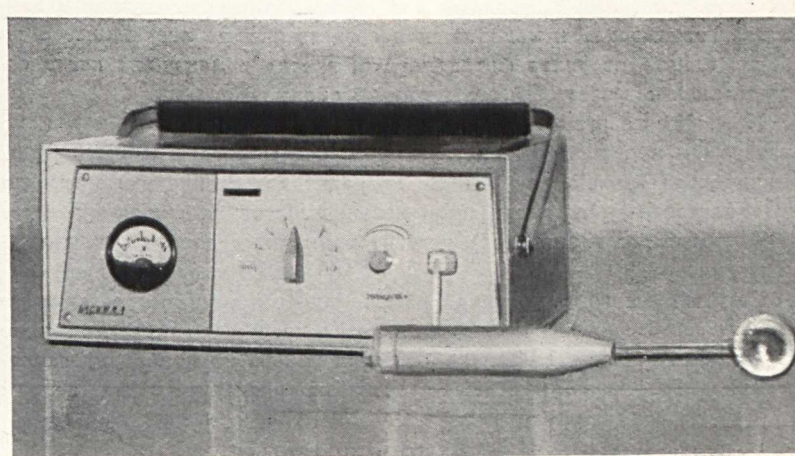
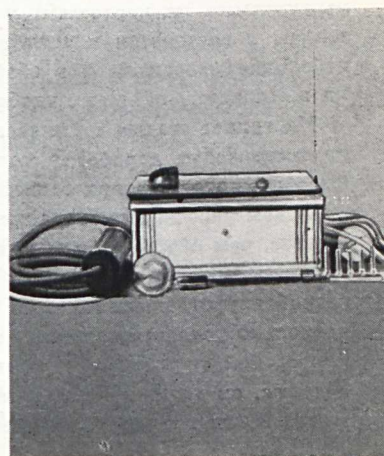
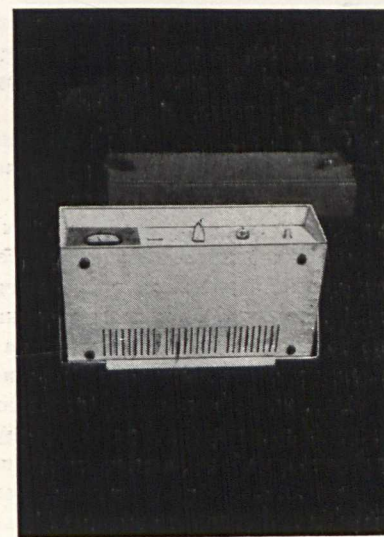
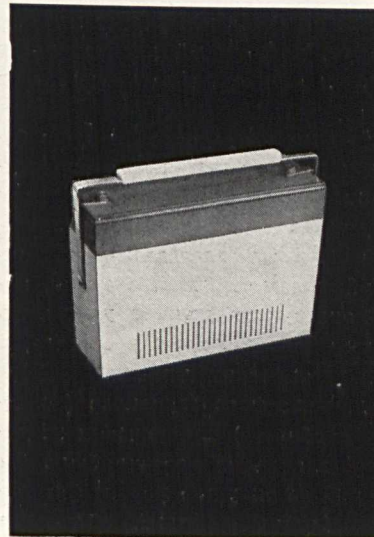
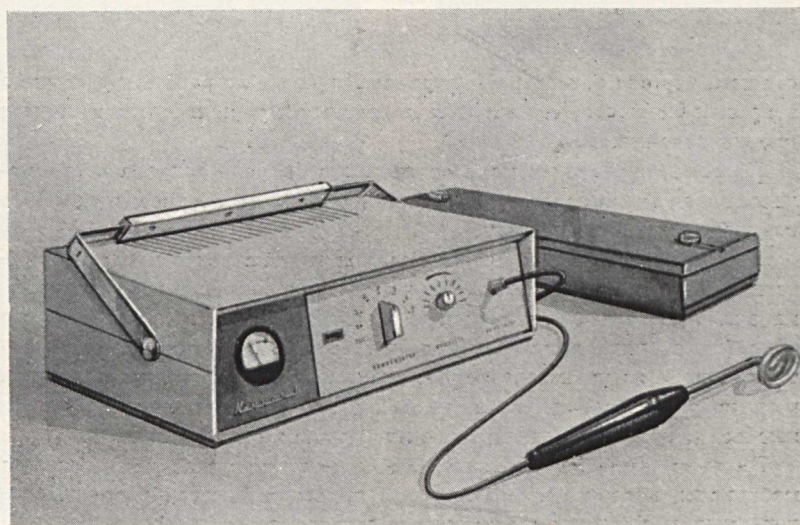
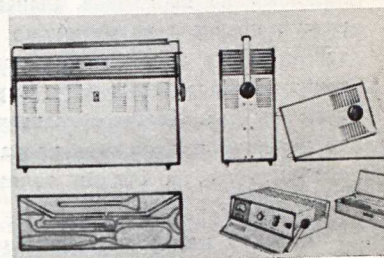
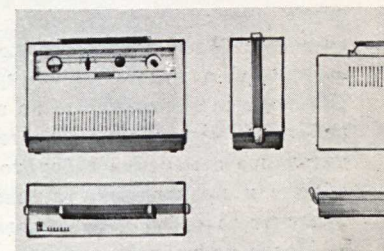
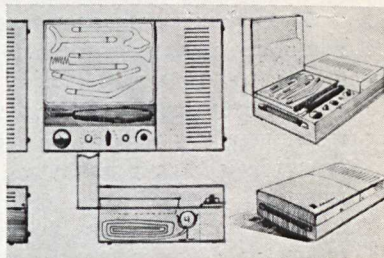
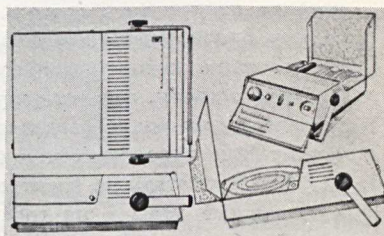
Внизу слева — прототип, выпускавшийся заводом ЭМА более двенадцати лет назад.

Справа в вертикальном ряду — четыре эскизных варианта. Работа началась с поисков удобной компоновки контейнера с электродами в корпусе прибора.

При дальнейшем эскизировании было решено выделить для всех вспомогательных деталей (электродержателя, шнуров и т. д.) отдельный контейнер, который мог бы при транспортировке удобно компоноваться в один блок с прибором. При этом было два предложения: либо крепить контейнер снизу, либо ставить его сверху, используя одновременно как крышку, закрывающую лицевую панель при переноске. Анализ этих двух вариантов показал, что в первом случае прибор будет очень неустойчивым (особенно потому, что электродержатель связан шнуром со шкалой), шкала неудобна для обозрения, и контейнер при неаккуратном креплении может сорваться и повредить стеклянные электроды. В результате анализа был выбран нижний эскизный вариант.

Справа сверху — проект-перспектива, сделанный на основании утвержденного эскиза. Под ним — объемный макет прибора (в натуральную величину) из пластмассы, картона и металла.

Справа внизу — опытный образец. В результате отсутствия авторского надзора работники опытного завода ВНИИМИО (где изготовлен опытный образец) несколько отошли от предложенного художниками проекта: прибор стал уже и выше, появился голубой кант, изменилась форма и цвет рукоятки (не было белой пластмассы), подпрыгнула индикаторная лампочка и т. д. После обсуждения опытного образца авторский коллектив решил вернуться к первоначальному варианту.



Эта статья является продолжением разговора «Художественное конструирование как профессия», начатого Ю. Долматовским и Е. Розенблюмом на страницах нашего журнала¹. Анализируя формы совместной работы художника и конструктора на разных этапах проектирования, автор статьи пытается глубже понять сущность новой профессии.

Нет смысла говорить о том, насколько важно сейчас выяснить, кто такой художник-конструктор. Ведь подмена конструктором художника не дает, как показывает опыт, положительных результатов, а подмена художником конструктора может привести лишь к дилетантству в конструировании.

До сих пор, рассказывая о профессии художника-конструктора, авторы газетных и журнальных статей (в основном в пропагандистских целях) обращались к результатам работы нового специалиста.

Спор о художественном конструировании как профессии интересен тем, что оба автора рассматривают процесс работы художника в промышленности, его связи с другими специалистами во время проектирования.

Поэтому, отвлекаясь пока от предлога спора — вопроса о специализации художника-конструктора, — я хотел бы остановиться более подробно на существе темы.

Работа над проектом нового изделия начинается с изучения прототипов и аналогов. Художник-конструктор и инженер изучают опыт, накопленный в конструировании и изготовлении изделий данного типа (их эксплуатационные качества, технологические и конструктивные приемы их изготовления, экономические достоинства разных решений), а также вытекающие из этих и других причин современные тенденции в формообразовании подобных предметов.

На этом этапе изучаются также конструкционные и отделочные материалы, применяемые в мировой практике конструирования аналогичных изделий, и выпускаемые промышленностью типовые элементы и узлы, которые можно будет попробовать применить при конструировании.

Естественно, что весь комплекс этих вопросов интересует как инженера, так и художника-конструктора, но каждый рассматривает их в своем аспекте и корректирует свои решения в зависимости от выводов другого.

Однако если инженера интересует возможность применения в будущем проекте того или иного конструктивного решения, технологического приема, материала или типового элемента с точки зрения улучшения технических данных будущего изделия, то художник-конструктор интересуется тем, какую форму будет диктовать конструктивное решение, технологический прием, типовый элемент, новый материал. При этом художник-конструктор должен учитывать не только прямое влияние их на форму изделия, но, так сказать, и косвенное, вытекающее из изменения технических данных.

Например, изменение расчетных данных фотообъективов (позволившее повысить их разрешающую способность) практически не отразилось на их размере и на первый взгляд не должно было бы внести никаких существенных изменений во внешние формы фотоаппаратов. Однако повышение разрешающей способности объектива позволило отказаться от дальномера и производить наводку на резкость на глаз (как это сделано на фотоаппарате «Смена»), а в ряде случаев — заменить шкалу расстояний на объективе тремя индексами с графическими символами для съемки портрета, группы и пейзажа. Техническое изменение, непосредственно не отразившееся на форме одного из узлов фотоаппарата, внесло в конечном итоге существенные изменения в его внешний облик.

Несмотря на сходство задач, стоящих на первом этапе перед инженером и художником-конструктором, объем работы первого будет значительно больше, так как он проводит все необходимые замеры на специальной аппаратуре (для выяснения технических характеристик прототипов и аналогов), чего не приходится делать художнику-конструктору.

Результатом первого этапа работы является техническое задание (многие его теперь называют «задание на проектирование»), на основе которого осуществляется дальнейшая работа по конструированию изделия. Результаты работы художника-конструктора на первом

этапе должны быть лишь словесно сформулированы, а не даны в виде эскизов, которые появляются позже (на этапе эскизного проектирования).

Второй этап является наиболее сложным для художника-конструктора. Как правило, в результате эскизной проработки изделия решается его объем, основные габариты и форма. Работа над созданием изделия на этой стадии ведется художником-конструктором совместно с инженером, и чем теснее их контакт, тем лучше результаты работы.

«Взаимообмен информацией» на этапе эскизного проекта, как правило, ведется от конструктора к художнику и затем — обратно. Конструктор определяет основные узлы, входящие в новое изделие, и их габариты. Художник-конструктор ищет возможные варианты их компоновки и объемные решения изделия, которые вытекают из этих вариантов.

Условную схему «обмена информацией» нельзя понимать как передачу каких-то данных от одного лица к другому для безусловного исполнения. Как всякий творческий процесс, проектирование нового изделия является поиском. Каждый из участников решает свою задачу, одновременно предъявляя требования к другому. Окончательное решение каждого вопроса принимается совместно.

Предположим, ведется разработка нового киноаппарата. В результате исследования, проведенного предварительно, известны основные технические характеристики будущего изделия и решено, что аппарат будет работать на электродвигателе. Конструктор дает художнику основные узлы с их габаритами, которые в сумме определяют общий объем камеры.

Художник-конструктор ищет возможные варианты пространственной компоновки этих узлов. В процессе работы он приходит к заключению, что габариты визира, данные ему конструктором, не могут его удовлетворить, так как только в двух вариантах компоновки механизма ему удастся их сохранить. Поэтому он ставит перед конструктором задачу изменить их в зависимости от того объемного решения, которое ими будет совместно избрано. Чтобы выбрать окончательный вариант компоновки камеры, художник-конструктор совместно с конструктором всесторонне обсуждают все имеющиеся, отмечая положительные и отрицательные стороны каждого (причем конструктор, безусловно, может предложить художнику свою компоновку или откорректировать его предложение). Затем конструктор начинает более подробную конструктивную проработку имеющихся вариантов, а художник-конструктор отрабатывает формы корпусов. Необходимо отметить, что на этой стадии взаимная зависимость в их работе достигает своего апогея, так как любое, даже самое незначительное изменение габаритов механизма может отразиться на его объеме и пропорциях, так же как изменение объема и пропорций повлечет за собой неизбежные коррективы в конструкции.

После подробного сравнительного анализа результатов работы по каждому из вариантов члены авторской группы выбирают тот вариант, который рационально продолжать разрабатывать на стадии технического проекта. Не исключена возможность, что в результате эскизной проработки двух вариантов рождается третий, объединяющий эти два. Может создаться и такое положение, что будет принято решение продолжать разработку всех вариантов, для того чтобы сравнить их на стадии технического проекта или даже опытного образца.

Работая над эскизами изделия, художник-конструктор пользуется для воплощения своих замыслов любым материалом. В большинстве случаев из-за сжатости срока и обилия возможных изменений в процессе работы он делает графические эскизы (корректируемые по чертежам) и передает их конструктору. Объемные эскизы в глине или пластилине выполняются в это время лишь в небольшом масштабе и в обобщенных массах — только для проверки компоновки объемов, удобства в эксплуатации и т. д.

Наступает стадия технического проекта. Художник-конструктор и инженер ведут доработку того принципиального решения, которое было принято ими при эскизировании.

Объем работы инженера-конструктора на этой стадии значительно больше, чем объем работы художника, что компенсируется, как правило, подключением конструкторов-исполнителей, которые ведут разработку отдельных узлов. Деятельность художника-конструктора несколько усложняется тем, что, работая параллельно с целой конструкторской группой и учитывая все возможные изменения формы изделия, он должен найти такое решение, в которое могли бы органично войти все разрабатываемые элементы конструкции.

На стадии технического проекта художник-конструктор много

¹ «Декоративное искусство СССР», 1964, № 7.

занимается объемным моделированием в любом годном для этого материале (глине, пластилине, гипсе). Особое внимание художника привлекают обычно те детали, форма которых обуславливает удобство эксплуатации изделия.

Однако, несмотря на то, что объемная проработка изделия ведется здесь более тщательно, чем на этапе эскизирования, по такой модели все еще нельзя составить совершенно правильного представления о форме будущего изделия. Так же как и на предыдущем этапе, модель является исходным материалом в первую очередь для самого художника-конструктора. Таким же исходным материалом будут для него и рисунки и цветовые эскизы изделия. Для того чтобы воплотить в изделии замысел художника-конструктора, не исказив его, инженер-конструктор должен получить образмеренные габаритные чертежи изделия, выполненные художником-конструктором по модели и рисункам, а также схему окраски изделия и рекомендации по применению отделочных материалов.

Проектируя цвет и фактуру изделия, художник-конструктор имеет возможность варьировать только в пределах материалов, серийно выпускаемых промышленностью. Это обстоятельство безусловно в какой-то мере связывает художника-конструктора, однако только таким путем можно создать проект с гарантией, что заданный цвет и фактура изделия при многократном повторении в условиях серийного выпуска будут воспроизведены абсолютно точно.

Даже такая, казалось бы, «мелочь», как смешение двух красок, выпускаемых промышленностью, при крупносерийном производстве совершенно недопустима, так как это значительно затрудняет процесс производства и неизбежно приводит к браку.

Итак, на стадии технического проекта принципиально заканчивается основной поиск формы и цвета изделия, требующий постоянного внимания и творческой работы художника-конструктора. На следующем этапе — этапе **рабочего проектирования** — объем работы художника-конструктора резко сокращается. От него требуется только, как правило, выполнить оригиналы-шаблоны надписей шильдов, бирок, откорректировать и довести те чертежи деталей, которые невозможно выполнить без его участия, а иногда — принять участие в разработке плазовых чертежей. Объем работы конструкторов, наоборот, возрастает, и им часто требуется помощь художника-конструктора при решении отдельных локальных вопросов. В этом случае роль художника сводится к роли консультанта.

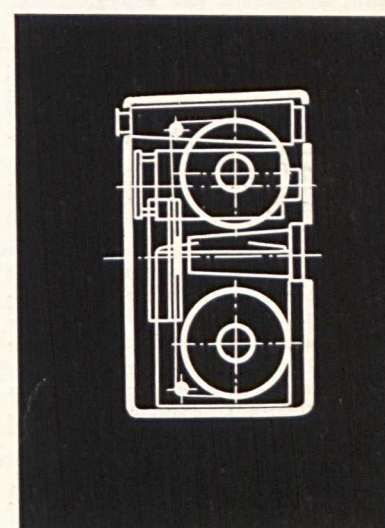
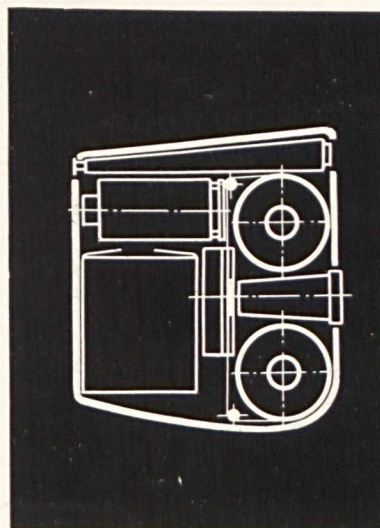
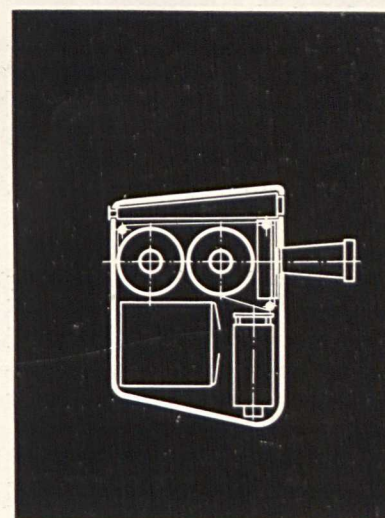
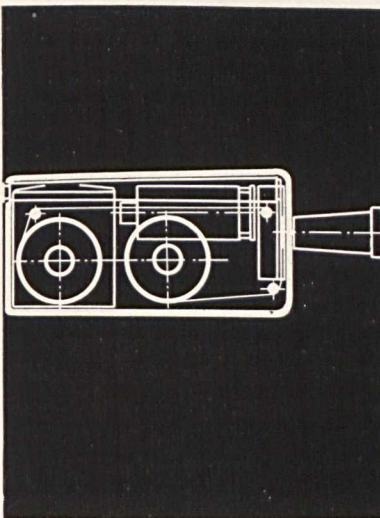
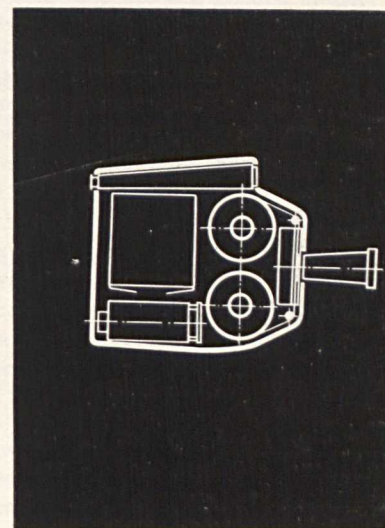
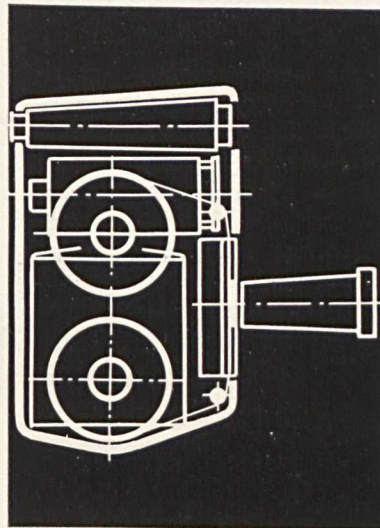
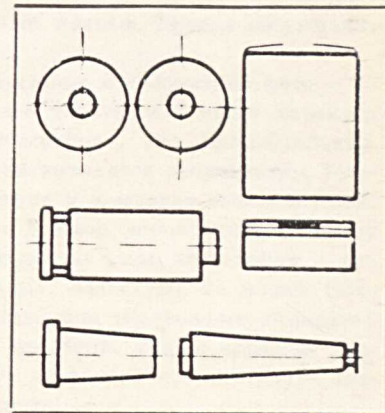
Очевидно, невозможно установить закономерность возникновения вопросов, которые требуется разрешить на стадиях рабочего проектирования, изготовления опытного образца и освоения серийного выпуска изделия. В основном это вопросы, связанные с конкретными условиями производства.

Последним этапом проектной работы, на котором необходимо остановиться, является исследование опытного образца изделия. Художник-конструктор и инженер должны установить соответствие технических и эксплуатационных характеристик опытного образца требованиям технического задания. В результате этого исследования они могут внести в проект необходимые исправления и изменения, откорректировав чертежи для серийного выпуска.

Размеры статьи не позволяют проанализировать по этапам формы сотрудничества художника с другими членами творческого коллектива: технологом, физиологом, химиком, электриком и другими. Доля участия каждого из этих специалистов будет меняться в зависимости от характера проекта. Однако необходимо отметить, что так же, как в работе художника-конструктора с инженером-конструктором, и в других случаях обязательно будет происходить взаимобмен информацией. Решение одного из членов творческого коллектива всегда будет согласовываться с решением остальных и корректироваться до тех пор, пока не будет найден оптимальный вариант, максимально отвечающий всем требованиям.

Художник-конструктор является тем членом коллектива, который занимается решением всех вопросов, связанных с формообразованием изделия. Опыт общего развития искусства, требования производства и эксплуатации данного вида изделия, социальный анализ задач, возникающих в каждом конкретном случае, общие современные тенденции развития конструкции и, наконец, результаты работы других членов коллектива, влияющие на формообразование изделия, — согласуясь с выводами из всего этого комплекса вопросов, художник должен найти оптимальное решение, удовлетворяющее всех участников разработки.

Детали киноаппарата и шесть вариантов компоновки, сделанные художником-конструктором на стадии эскизного проекта.



ВОСПИТАНИЕ ИНТУИЦИИ

Восприимчивость к форме, линии, цвету у взрослого человека обычно «дремлет», взрослые доверяют лишь своему рассудку, и если он обманывает их, становятся совершенно беспомощными. Казалось бы, такой чисто интеллектуальной деятельности, как конструирование, не нужна эмоциональная восприимчивость. А между тем уже в момент выбора метода работы конструктор зачастую должен полагаться на собственный инстинкт. Можно овладеть «наукой» конструирования — и никогда не достигнуть того, что называется «искусством конструирования». Интуитивный выбор нужного метода — в большой степени врожденное качество. Однако мне кажется, что соответствующая система упражнений сможет пробудить по крайней мере часть усыпленных в человеке способностей восприятия и использования «инстинкта».

ПРОГРАММА

ПЕРЕЧЕНЬ ОТОБРАННЫХ ПРОБЛЕМ

1-а.

Социология и психология проектирования. Социальная роль серийного производства. Технические возможности и социальные потребности. Идея целесообразности собственного труда. Аналогия между мнением человека о предмете и о человеке. Мнение, складывающееся на основе чувств, интеллектуальное мнение.

1-б.

Методика проектирования. Бесмысленность проектирования вещей уже спроектированных. Точный предпроектный анализ — поиски параметров и ограничений, как средств для организации проектирования.

1-в.

Обучение мышлению не по общепринятым законам (эпистемология). Схемы как ограничение проектирования. Анализ понятий, принятых «на веру».

1-г.

Обучение беспредметному видению (повторение 1 (в) применительно к пластическим явлениям). Общепринятость представлений. «Бессюжетная» композиция как одна из основ проектирования утилитарных предметов.

2.

Психическое различие между фальшью и самообманом. Перспектива, искусство представлений и фотография. История конструкции и технологии как родословная предмета (повторение 1-а. «Чтение» творения конструктора потребителем).

3-а.

Зависимость. Порядок. Гармония. Контраст.

3-б. Масштаб. Анатомия человека. Границы зрения, осязания, размеров человеческого тела. Церковное искусство как опровержение «человеческих» масштабов. Фактор порядка.

3-в. Пропорции и пропорциональные последовательности. Пропорция и масштаб (система «модулей»).

3-г.

Фактура. Умение подобрать материалы и подчеркнуть контраст.

3-д.

Сведения о цвете и свете.

3-е.

Семантика и коммуникативность. Ритм, движение, композиция во времени и пространстве.

3-ж.

Климат, настроение, провинциальный характер.

ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ЗАНЯТИЙ

1.

Психическое воздействие предмета на человека (вступительная лекция).

2.

Спроектировать окружение человека будущего.

3.

Написать письмо неграмотному.

4.

Перечислить аспекты, под которыми можно рассматривать дверную ручку (дискуссия).

5.

Спроектировать дверную ручку согласно выдвинутому критерию удобства для руки проектировщика.

6.

Сделать фактурный анализ снимка.

7.

Спроектировать «комбайн» для гостиницы, в ящике которого должны помещаться радио, телефон, лампа, будильник, звонки и выключатели.

8.

Спроектировать ручку для печати, предусмотрев 10 различных видов технологий.

9.

Выполнить композицию из фрагментов упражнения 6.

10.

Масштаб (вступительная лекция).

11.

Изменить максимально экономными средствами 8 нарисованных одинаковых кубов таким образом, чтобы они производили впечатление размеров: 6 см, 13 см, 48 см, 140 см и т. д.

12.

Заполнить лист бумаги подобными фигурами.

13.

Сопоставить 2 цвета одинаковой яркости: а) дополнительные, б) теплый и холодный. Достигнуть равномерного перехода цвета от темного к светлому через 8 равных ступеней.

14.

Спроектировать дорожные знаки с учетом новых условий: проход не слышит звуковых сигналов, опасные порывы ветра, улица — тупик, туннель.

15.

Формы, создающие впечатление движения (вступительная лекция).

16.

Заменить статичную композицию динамической.

17.

Форма и климат (вступительная лекция).

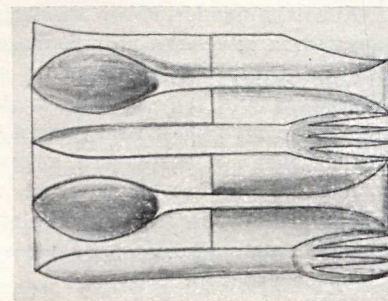
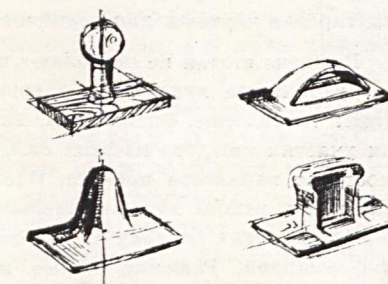
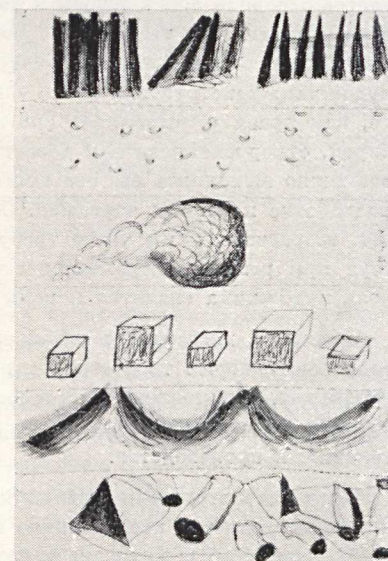
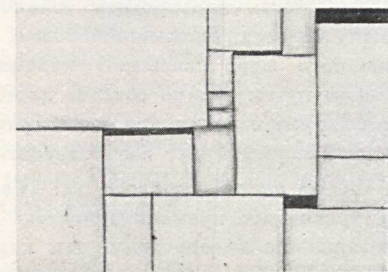
18.

Сделать рисунки, ассоциирующиеся с музыкальными произведениями: токкатой И. С. Баха, исполняемой на органе, маршем для духового оркестра, «Се-си-бон» в исполнении Эрты Китт и другими.

Некоторые упражнения, выполненные учениками К. Мейснера: заполнение плоскости, музыкальные ассоциации, варианты ручки для печати, раскрой листа металла.

«Эстетика конструкции» — так называется курс, который ведет дизайнер Кароль Мейснер на факультете точной механики Варшавского политехнического института. Этот курс сильно отличается от тех, что ведутся в наших технических вузах, как по программе и методике, так и по задачам. Но нам кажется, что ознакомиться с ним будет интересно всем, кого волнуют проблемы воспитания дизайнеров.

Здесь публикуется программа «Эстетика конструкции» и комментарии К. Мейснера, написанные по просьбе редакции нашего журнала.



К. Мейснер

КОММЕНТАРИИ К ПРОГРАММЕ

Курс «Эстетика конструкции» рассчитан на один семестр IV курса, по два часа еженедельно, для групп от 5 до 15 студентов.

Постоянной программы лекций и семинаров нет — я стараюсь вести занятия так, чтобы малопривлекательный в целом процесс обучения был, по возможности, интересен студентам и материал легко усваивался. Во время лекций я чаще всего прибегаю к рисункам на доске, сопровождая их словесными комментариями. Эти лекции — в сущности, предисловие к практическим занятиям, которые и составляют основу курса (поскольку именно они в состоянии заинтересовать каждого студента).

Курс начинается с лекции о перспективном рисунке. Я стараюсь обратить внимание студентов на иллюзорность пространственного рисунка на плоскости. Я подчеркиваю также, что рисунок наряду с символической информацией об изображаемом предмете представляет собой некую систему линий, и каким способом она расположена на плоскости, для зрительного восприятия в принципе безразлично.

На другом занятии я устраиваю дискуссию с целью обнаружить все аспекты, в которых может быть рассмотрен какой-нибудь предмет, скажем, дверная ручка. На первый взгляд их лишь несколько (в самом деле: чего, собственно, требовать от обычной ручки?), но уже в самом начале нашей дискуссии обнаруживается, что ручка, сконструированная с целью обеспечить наибольшее удобство руки (т. е. с равномерным распределением давления на возможно большей поверхности опоры), — почти диаметрально противоположна ручке, сконструированной с учетом требований сопротивления материалов. В первом случае ось ручки тонкая, а рукоятка расширена, во втором — наоборот: ось, на которую производится наибольший нажим, толще, а рукоять сильно суживается и завершается острием.

В ходе дискуссии обнаруживается:

что 1 г металла, опрочковенный добавленный при отливке ручки, в миллионной серии приносит потерю тонны металла;

что необходимо учитывать, сколько ручек может уместиться в одном ящике стандартных размеров;

что слишком большая или слишком малая прочность использованного материала будет иметь нежелательные экономические последствия;

что форма предметов, окружающих человека (в том числе и дверные ручки), оказывает влияние на его психику и нервную систему;

что форма ручки может подсказать человеку, какой должна быть сила и ее направление для приведения ручки в движение (некоторые рукоятки вызывают недоумение, как ими пользоваться: например, шарообразные ручки во Дворце культуры и науки в Варшаве);

что одни ручки легче обнаружить на плоскости двери, другие — труднее;

что люди, привыкшие смолоду к простому техническому оборудованию (эмпирически знакомые с законами прочности материалов и технологии изготовления), легче справляются с дизайнерскими задачами;

что ассортимент современных изделий в целом довольно случаен;

что форма и цвет ручки будут по-разному восприняты в различной среде, в разных климатических условиях;

что в проекте обычной дверной ручки используются данные не одной области современной науки...

Заметки, сделанные во время этой дискуссии, после соответствующего упорядочения составляют список проектных заданий, детально разрабатываемых затем на занятиях.

Очень важно упражнение на кадрирование фотоснимка. Студент, привыкший «видеть символами», на фотографии видит смеющуюся девушку на берегу реки. Проведя анализ фактуры снимка, он должен разрезать все фактурные компоненты, из которых составлена фотография: отделить пушистые пряди волос от складок одежды, элементы лодки у берега от выделяющихся на фото кустов. Критерий такого разделения — получить компонент самый простой по количеству оттенков фактуры, но имеющий замкнутую форму. В итоге получается целый журнал таких вырезок, отличающихся друг от друга формой, величиной, насыщенностью и прежде всего — характером изображенного материала: чистого, ясного неба, резких складок костюма, мягкости тела, разных деталей лодок.

Из «журнала вырезок» студент выбирает некоторые и делает наи-

более, по его мнению, привлекательный монтаж. Друзья обсуждают, насколько ему это удалось.

Чтобы убедить студентов, что разрезание и склеивание фото — не «искусство для искусства», следующее упражнение носит характер реального проекта «гостиничного комбайна». Это прямоугольный ящик, вмонтированный в стену. В нем находятся репродуктор, телефон, комнатный термометр, часы, лампа и комплект выключателей. Это как бы «изобретение», которое должно упорядочить интерьер гостиничного номера. Это уже не лампа, не часы, не телефон, — это «лампа-радио-телефон-термометр-часы». Здесь уже не может быть и речи об общеизвестном символе радио или телефонного аппарата: должен быть создан символ **нового предмета**. Таким образом, удаляется обычное затрудняющее работу дизайнера препятствие — привычка к «классической» форме предмета.

Специальную лекцию я посвящаю вопросам масштаба. Лекция дополняется упражнением на «приближение» и «удаление» предмета (11). Другие упражнения на тему масштаба не дали пока удовлетворительных результатов. Тем не менее я стараюсь делать акцент на этой теме, т. к. именно здесь сейчас — наибольший хаос.

В некоторых группах было дано упражнение на «ритм», в других оно было заменено лекцией об основах шрифта.

Упражнение на цвет состоит из нескольких частей. Вначале студент рисует несколько рядов серых полос одинаковой насыщенности, но разного цвета — от белого до черного. Затем в квадрате (30×30 мм) он должен вписать круг (диаметром 25 мм) красного цвета, а фон квадрата закрасить серой краской той же светлоты, что и красная (чтобы, скажем, на черно-белом фото квадрат и круг смотрелись одинаково). Потом он рисует другой квадрат, в нем — зеленый круг, а фон — снова красный той же светлоты. Наконец, в третьем квадрате — красный круг и зеленый фон — все той же светлоты. После этого делается ряд произвольных комбинаций.

При помощи линейного ряда я знакомлю студентов с математическими основами применения художественной культуры в современной технике. На лекции я описываю так называемые структурные сетки, в которые можно вписать многие современные силуэты известных автомобилей. Интерес к моторизации у нас огромен, поэтому «знатоки» всегда радуются, открывая законы, по которым создаются излюбленные образцы автомобилей.

Затем следует несколько упражнений, которые развивают ряд положений дискуссии о дверной ручке. Выполняться они должны, по мере возможности, интуитивным методом. Допустим, мастерская, располагающая только одной технологией (обшивкой под прессом), получает большой заказ на дверные ручки. Интуиция должна подсказать дизайнеру такую форму изделия, чтобы его привлекательность заключалась не в дополнительном украшательстве и декорации, а в самом характере материала и его обработки.

Следующее упражнение — на создание определенного настроения. Студент должен выполнить ряд рисунков, которые ассоциировались бы с определенными музыкальными сочинениями — будь то траурный марш Шопена или детская песенка, музыка И. С. Баха или твист Чекера. Тут способ воздействия уже типично интуитивный; упражнению предшествует лекция о «народном» характере малой промышленности в некоторых странах.

Насколько тесно человеческая мысль связана с умением пользоваться символами и насколько трудно без них обходиться, студенты убеждаются, пытаясь писать «письма к неграмотным», либо — что немного легче — к людям, не знающим языка.

Время от времени я также ввожу упражнения для расширения кругозора. Одно из них, например, ставит перед студентом задачу спроектировать окружение человека будущего. Как будет жить человек через 100 лет? Что ему понадобится? В какой степени технический прогресс связан с потребностями человека, а в какой он является лишь экономическим явлением? Какие из современных открытий найдут применение в жизни человечества? На что должен обращать внимание будущий инженер, какие знания понадобятся ему, чтобы он смог стать полезным обществу будущего?

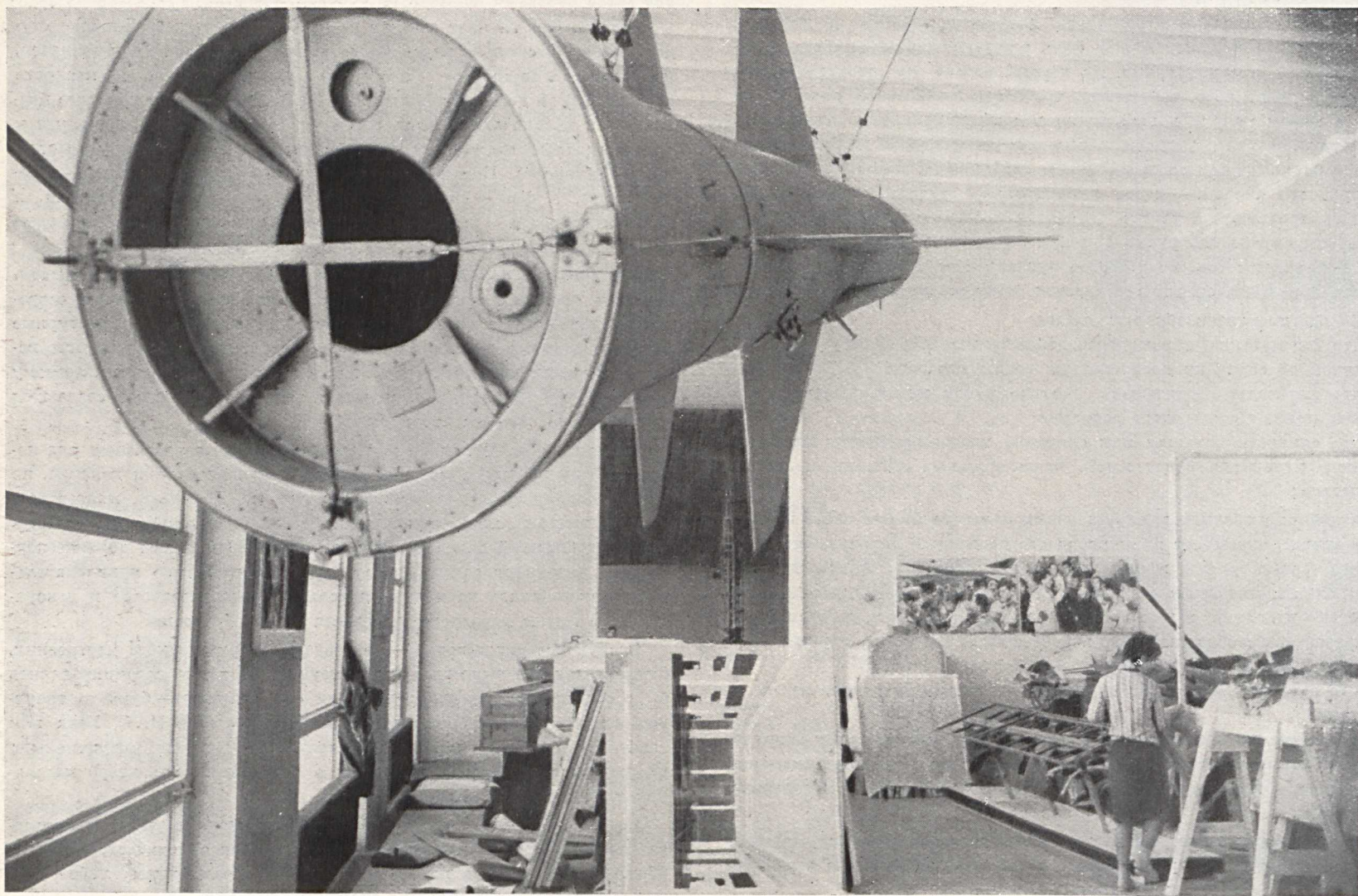
В заключение я хотел бы обратить внимание еще на одну вещь. Курс не ставит своей целью научить проектированию в каком-то определенном стиле. Как известно, стиль быстро меняется, пренебрегая индивидуальными чертами различных общественных групп. Кроме того, если в преподавании придерживаться какой-то актуальной моды, то может случиться казус: прежде чем ученик начнет применять в жизни полученные им знания, обнаружится, что человеческая психика уже изменилась, что человек уже гонится за чем-то другим.

Репортаж из Центрального музея Вооруженных Сил СССР

Это необычный музей. История нашей армии, мир и война, кровь бойцов и радость победы, вещи — свидетели героизма, боевые знамена и ордена, кадры военных лет и охрана покоя на земле — все это здесь, в новом музее Вооруженных Сил СССР. Каждый экспонат — история жизни наших отцов, наших сверстников, наших сыновей.

Сейчас, когда вы листаете этот журнал, Центральный музей Вооруженных Сил СССР уже открыт. Но еще не так давно, когда мы ходили по полупустым залам, музея как такового не было. Было здание, были отдельные экспонаты... Еще лежало то, что должно стоять, стояло то, что должно висеть, висело то, что должно было отправиться на склад. Не было той завершенной системы, которая, объединив вещи, превращает новое здание в единый целостный организм, называемый музеем.

Мы решили показать читателям рабочую лабораторию авторов художественного проек-



та, дать те сведения, которые помогут им вынести самостоятельные суждения о новой крупной работе московских художников.

С этой целью мы взяли интервью у начальника музея полковника Н. Немирова, его заместителя по научной части подполковника В. Краснова и художественного руководителя проекта художника Е. Розенблюма.

Корреспондент. Расскажите, пожалуйста, какие художники принимали участие в проектировании нового музея?

Н. НЕМИРОВ. В той или иной форме в работе над проектом участвовали все крупные художники-оформители Московского комбината декоративно-оформительского искусства. Начала работу группа художников под руководством В. Храковского и П. Пигарева. Одно из сделанных ими эскизных предложений серьезно повлияло на ход дальнейшей работы над проектом. Затем эстафета перешла к группе художников под руководством В. Го-

рева. Эти художники в основном разработали проект генерального решения музея — схему движения, распределение тем по залам — и продолжали поиски художественного образа экспозиции. С весны 1962 года наш музей проектировала — а теперь осуществляет — группа художников под руководством Е. Розенблюма. В эту группу входят Н. Латышев (одним из первых начавший работать в музее), А. Мнацаканов, В. Финогенов, В. Гвоздев и автор монументального панно «Народ и армия едины» Ю. Королев. Скульптурный портрет В. И. Ленина создал В. Цигаль. Постоянное участие в работе всех групп принимал и главный художник нашего музея подполковник А. Кузнецов.

Е. РОЗЕНБЛЮМ. Разрешите, я дополню. Дело в том, что проект экспозиции с самого начала стал осуществляться не как обычный эскизный проект, а как — одновременно — всесторонняя разработка содержания и форм подачи каждого экспоната. Доработка тема-

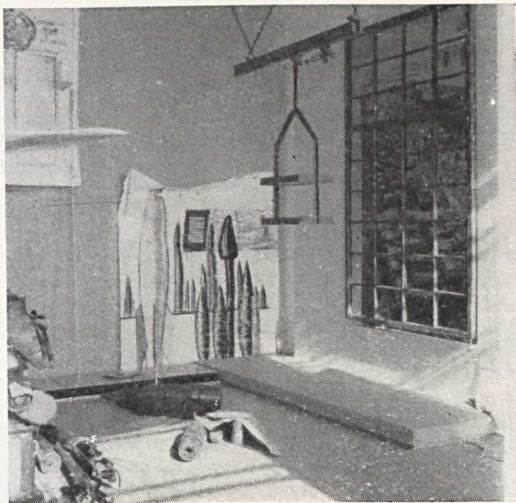
тико-экспозиционного плана была завершена лишь к моменту окончания эскизного проекта, к весне 1964 года. Поэтому, называя авторский коллектив художников, необходимо включить в него и научных сотрудников, и все руководство музея.

Кроме того, нельзя не сказать о постоянном внимании, которое уделяют музею широкие круги общественности. Проект неоднократно консультировал секретарь Союза художников СССР К. Рождественский, более двух лет нас активно курирует художник Р. Кликс, проект обсуждали члены Президиума Академии художеств, музейные работники, историки, военные специалисты, многие организации и учреждения, которые сейчас даже трудно перечислить.

Корреспондент. В чем заключаются особенности проекта?

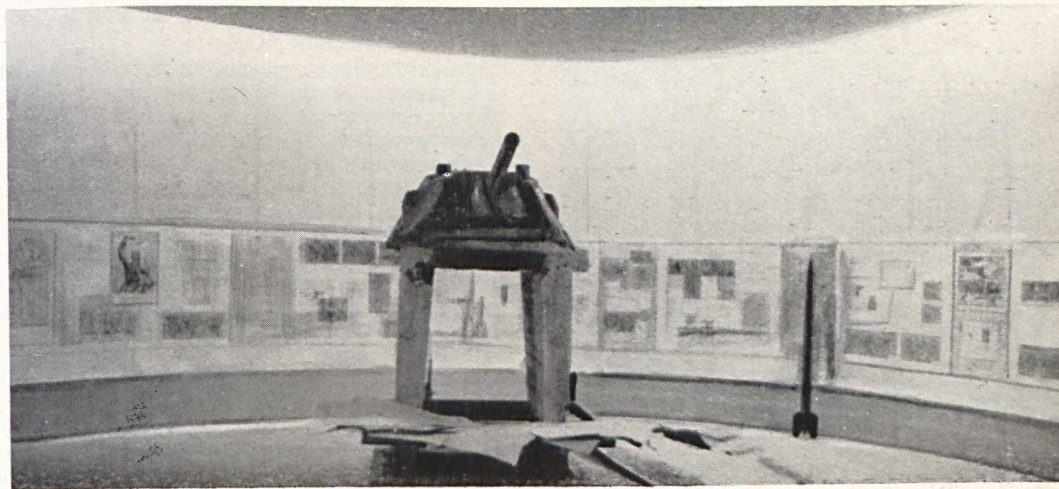
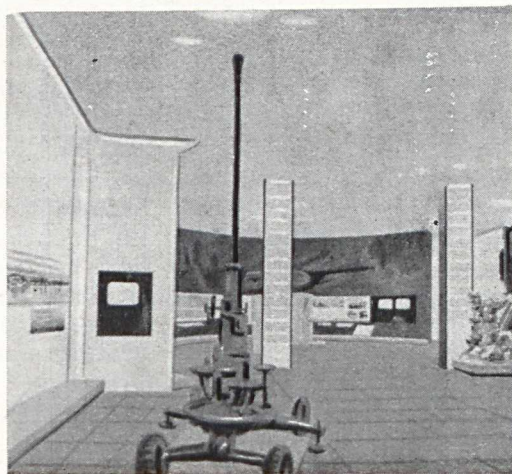
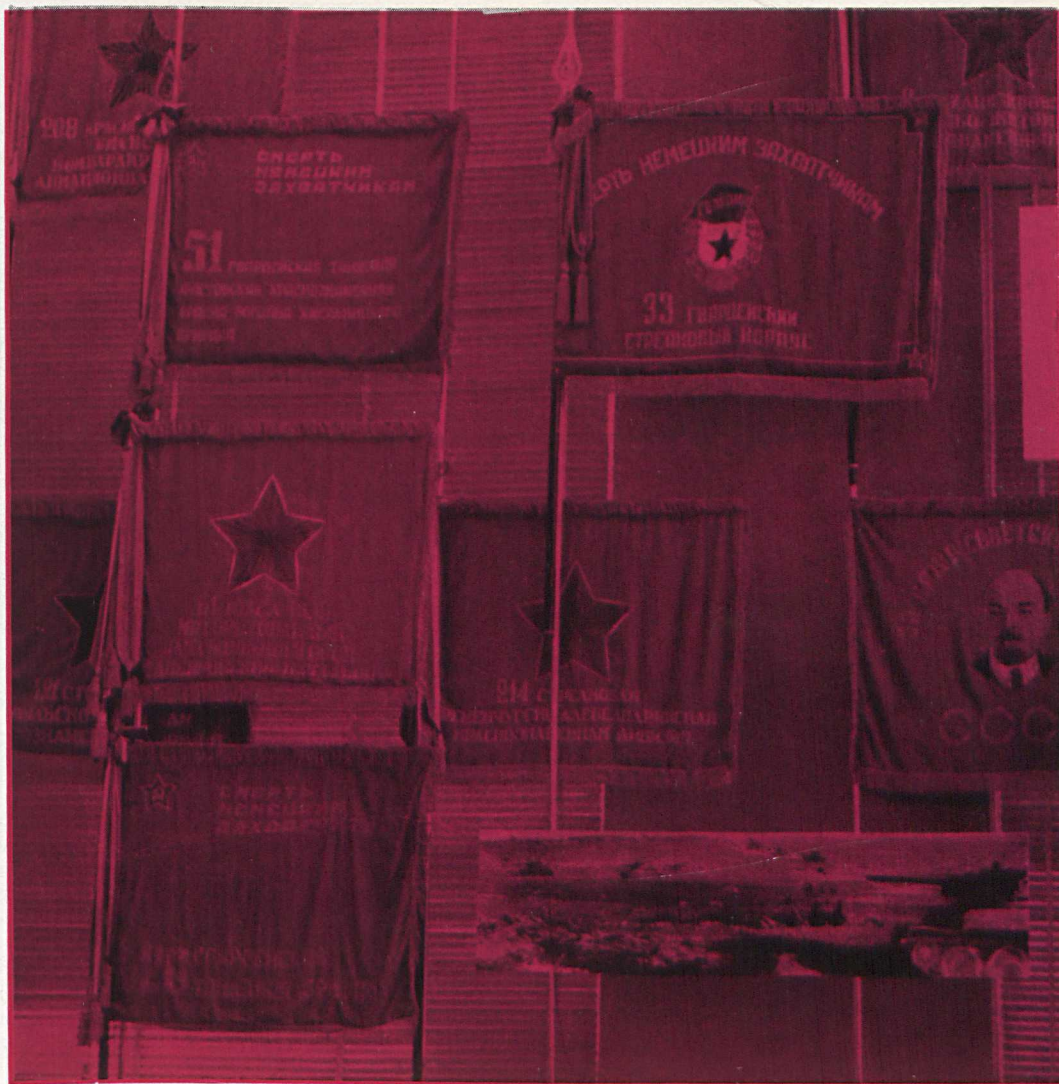
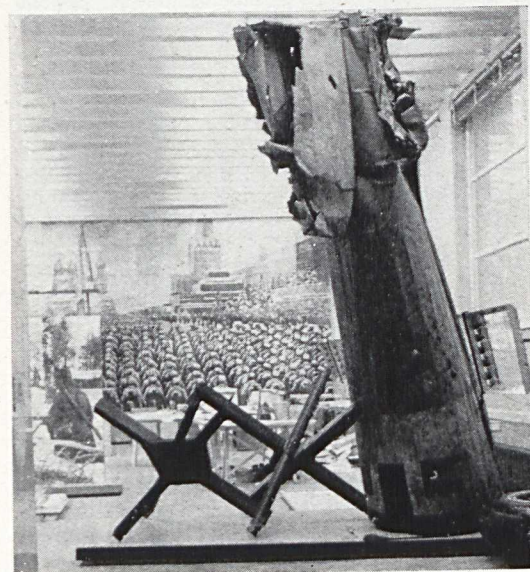
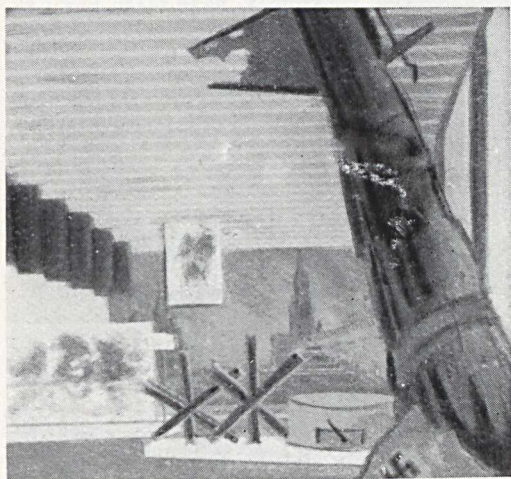
Е. РОЗЕНБЛЮМ. Прежде всего в том, что нами была применена не совсем обычная методика проектирования. Работа началась,

На этих снимках вы видите фрагменты интерьеров музея в момент устройства экспозиции в залах: «Советские Вооруженные Силы на страже мира», художник В. Финогенов (слева); «Тыл Советской Армии и партизанское движение», художник Н. Латышев (вверху); «Московская битва», художник А. Мнацаканов (проект и часть экспозиции); «Города-герои», художник В. Гвоздев (внизу, слева — проект) и др.



как я уже сказал, не с эскизного проекта, а с детальной разработки экспозиции еще на стадии генерального решения, и только после этого мы перешли к эскизированию. С другой стороны, целый ряд художественных проблем — целостность музея, единство экспозиции — мы решали уже после окончания эскизного проекта, в момент работы над сопроектированием: монтажным листом, габаритным чертежом, в момент кадрирования фотографии, определения фона под документы и т. д.

Н. НЕМИРОВ. Тут надо, очевидно, сказать вот о чем: художники музея применили определенную систему детализации экспозиции — модульную систему. Пройдитесь по музею. По стенам висят габаритные чертежи — они расчерчены на клеточки. Это членение — единый модуль для всей экспозиции музея. Модульная система нужна не только для того, чтобы обеспечить единство огромной экспозиции, но и для того, чтобы помочь большой группе художников, пришедших в



музей уже после окончания проектирования, осуществить проект в натуре. Большой порок многих музеев заключается в том, что их залы решены так, будто это залы разных музеев. Подобная опасность грозила и нашему — очень большому — музею.

Корреспондент. Расскажите о преимуществах «модульной системы».

Е. РОЗЕНБЛЮМ. Возьмите любое классическое здание. Оно решено как система пропорций. Найдите общий множитель этих пропорциональных величин — у вас получится клеточка. Модуль. Вот этот модуль мы и берем за основу, чтобы, объединяя разное количество «клеточек», то есть разрушая примитивность модуля, создать определенную пропорциональную систему, единую для всего музея насквозь. У нас тут были математики, они делали очень интересные расчеты: сам модуль мы нашли интуитивно, но, когда они рассчитали наибольший общий множитель основных величин стендов и экспонатов, оказалось, что мы почти не ошиблись. Модуль — это то, что помогает создать систему пропорций, а не то, что подчиняет ее себе.

Кстати, той же цели — единства музейной экспозиции — мы пытались достичь и другими путями. Типографски подготовленная цветная бумага пяти цветов (два красных, серый, синий и коричневый) определила единую палитру художников. Для музея создана специальная гарнитура шрифта (писаного, лепного и вырубленного на мраморе) — ее автор художник А. Крюков. В выборе рисунка букв нам помогала психолог Т. Гуцева.

Кроме того, во всем музее — единое специальное оборудование.

Корреспондент. Да, вот об этом мы хотели спросить. В музее уже стоят несколько стеклянных витрин и шкафов. Нам они очень понравились.

Н. НЕМИРОВ. Мне приходилось видеть разное музейное оборудование, и почти всегда я чувствовал, что оно не столько помогает, сколько мешает зрителю общаться с экспонатом. В одних случаях мешали вынужденные технологические накладки, в других еще и стилистические. Проект музейного оборудования создан Е. Розенблумом при активном участии Р. Кликса и коллектива производственного комбината Торговой палаты.

Но, прежде чем мы будем углубляться в «частности» художественного решения экспозиции, мне кажется, надо попросить Всеволода Ивановича рассказать в двух словах о том, как построен музей: без этого вы не сможете понять работу художников.

В. КРАСНОВ. Задача нового музея — раскрыть на подлинных документах историю Вооруженных Сил нашей страны. До сих пор мы перед собой такой задачи не ставили. В условиях старой экспозиции наш музей лишь иллюстрировал боевой путь Советской Армии.

Экспозиция залов нового музея позволяет посетителю как бы попадать в реальную историческую обстановку, возрожденную не театральными бутафорскими приемами, а художественной подачей подлинных документов, реликвий и фотографий. Мы стремились возродить средствами музея историю всех видов и родов войск в их взаимодействии.

Экспозиция построена по хронологическо-тематическому принципу. Это значит, что в основу структуры музея положена общепринятая историческая периодизация.

Посетители пройдут один за другим 25 залов общей экспозиционной площадью 5000 кв. м. В 12 залах первого этажа они увидят историю Красной Армии с момента ее зарождения до знаменитой битвы на Волге. Затем по центральной лестнице они поднимутся на второй этаж, где — еще в 12 залах — представлены дальнейшие победы Советской Армии в Великой Отечественной войне и ее жизнь в мирный послевоенный период — вплоть до наших дней.

Последний, центральный зал музея (площадью около 900 м) отведен под специальную экспозицию «Армия в изобразительном

искусстве». Здесь демонстрируется уникальная коллекция произведений батального жанра, которой располагает музей. Я уже сказал, что вся история наших вооруженных сил представлена, как правило, подлинными экспонатами и документальными фотографиями. В тех случаях, когда произведения искусства включены в экспозицию исторических залов музея, мы старались их поставить так, чтобы они не спорили с подлинными экспонатами (как это иногда бывает), а развивали и углубляли тему. Но все же, когда произведение искусства стоит рядом с реальным экспонатом, оно невольно превращается в иллюстрацию. Выделив картины, скульптуры и графику в отдельный зал, мы сделали их полноценными самостоятельными экспонатами музея.

Н. НЕМИРОВ. Теперь вам должна быть ясна и задача художников, приступивших к проектированию музея. Во-первых, нужно было четко подчеркнуть структуру музея, чтобы посетители получили целостное представление о пути Советской Армии, а он очень сложен. Во-вторых, надо было как следует подать каждый экспонат и ликвидировать все, что могло бы мешать зрителю почувствовать «живую» историческую реликвию. А в-третьих, надо было создать на каждом участке экспозиции определенное эмоциональное напряжение, соответствующее духу момента. И всего этого нужно было достичь художественными средствами. А так как вторая и третья задачи в какой-то степени противоречат друг другу, то и формы подачи экспозиции создают интересный конфликт, на котором отчасти строится образ музея.

С одной стороны, мы видим, как художники постоянно подчеркивают то, что называется «уважением к экспонату» (на этом построен весь проект оборудования), а с другой стороны — неожиданно смелое применение «живых» ракурсов (летающая ракета, врезающийся в пол сбитый фашистский самолет), острая комбинация фоновой фотографии и натурального экспоната и другие необычные для музеев приемы художественного оформления.

Вообще надо сказать, что вся работа над проектом нового музея — мы тщательно следили за тем, что делали художники, — была насыщена поисками нового. Это касается и методологии проектирования, и форм подачи экспонатов, и принципов оборудования музея. Даже графика последних листов проекта, залов «Космос», построена не совсем обычно. Расскажите, Евгений Абрамович, я думаю, читателям журнала это будет интересно.

Е. РОЗЕНБЛЮМ. Обычно проект подается в трех видах: план, развертка, перспектива. Перспектива сохраняет реальные связи между отдельными предметами, но искажает количественное соотношение форм и цветов в интерьере. Развертки, наоборот, дают правильное представление о количественном соотношении предметов интерьера, но разрушают их реальные связи. Выработанный нами метод чем-то напоминает египетскую систему изображения пространства на плоскости. Мы хотели сохранить на планшете как реальные связи, так и количественные соотношения поверхностей и цветов. Вот перед вами фрагмент планшета зала «Космос». Синий подвесной потолок, серебряная падуга, красная экспозиционная площадь на стене и серебряный подиум на полу. Вертикальные прямоугольники — это кулисы (с наклеенными на них вирированными в синий цвет фотографиями), которые идут перпендикулярно к боковой стене. Таким образом, перед вами вся правая половина зала. Нам кажется, что она показана очень наглядно.

Корреспондент. Об экспозиции музея можно рассказывать очень много, здесь работают почти все предприятия Московского отделения Художественного фонда, больше 200 специалистов, но мы понимаем, что накануне открытия вам дорога каждая минута, поэтому не будем больше отвлекать вас. Спасибо за информацию.



мария примаченко

М. Розанова

Пропаханы борозды в лицах суровых —
Горпины и Ольги, Татьяны и Ганны —
Матиссы в платочках, Сарьяны в паневах,
Ван-Гоги с исколотыми ногами...

Иван Драч, Баллада о
Сарьянах и Ван-Гогах. Перевод с
украинского Ю. Даниэля.

«Кочубарка».



Горпины и Ольги, Оксаны и Катерины, не подозревая о существовании ни Матисса, ни Руссо, расписывали белые хаты, покрывая их стены невиданными узорами. На Украине так было заведено издавна — ведь еще кузнец Вакула, по свидетельству Гоголя, «в досужее от дел время... занимался малеванием и слыл лучшим живописцем во всем околотке. Сам... сотник... вызывал его нарочно в Полтаву выкрасить дощатый забор около его дома».

«— А чья это такая размалеванная хата? — спросил преосвященный.

— Кузнеца Вакулы!

— Славно! Славная работа! — сказал пре-

освященный, разглядывая двери и окна. А окна все были обведены кругом краской, на дверях везде были козаки на лошадях, с трубками в зубах».

Мы почти не знаем имен этих художников; кузнец Вакула — литературное исключение. Должно быть, так случилось потому, что был он мужчина, а занимался самым заурядным женским делом, ибо никогда не считали себя ни Горпины, ни Одарки художниками, и расцвечивали они свои хаты из года в год, забеливая старые росписи, наводя новые, не снимая при этом кальки и не составляя увражи. Пропадали их цветы и птицы, как изнашивались и пропадали вышитые

этими же руками рубахи и полотенца (кстати, и декоративные мотивы зачастую перекликались) и уступали место новым, еще более диковинным.

Традиция украинской народной живописи не иссякла и сейчас, в наш век синхронизации и промышленной эстетики, и хотя ей пришлось потесниться (правда, на Украине гораздо меньше, чем в России), она еще жива. Примером развития этой славной традиции стало в наши дни творчество народной художницы Марии Примаченко. Ее цветы, звери и птицы, ее жанровые сцены и сказочные пейзажи непосредственно восходят к народному «малеванию» — ведь именно отсюда



ее безграничная фантазия, неисчерпаемая выдумка, сюжетное богатство.

Биография Марии Авксентьевны Примаченко — крестьянки села Болотня, что под Киевом, небогата событиями. Она родилась в 1908 году. С детства рисовала, лепила зверушек из теста.

Многие рисунки М. Примаченко были иллюстрациями к сочиненным ею сказкам и стихам. Есть у нее и свои ученицы — это девочки Болотни, которые приходят к ней рисовать и слушать.

Живопись Марии Примаченко была на выставках в Киеве, во Львове, в Москве, во многих зарубежных странах. Мария Авксентьевна Примаченко член Союза художников СССР.

Мир, созданный Примаченко, очень разнообразен, красочен и наряден. Будто в гигантский калейдоскоп попали окружающие ее подсолнухи, стручки гороха, васильки и птицы, сложились, перемножились и, возведенные в сказочные степени, распластались в цветочном цикле невиданными букетами, заполнившими всю поверхность бумаги хитросплетениями веток, цветов и листьев.

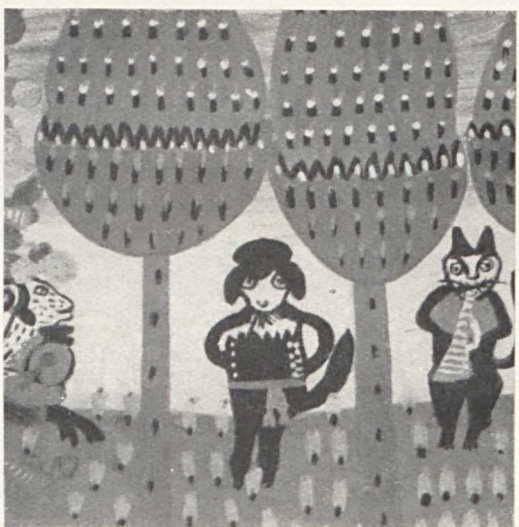
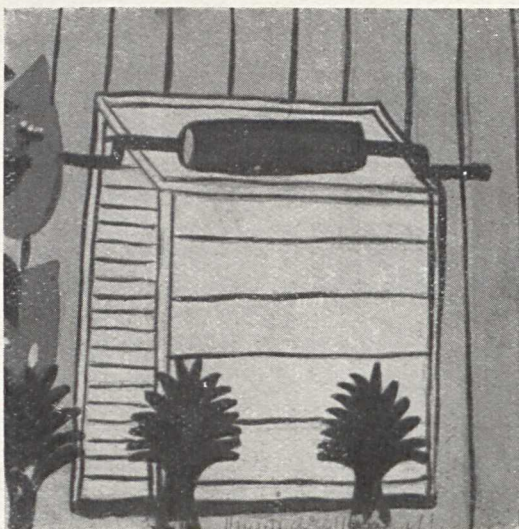
А рядом, в геральдической простоте, на гладком синем фоне замерли, глядя друг на друга, две золотисто-желтые жар-птицы, и только легкий изгиб стилизованной виноградной ветки нарушает зеркальную симметрию композиции.

«Цветы в вазе», «Павлин», «Букет», «Васильки», «Растение радости»... Фон синий, фон красный, желтый... Цветы на фоне, фоны в цветах... И совершенно органично смотрится среди этой яростной цветистости строгий белый фон незакрашенного ватмана — воспоминание о прошлом этого искусства — свежепобеленной стене дома. Таких «белфонных» композиций у Примаченко много, она их любит.

Основой декоративных композиций художницы почти всегда является реальный мир. Она очень свободно и смело komponует самые обыденные предметы, обнаруживая скрытые в них цветовые и пластические эффекты, открывая бесконечные декоративные возможности окружающего мира. Так, какой-нибудь скромный кукурузный початок превращается у нее в хвост райской птицы, открывающей живописную «кукурузную» серию: «Кукурузный павлин», «Кукурузная жар-птица» и др.

Декоративная живопись Примаченко поражает виртуозностью, отточенной техникой, непрекращаемой законченностью. Мастерство ее здесь настолько велико, что ссылки многих искусствоведов, писавших о примитивистах, на отсутствие у этих художников специального образования неуместны. В самом деле: на выставках художников-примитивистов, показанных москвичам за последние три года, только картинка бабушки Мозес вызвали к легкой снисходительности, а работы Примаченко, также как и Генералича, и Пиросманашвили, свидетельствуют о вскормившей их многовековой культуре, о стоящей за их спиной большой школе народного искусства.

Большое место в творчестве Марии Примаченко занимают жанровые сцены, иллюстрации к сказкам — народным и собственного сочинения, сказочные пейзажи. В них ряженные в костюмы звери выступают в роли лю-



дей («Сватанье журавля к лисе»), а маленькие человечки почти приравнены к цветам — и по размерам, и по доброте («Пастушки»). Как в детской сказке, смещаются все представления, все масштабы: нежная ветка мимозы превращается в дерево, коров пастушки могли бы спрятать в карман, а рыбы, птица...

обыкновенные, казалось бы, караси из голубой речки, спокойно проглотили бы и пастушков, и даже цаплю. И среди всей этой сказочной живописной неразберихи — громадные таинственные цветы, игрушечный домик, содержимым наружу (мебель, портьеры — все наизнанку, все на улице) и страшный круглый зверь, лев — не лев, птица — не

Среди этих работ есть и чисто иллюстративные, есть и нравоучительные, но нравоучение преподносится очень тактично, без излишней назойливости. «Пьяница на улице» — и трогательная, и наивная, и очень красивая картинка: чего стоят хотя бы стоящие за рыжим забором деревья! Одно из них — каштан. Но какое? А может быть, оба каштаны? На обоих свечи цветов, только один «зажжен», а второй похож на шкаф с посудой. А может быть, это не наше восприятие, а его — бедолаги на бревнах, не сумевшего добраться до дома. Маленькая деталь — в руке пьяного фляжка с водкой, а к самому его носу прискакала огромная полосатая лягушка, низменная тварь болот, до которой опустился человек. Популярная истина — «пить — здоровье вредить» — реализована здесь достаточно непринужденно и занимательно.

«Иван и Катя», «Удод-врач», «Журавль и лисица», «Лиса и медведь» — эти работы близки психологии ребенка, его мировосприятию, их хочется увидеть в большой детской книжке.

Меняется и язык художницы. Если в цветочных сериях он был предельно изысканным, то в жанровых сценах он упрощен и изощренный контур сменился более тяжелым. Опять-таки — это не неумение, это гораздо тоньше и сложнее — ведь даже цветы стали здесь намного грубее, часто они заменяются условными пятнами, меньше разработаны птицы, обобщенно трактуются деревья — всеми этими приемами достигается очень большая цельность композиции, ее выразительность и красочность.

Но к яркой декоративности не сводится искусство Примаченко. Не менее свойственны ей раздумчивая серьезность, многозначительность образа, несущего глубокое содержание. Показательна в этом смысле «Казацкая могила» — предельно нарядный и вместе с тем трагический лист. До самого неба поднимается заросшая цветами могила — двадцать четыре громадных белых «подснежника», нарушив все пропорции, полностью заняли склоны кургана, насыпанного над погибшим воином (как двадцать четыре слезы, как двадцать четыре его года)... А вокруг холма караул темных деревьев — и никакие плакальщицы не создадут ощущения такой тоски, одиночества и холода. Должно быть, эта работа навеяна замечательными историческими песнями Украины, рассказывающими о тяжелом и кровавом прошлом народа.

В народной живописи берет истоки и удивительное чувство цвета, присущее Примаченко, солнечная звучность ярких несмешан-

ных красок, употребленных со всей интенсивностью, на какую эти краски способны. Она, как ребенок, радуется цвету, дорожит каждой «калорией» цвета, не допускает в своих листах худосочности полутонов. Уж если желтый лев, то желтее краски вы не найдете ни в одном тюбике. Самый желтый лев на самом синем фоне среди самых красных мухоморов ...и вы остановились, пораженные этим сиянием, восторженные, и цвет этот застит вам глаза и не пускает дальше, в следующий зал примаченковского мира, не менее интересный, но гораздо более сложный.

Мы рабы привычек и поклонники устойчивых формул. И довольно твердо мы выучили, что народное искусство жизнерадостно, жизнеутверждающе и оптимистично, а мир

народной фантазии — это мир радостной сказки. И если «Собака», то хорошо натренированный мозг угодливо подсказывает — «друг человека», и за магией формулы вы уже не видите, какой у этой «собаки» маленький злой глаз, какая совсем недобродушная диспропорция между туловищем и ножками (и не надо это относить за счет наивности народного примитива — мол, где здесь «академиев не кончали»), и этот злобный ракурс, и острый колючий контур — и неужели вы не видите, что не друг это человека, а самый страшный враг его — оборотень!

Оскалила зубы фантастическая птица, очерилась всем своим «летательным приспособлением» (ни хвостом, ни крыльями не

назовешь этот колючий декоративный круг) — словно птеродактиль какой, готовый вцепиться в вас тощими цепкими хваталками... И не так уж добродушен сломавший дуб лев, как кажется в первую минуту, — у него торчат подчеркнута острые зубы, у него узкие монгольские глаза врага.

Обратимся к каталогу — «Зубач», «Хищная птица», «Зубатый зверь», «Языкатая», «Злая птица» — таких названий много среди «Сиреней», «Павлинов» и «Моря радости».

Здесь уместно вспомнить, что фольклор, сказочное царство, которым питается народное искусство вообще, а Примаченко особенно (недаром она сама сочиняет и сказки, и иллюстрации к ним), чрезвычайно разнообразны. Всякими бывают народные сказки —

«Лев среди мухоморов» (стр. 24—25)

«Лев сломал дуб». Деталь.

«Сватанье журавля к лисе». Деталь.

«Пьяница на улице валяется». Деталь.

«Сватанье журавля к лисе». Деталь.

«Пьяница на улице валяется». Деталь.



героическими и похабными, сатирическими и ласково-любовными. Иванушкой-дурачком и курочкой-рябой в них дело не ограничивается, здесь встречается и Кашей Бессмертный, и лешие, и даже вампиры — вся та не-людь, из которой рождался гоголевский «Вий». И бывает, что не все в сказке кончается пирком да свадьбой, что зло побеждает, посрамив тем самым теорию оптимистического народного искусства.

Генеалогия искусства Марии Примаченко гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд: традиция народной живописи тесно сплетается в ней с уходящими в глубь веков преданиями, легендами, суевериями. И вот это в ее живописи представляется нам наиболее существенным.

Если мы почти всегда можем найти прообраз любого ее цветка среди окружающих нас трав и растений, то ни в каком Бreme не отыщутся родственники ее «Болотного зверя», «Четырехголового зверя» или «Кочубарки». Даже слова такого — «Кочубарка» — нет ни в одном толковом словаре. Придумала его Примаченко, как придумала или подсмотрела в сказочных видениях это зубастое (опять зубы!) чудовище со змеиной головой на хвосте, готовое укусить вас даже оскаленными проволочными ресницами. А рядом с этим неуклюжим таинственным зверем особенно беззащитными выглядят нарисованные одним движением виртуозной кисточки полевые цветы.

«Во всю стену стояло какое-то огромное

чудовище в своих перепутанных волосах, как в лесу; сквозь сеть волос глядели страшно два глаза, подняв немного вверх брови. Над ним держалось в воздухе что-то в виде огромного пузыря с тысячей протянутых из середины клещей и скорпионных жал; черная земля висела на них клоками». Что это? Не знаю, но это — Гоголь, ближайшая литературная аналогия Примаченко, кстати сказать, возросшая на той же украинской почве. И как у Гоголя лубочная «Сорочинская ярмарка» соседствует с трагической «Страшной мезьей», так и у Примаченко рядом с желтой радостью кукурузных птиц живет «Трехглазый зверь».

Химеры Примаченко, эти таинственные звери, собранные по кускам из снов и яви,

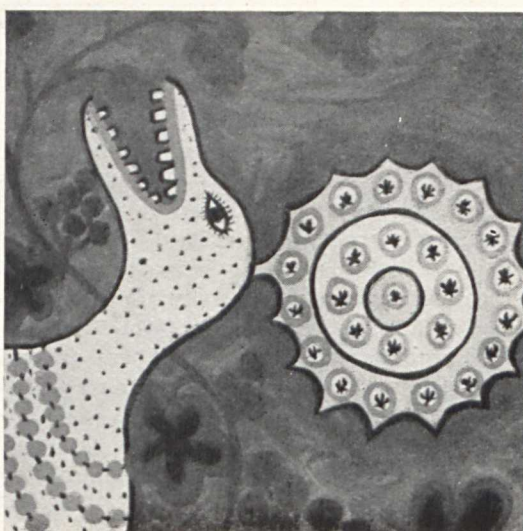


«Птица кормит свою семью».

снабженные человеческими ушами (она почему-то очень любит эту деталь), невероятными шеями и даже какими-то ручками на спинах, необычность ее образов и видений заставляет нас заглянуть в темные дебри язычества, вспомнить страхи средневековья. У нас возникают неожиданные ассоциации то с Ван-Гогом (солнца, похожие на костры, горящие жалящие цветы, внутренняя напряженность некоторых работ), то с Босхом, в этом тяготении к фантастическому, нереальному. С «Болотным зверем» вступаешь в очень сложные отношения, как с химерами Нотр-Дам,—восторгаешься, но жить в одной комнате страшно — вдруг съест!

Поэтому речи о такой стенной росписи уже быть не может. Примаченко ушла от стен своего дома: из живописца декоративного она превратилась в станкового.

Творчество Марии Примаченко еще раз показывает, насколько многообразно, насколько неисчерпаемо искусство так называемого примитива, насколько в условные, часто лубочные формы может укладываться глубокое и до конца неясное, таинственное содержание, насколько не сводится проблема примитива только к декоративизму (хотя это искусство и очень декоративно), к украшению нашей жизни.



«Медведи захотели меду». Деталь.

«Дикая курица на винограде». Деталь.

ОПЫТ ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Ганнес Майер

Автор публикуемой нами впервые на русском языке статьи — швейцарский архитектор Ганнес Майер (1889—1954) известен как один из руководителей Баухауза.

Майер был приглашен в Баухауз в 1927 году, а с 1928 по 1930 год был его директором. С 1930 по 1936 год он работал в Советском Союзе, затем на своей родине, в Швейцарии, а с 1939 по 1949 год — в Мексике.

В это время, в 1940 году, и была написана предлагаемая статья, посвященная опыту его работы в Баухаузе. Напечатанная в 34-м выпуске мексиканского журнала «Edificación»,

статья оставалась малоизвестной.

В 1964 году она была перепечатана в № 7 журнала «Deutsche Architektur» (ГДР), по тексту которого сделан и наш перевод.

В предисловии к этой публикации Курт Юнгханс пишет:

«В появившейся за последние годы в Западной Европе литературе, посвященной Баухаузу, о Ганнесе Майере и его руководстве отзываются большей частью неблагоприятно».

По мнению Юнгханса, печатаемая статья «может лучше осветить факты и проводимые в то время Майером художественные и педагогические принципы».

Баухауз — прямое порождение германской республики, одновременно с которой он родился и умер. Однако уже с самого начала он был европейским, даже международным культурным центром. Баухауз был основан в Веймаре в 1919 году, в хаосе послевоенного времени, архитектором Вальтером Гропиусом и в своем первоначальном виде был типичным представителем господствовавшего в то время эмоционально насыщенного экспрессионизма. Среди учащихся преобладали сторонники всякого рода жизненных реформ. Преподаватели и учащиеся жили в общем здании. У всех было мало денег и много общих забот. Это создавало ярко выраженное в то время социальное единство Баухауза, в котором почти не было сословных различий. Противоположные мировоззрения образовали под одной крышей братство, наподобие «собора социализма».

По политическим соображениям в 1925 году Баухауз вынужден был покинуть классически-мечтательный Веймар и искать новое убежище в Дессау, столице земли Ангальт (средняя Германия). Здесь он очутился в быстро растущем промышленном районе (авиационная, буроугольная, химическая промышленность). Муниципалитет широкого размаха предоставил значительные средства на строительство помещений для занятий и мастерских, двадцати восьми учебных ателье и больших вилл для мастеров. Город с населением в 86 тысяч человек создал образцовый поселок и давал частые заказы мастерским Баухауза. Из-за большой разницы в образе жизни усилился социальный антагонизм между учащимися и мастерами. Первоначальная свежесть и творческая изобретательность формообразования все больше теряются в пустой схеме, которая в виде «моды Баухауза» кружит головы формалистов. В конце 1927—1928 годов по местным политическим соображениям ушел Вальтер Гропиус, а за ним пять солидарных с ним мастеров. На этом заканчивается так называемый первый период Баухауза.

Следующий период, когда директором был архитектор Ганнес Майер, отмечен подчеркиванием социальной миссии Баухауза, повышением удельного веса точных наук в учебном плане, ограничением влияния художников кооперативной организацией мастерских, расширением производственного обучения на основе реальных заказов, развитием типизации и стандартизации предметов народного потребления, пролетаризацией жилища, более тесным сотрудничеством с рабочим движением и с профсоюзами. Этот второй период Баухауза заканчивается первого августа 1930 года новым прорывом реакции в Баухауз, приведшим к увольнению директора и исключению ряда студентов.

Третий период, под руководством директора архитектора Миса ван дер Роэ, отмечен возвращением к учебной школе. Влияние учащихся на образ жизни в Баухаузе было ликвидировано. Все социологические дисциплины и направления, особенно в производственной практике, исчезают. Среди учащихся вновь появляются представители привилегированных социальных слоев, а в мастерских — исключительная мебель из исключительного материала. В студенческое общежитие проникают первые организованные нацисты. Несмотря на все эти уступки духу времени, Баухауз вынужден был полностью исчезнуть из Дессау, а после краткого восстановительного периода в Берлине весной 1933 года он закрывается гитлеровским правительством.

Нижеследующие выводы касаются исключительно опыта и деятельности второго баухаузского периода с 1927 до 1930 года в Дессау, за который автор несет полную ответственность как бывший директор.

ОБ ОРГАНИЗАЦИИ

В то время Баухауз был разделен на следующие секторы:

Основной или вводный курс

Текстильная мастерская с красильней

Мастерская стенной живописи

Мастерская рекламы

Полиграфическая мастерская

Мастерская фотографии

Мастерская металлообработки

Столярная мастерская

Театральное отделение и театральная мастерская, балетная школа, джаз

Строительное отделение с курсом строительства и проектным бюро.

Кроме того, были два свободных класса живописи.

В этих секторах происходило и теоретическое обучение в форме курсов и докладов. Основной курс занимал один семестр, обязательный для всех вновь поступающих, шесть или семь семестров они занимались в мастерских, а в строительном отделении — девять семестров, из них два в какой-либо мастерской. По завершении учения окончивший получал «диплом Баухауза» по своей специальности; кроме того, он должен был сдать государственный экзамен на звание подмастерья.

ОСНОВНОЙ КУРС

Прежде всего немного об основном курсе, разработанном мастером Иозефом Альберсом. Педагогически этот курс имел значение пробного периода. Он должен был выявить и развить при помощи «тестов» особую склонность, оригинальное творческое дарование, изобретательность, комбинаторскую способность, трудовые навыки и знание материалов. В свободных «бесцельных» композициях производились тесты из бумаги, дерева, соломы, жести, ткани, алюминия и т. д., причем запрещалось пользование всеми механическими инструментами, кроме ножа и ножниц. Таким путем новичок изучал специфические свойства материала. Ученик должен был искусно соорудить легкую конструкцию из тонкого картона, могущую выдержать тяжесть человека.

Среди новых студентов быстро выявлялись профессиональные наклонности — особая находчивость, особая методичность, особая чувствительность и т. д., выявлялась склонность к конструированию, импровизации или точной науке.

Параллельно основному курсу и в течение следующих семестров каждый воспитанник Баухауза должен был в обязательном порядке обстоятельно ознакомиться с введением в учение о цвете, с полиграфией, учением о формах, с фотографией, черчением, материаловедением, учением о принципах организации.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ

В центр всей политехнической педагогики Баухауза все в большей мере выдвигалось само сооружение, а не воображаемое соору-

жение в обстановке, изобретенной для «обучения». Таким образом, не выдуманная модель дома на предполагаемом участке, а определенная работа для выполнения в натуре и прямого использования, то есть реальная задача в реальной среде: заказанный врачом жилой дом в небольшом городе Эйфель, образцовые дома для дессауских горожан, жилищные блоки для промышленных рабочих. Все это проектировалось и осуществлялось коллективом мастерской. И среди отдельных вещей уже не индивидуально заказанная мебель для какого-нибудь восторгающегося «модерном» сноба, а типизированная мебель для широких масс, продукт современного серийного производства, результат изучения народных привычек, социальной стандартизации, физиологических и психологических функций, типизирования производственного процесса и тщательной экономической калькуляции.

Такая концепция политехнического образования, центральным пунктом которой является сама выполняемая работа, должна была преодолеть большие начальные трудности. Не всякий заказ, полученный Баухаузом извне, был достаточно типичным, чтобы можно было говорить о создании стандартной вещи. Таким образом, уже выбор заданий был достаточно головоломным. Подходящее по своему характеру задание приходилось иногда отвергать из-за недостатка времени, так как без достаточной затраты времени педагогический результат работы слишком мал и отдельным мастерским грозила опасность уподобиться обычным предприятиям их специальности. Надо было отдавать предпочтение тем предложениям, в которых постановка задачи обещала наиболее общее значение, способствовала наибольшему совершенствованию традиционного типа лампы, рабочего стула, мебельной ткани и т. д.

Затем отдельные мастерские — столярная, ткацкая, полиграфическая, стенной живописи, фотографии, рекламы, театральная и строительное ателье — должны были все в большей степени превращаться в самостоятельные хозяйственные и коллективные производственные объединения. Потому что, если прежде в этих мастерских отдельный студент обучался пользованию инструментами и получал профессиональную консультацию в процессе своего индивидуального обучения, испытывал удовлетворение от своего личного результата, то теперь создавались общественные группы, все больше принимая форму «вертикальных» бригад для решения общей конкретной задачи. В вертикальной бригаде студенты разных сроков поступления трудились совместно, и старшие помогали совершенствоваться младшим под профессиональным руководством мастера.

Наконец, теоретическое обучение все в большей степени должно было проникаться этими новыми требованиями общности производственных интересов и конкретной постановки заданий. Как может студент-производитель без социально-экономических знаний понять потребителя его стандартной мебели, народ, в его различных слоях, классах, в его хозяйственных особенностях? Как могло выработаться у студента представление о производственном процессе, если не через изучение науки о производстве? Как могло выработаться его психологическое понимание функциональной формы, если не через введение методического учебного курса психологии? Как часто таинственные вещи оправдывались «искусством», в то время как они обуславливались в действительности точными науками.

Обучение в мастерских, на реальных изделиях заставляло студентов разбираться во всех материальных и временных препятствиях, которые ставило перед ними осуществление профессиональных заданий в их области. Участвующая в работе группа студентов не была избавлена ни от чего — от первого письменного заказа на необходимые материалы до проверки окончательного расчета. Такой метод устраняет противоречия между школьными занятиями и зачастую горькой, последующей практикой. Кроме того, в современном технически и промышленно развитом хозяйстве почти всякая политехническая деятельность включает отдельного специалиста в получившую задание профессиональную группу. Это требует от каждого работника сознательного подчинения общей работе. Если уже в процессе профессионального обучения рабочая группа является одновременно воспитательной единицей (в резком противоречии с традиционной индивидуальной подготовкой), то дальнейшее сотрудничество с посторонними станет легким с самого начала. Наконец, такая организационная форма содействует общности производственных интересов, порождаемых общей конкретной задачей, выбору способнейших для решения отдельных специальных задач, то есть более продуктивному разделению труда. И, наконец, при всем этом отчасти складывается мировоззрение. Потому что если капиталистическое общество готовит отдельных людей с помощью педантично разработанной, инди-

видуальной системы профессионального образования к дальнейшей профессиональной конкурентной борьбе, то в социалистическом плановом хозяйстве будет последовательным предполагать у всех трудящихся, особенно у интеллигентных специалистов, наличие прочных навыков в разных формах коллективной деятельности.

МАСТЕРСКИЕ

Интересно далее, каким образом отдельные мастерские осуществляют социально обоснованные положения в своей постоянной деятельности.

Прежде всего ткацкая. Со своими примерно двадцатью пятью ткацкими станками (от простейшего крестьянского до сложного жаккардового) эта мастерская могла успешно создавать образцы мебельных тканей, занавесей, диванных чехлов, ковров для народного потребления. О проникновении науки в ее заказные работы свидетельствует отлично сконструированная натяжная ткань актового зала первой германской профсоюзной школы в Бернау около Берлина. Вместо столь излюбленных до того декоративных ковров для пола и стен с художественными группами молодых девушек, все чаще появлялись экспериментальные ткани, содержащие такие новые материалы, как целлоновая пряжа, алюминий, легкие металлы, стеклянное волокно и т. п. Наконец, был заключен договор с оптовой торговой фирмой на серию мебельных и занавесочных тканей, которые пользовались большим спросом под названием «баухаузовских».

В мастерской стенной живописи на основании психологических исследований лейпцигского университета неожиданно возникла дискуссия о многокрасочности массовой продукции. Были выработаны новые, дешевые методы внешней и внутренней отделки, испытаны новые защитные лаки для мебели, наносимые способом опрыскивания. Внешняя окраска ряда общественных зданий в Дессау предоставила возможность систематизировать с помощью цвета социальную акцентировку облика города.

Наконец, группа молодых художников заново изучила проблему обоев в средневропейских климатических условиях. Имелись дешевые народные квартиры привлекательной деловой архитектуры. Но в массовом потреблении отсутствовали дешевые одноцветные и структурные обои. Ганноверская фабрика обоев в Брамше, одна из семи крупнейших в Германии, приобрела право на производство наших «баухаузовских обоев», имевших огромный успех на строительном рынке. Уже в начальном 1929 году этими обоями были оклеены двадцать тысяч помещений в Германии и соседних странах. А педагогически этот случай послужил поводом к типовой стандартизации проблемы «цвета в помещении» и осуществлению путем создания дешевых моющихся обоев «гигиены в народном жилище».

Рекламная мастерская добилась от заказчиков любой продукции Баухауза включения в договор всей проектной работы для газетных объявлений, каталогов, плакатов. От пользующейся международной известностью фирмы «Юнкерс» (производство самолетов и санитарной аппаратуры) она приняла заказ на полное оформление сложного павильона на берлинской строительной выставке 1928 года стоимостью 24.000 рейхсмарок. Для шоколадной фабрики Зухард была сконструирована световая реклама; другая такая же — для транспортного бюро Дессау. Для Дрезденского музея гигиены были изготовлены объемные модели, для нужд Баухауза — все виды рекламы, книга и журнал. Передвижная выставка Баухауза требовала постоянного обновления, а частое участие в иностранных выставках — постоянного совершенствования методов пропаганды. Наконец, все эти заказы были желанным поводом для систематизирования формы, цвета, света и материала средств рекламы с точки зрения их психологического воздействия на массы.

Фотографическая мастерская была заново реорганизована. Ее мастер Петерганс был, что очень характерно для Баухауза, математиком. Теперь он преподавал фотооптику и фотохимию. За три года молодые люди получали систематическую подготовку к профессии фоторепортера, мастера фоторекламы и т. д. «Реальная работа» состояла в этом ателье из серии репортажей об актуальных событиях или строительстве, из крупных съемок для выставок, из фотоскульптуры и фотомонтажа, из фотоплакатов, из фотоиллюстраций для научных книг и прежде всего в сотрудничестве с рекламной мастерской.

Если раньше металлическая мастерская занималась серебряными украшениями и формалистическими лампами, то теперь она, согласно договору, еженедельно посылала своего сотрудника на крупную германскую фабрику ламп Кёртинг и Матиссен в Лейпциге, где он производил деловой контроль всей продукции

этой экспортной фирмы и передавал в производство новые модели ламп своей мастерской. Изобретательные студенты придавали жестким формам металлического стула способность складываться, вращаться, пружинить, стремясь к наибольшей биологической полезности.

Так возникли почти пригодные для серийного производства кухонный табурет, рабочие стулья, откидные стулья для общественных залов.

В столярной мастерской было легче осуществлять новые замыслы, так как в ней всегда пользовались признанием стандарт и тип. Поэтому речь шла больше о переходе от стандартов для крупной буржуазии к стандартам для массового потребления. Была изобретена сборная мебель, легко собирающаяся из отдельных элементов. Жизнь масс стала «подвижнее», жизненные потребности увеличились, нужно было чаще переезжать. Поэтому была сконструирована легкая мебель из тончайшего дерева, которую не стоило перевозить, ее можно было бросать.

Поставлялись относительно большие партии мебели для жилищных объединений или сооружений, в основу которых была положена идея комбинирования отдельных предметов и единый модуль. Это давало владельцу возможность производить любые преобразования мебельного ансамбля для разных целей. Наконец, было осуществлено для серийного производства мебели сотрудничество со столярным кооперативом в Бремене, продукция которого поступала в продажу как «мебель-Баухауз». Так, например, для интерната союзной школы Всегерманского объединения профсоюзов была поставлена мебель на шестьдесят комнат для ста двадцати учащихся.

Даже театральная мастерская оставила свою абстрактно-художественную манеру и сменила бессодержательную игру с кубами, плоскостями, цветом на подлинно близкое к реальности зрелище. Вскоре этот коллектив уехал на гастроли и представил свои морально-критические спектакли на суд самого народа в народных театрах Германии и вне ее.

Люди снова избавились от кубистского формалистического хлама, а конусы вновь превратились в создания из плоти и крови, реалистически и критически трактующие свою эпоху.

О СТРОИТЕЛЬСТВЕ

В строительном отделе результаты «обучения посредством практической работы» проявлялись наиболее явственно. В нем действовал интернациональный состав архитекторов: голландец Март Штам, немец Людвиг Гильберсхаймер, датчанин Эдвард Гайберг, австриец Антон Бреннер, швейцарцы Ганс Виттвер и Ганнес Майер. В нашей строительной теории мы развивали принцип «функционального строительства», который, в противоположность вульгарному его изложению, выходил за пределы «чисто технического». Мы надеялись путем анализа общественных условий и тщательного изучения всех биологических факторов достичь углубления и обогащения архитектуры, причем особое внимание уделялось психологическим факторам организации жизни. Были изучены жилища отдельных семейств рабочих и служащих для лучшей типизации жилых ячеек. Успешно был произведен общий градостроительный анализ Дессау, который ясно выявил недостаточность и классовый характер этого «образцового» города. Все рабочие квартиры, без исключения, были расположены во вредных промышленных районах, а культурные учреждения концентрировались в жилых районах зажиточной части населения. Однако городской совет запретил нам опубликовать результаты этого исследования!

В строительном отделе мы проложили общими усилиями дорогу через большие начальные трудности реализации наших строительных объектов. Городской совет заказал нам проектирование транспортного бюро, образцовых домов для горожан, поселения для 15 тысяч жителей, план реконструкции городского рынка. Извне пришел заказ на дом врача в Эйфеле, на проект туберкулезного санатория и рыболовную колонию возле Берлина. К началу 1930 года дюжина студентов-архитекторов производила новое строительство девятиэтажных пролетарских квартир в пяти галерейных домах поселка Дессау-Тёртен по нашим проектам. При ежемесячной квартплате в 37,50 рейхсмарок эти трехкомнатные квартиры с ванной, кухней и индивидуальным центральным отоплением принадлежали к самым дешевым на строительном рынке того времени.

Месячная зарплата участвовавшего в строительстве студента составляла 120—150 рейхсмарок.

ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНИЕ

Экономическое положение Баухауза в целом и его отдельных мастерских и отдельных баухаузовцев значительно улучшалось од-

новременно с ростом продуктивности работы всего учреждения. Экономически деловые мероприятия обеспечивались специальным производственным бюро. Из доходов от выполненных заказов, поставок, лицензий и гонораров непосредственно покрывались связанные с каждым заказом специальные расходы (материал, поездки, зарплата). Оставшаяся валовая прибыль распределялась поровну между тремя организационными единицами: Баухаузом, соответствующим сектором (мастерской) и непосредственно участвовавшей в выполнении группой сотрудников. Одна треть полученного от промышленных фирм гонорара за патент на отдельные образцы и изобретения также шла автору (студенту). Коллектив каждой мастерской распоряжался по своему усмотрению причитающейся ему долей валовой прибыли. При этом руководящий старший мастер получал от десяти до пятнадцати процентов. В 1929 хозяйственном году учащимся было выплачено 32 тысячи рейхсмарок в порядке непосредственного участия в валовой прибыли. Средний расход студента составлял в то время 75 рейхсмарок в месяц или 700 рейхсмарок в год. Средний годовой доход от баухаузовской работы, который получали около ста непосредственно занятых в мастерских студентов, составлял 320 рейхсмарок. Это равняется тридцатипятипроцентной стипендии для всего состава мастерских. Путь к экономическому освобождению учащихся через производственную работу вырисовывался все яснее.

Под влиянием коллективной производственной работы в мастерских, нового понимания наших задач как художников-конструкторов, служащих широким массам, и лучших экономических возможностей продуктивного обучения коренным образом изменилась внутренняя социальная структура Баухауза: если прежде в Баухаузе большей частью искали индивидуальной деятельности «на службе абстрактному искусству» сыновья и дочери зажиточных родителей, причем многие из них обезьянны подражали на полотне своим знаменитым учителям Клее, Кандинскому и Фенинджеру, то теперь среди студентов все больше стали появляться выходцы из пролетарской и мелкобуржуазной среды, квалифицированные рабочие и профессионалы, надеявшиеся повысить в Баухаузе свою квалификацию. Представители профессионального движения, марксисты, как профессор Герман Дункер, педагоги-сексологи, как доктор Макс Годанн, искали здесь новую среду для своих докладов. Выдающиеся ученые, как, например, престарелый профессор Вильгельм Оствальд (создатель научной теории цвета) и профессор Граф Дюркгейм (психологические феномены), не отказывались от приглашения принимать участие в выработке теории.

Прогрессивные элементы отдельных отраслей промышленности Германии и соседних стран все больше искали контакта с Баухаузом для обеспечения своего производства новыми стандартами и особенно для привлечения квалифицированных молодых специалистов.

Передвижные выставки Баухауза в различных европейских городах делали остальное и популяризировали достижения баухаузовских мастерских в широких кругах специалистов. Доклады руководителей и профессоров почти во всех европейских столицах, разветвившийся по всей земле «Союз друзей Баухауза», насчитывавший свыше 500 избранных членов, и журнал содействовали пропаганде целей Баухауза. Поэтому не случайно, что в настоящее время в промышленно и социально наиболее развитых странах трудятся специалисты из бывшего Баухауза: фотографы, металлисты, специалисты по рекламе, текстильщики, театральные работники, мебельщики, архитекторы и строители всех отраслей.

Когда в результате такого положительного влияния деятельности Баухауза в 1930 году реакция снова ворвалась в Баухауз, то это произошло не в последнем счете из-за естественной защиты консервативных элементов населения, почувствовавших угрозу своей классически-буржуазной культуре со стороны мира новых форм. Некоторые ремесленные круги, как плотники, кровельщики и кузнецы, видели угрозу своему существованию в пропагандируемом Баухаузом «Новом строительстве». Исчезли крутые черепичные крыши, армированное стекло полностью вытеснило художественные оконные решетки. Меньшинство выдающихся мастеров искусства внутри Баухауза почувствовало себя прижатыми к стене научно обоснованными методами формообразования. А городскому совету Дессау с каждым месяцем становилось яснее, что столь ненавистный институт с развитием производственной деятельности своих мастерских становился экономически все более независимым от городского бюджета. Поэтому Баухауз превратился для местных партий, из рук которых он ускользал, в предмет столкновений. А потому — «покончить с ним!»

русский интерьер первой половины XVIII века

С. Земцов

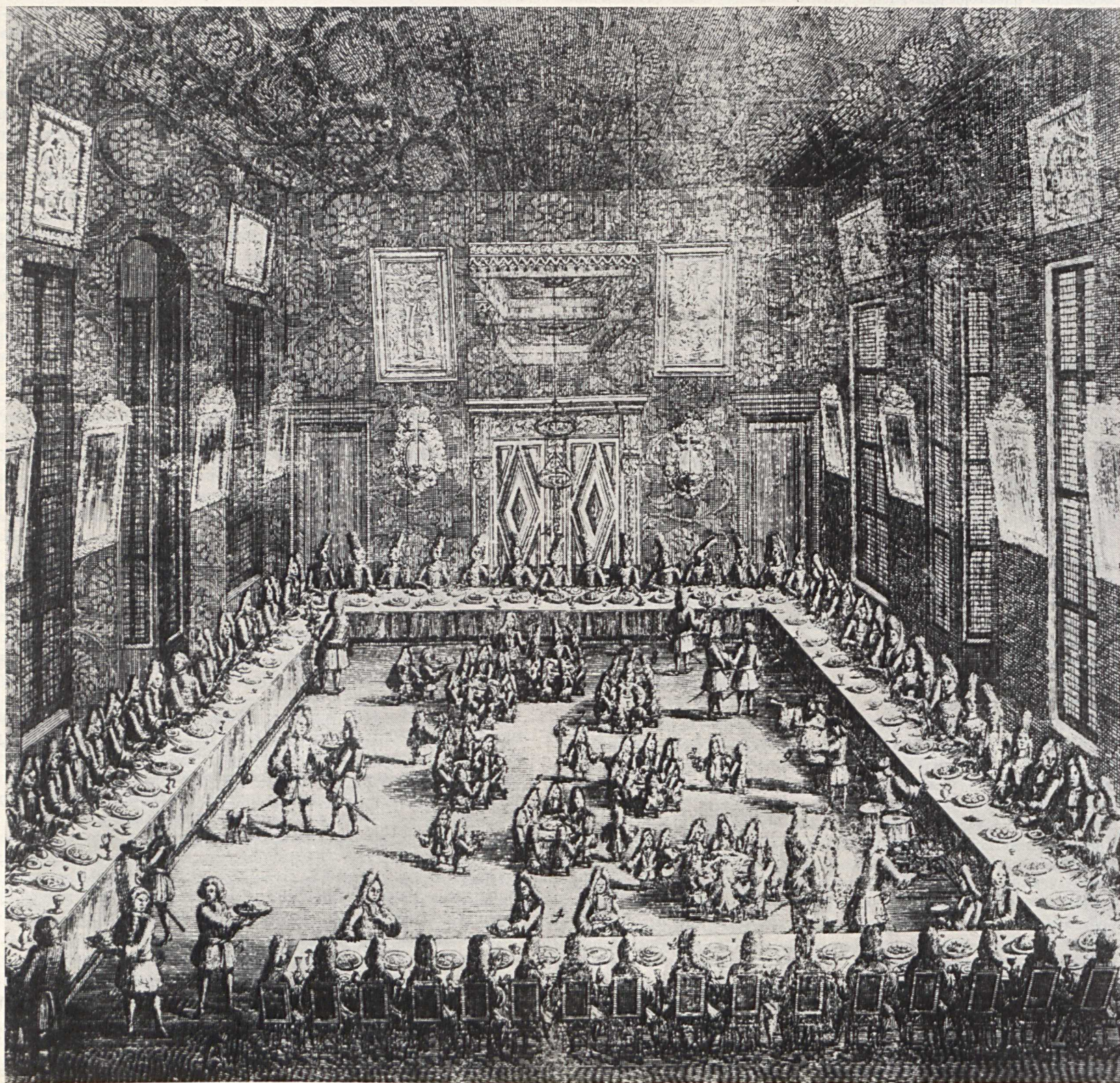
Русский XVIII век начинался в Москве и собственно, еще в XVII веке. В эту древнюю столицу приезжали иностранцы. С ними общались русские люди, они пользовались в обиходе предметами, вывезенными из-за границы. Спокон веков москвичи возводили каменные дома, церкви и кремли. Русские зодчие конца XVII века, такие, как Бухвостов и Старцев, прекрасно знали ордерную систему и по-своему, очень самобытно применяли ее.

И все же для того, чтобы претворить в жизнь реформы Петра, нужен был мощный толчок первых побед в Северной войне, и как их результат — строительство Петербурга на пустом месте, где все начинали сначала и поэтому все по-новому, не как в Московском государстве, а как должно было быть в Российской империи.

Новое возникало не сразу. Кругом стоял лес. Не было камня, и еще не построили кирпичные заводы. А на новой земле у границ государства надо было быстро укрепиться и освоить ее. Со всей Руси великой сгоняли строителей. Приходили они не только с топором за поясом, но и с многовековой традицией возведения рубленых изб. Вот так и начали. Валили лес и строили первые деревянные дома. Так срубили дом и для Петра по соседству с Петропавловской крепостью.

Однако новые формы частной и общественной жизни меняли планировку дома. На него влияло и новое для русского человека представление о городе, и широко применяемый кирпич, давший возможность собрать под одной крышей все разнообразие функций жилого дома.

А. Зубов. Свадьба Петра и Екатерины в Меншиковском дворце в Петербурге. Гравюра на меди. 1714.



До XVIII века в Московском государстве развитый жилой дом, вмещающий не только самого владельца, но и его челядь, представлял сложный конгломерат объемов, из коих каждый нес определенные жилые или хозяйственные функции. Сочетание таких объемов требовало пространства, и дом строился по принципу усадьбы, с большими разрывами между соседями, что диктовалось также и противопожарными мерами, так как дома были в большинстве своем деревянными.

Возникновение большого количества объемов, связанных между собой переходами, объясняется тем модулем, который лежит в основе всей деревянной архитектуры, — длинной бревна. Строить дома с большой протяженностью по фасаду было невозможно без перпендикулярных связей. Поэтому дом представлял собой сочетание срубов. Классическим примером такого чрезвычайно сложного и необыкновенно живописного комплекса был знаменитый Коломенский дворец, а самым простым примером может служить обыкновенная русская изба, представляющая, по существу, два сруба со сквозным проходом между ними, образующим сени. Именно такая изба стала прообразом и для всего каменного строительства жилых домов допетровской Руси и значительно повлияла на композицию жилого дома в первой четверти XVIII века.

Трехчастная композиция плана, перенесенная из деревянного зодчества в каменное, сохранилась, например, в провинциальных купеческих домах (дом Коробова в Калуге, датированный 1697 годом, и более ранние дом Лапина в Пскове, дом Сапожникова в Гороховце и др.).

Хорошими образцами жилого дома самого начала XVIII века могут служить «Домики Петра», которые строились в местах более или менее длительного его пребывания. Их несколько: под Воронежем, у строившейся на севере под Архангельском Новодвинской крепости и в Петербурге.

Предназначенные для царя, эти небольшие дома не имеют ничего общего с дворцами. Это скромные, будничные жилища, подобные тем, какие строились, вероятно, и для его рядовых сподвижников. Интересны они не только тем, что в своей планировке сохранили традиции древней избы, но и потому, что в них отразились личные вкусы Петра.

Наиболее примитивен петербургский домик Петра. Он сохранил все черты рубленой в два сруба бревенчатой избы: вход в середине фасада вводит в небольшие сени, из которых дверь направо ведет в кабинет Петра, налево — в столовую. В задней части сеней выгорожена маленькая спаленка. Сквозные сени с выходом во двор здесь просто не нужны, так как позади дома нет двора. Казалось бы, ничего нового по сравнению с избой. Но вот окна уже другие — больше в длину, чем в высоту, заполненные мелкими стеклами в свинцовых рамах, как в голландских домах; открываются они не в сторону, а нижняя створка поднимается вверх.

Нетерпеливое желание видеть новое приводит к очень наивной имитации каменного дома. Бревна сруба по фасаду покрашены под кирпич суриком с тщательно прочерченными белыми швами. На коньке двухскатной

крыши, крытой гонтом, две искусно вырезанные из дерева пылающие круглые бомбы и мортира.

Внутри все стены были обиты отбеленным холстом. Белые стены контрастируют с темными переплетами оконных рам, с темной фламандской мебелью. Низкие комнаты еле вмещали огромную фигуру хозяина. В углу у окна токарный станок. Посредине комнаты раздвижной стол, у стены — шкаф, кресло, выточенное руками Петра. Подзорные трубы, астролябия, а за окном просторы Невы, и первый корабль голландского купца, и флаг адмирала первого российского флота на деревянной башенке Петропавловского кронверка.

Более сложный пример жилого дома начала XVIII века — это домик Петра у Новодвинской крепости, перенесенный во второй половине XIX века в Архангельск, а оттуда стараниями П. Д. Барановского в Москву и здесь восстановленный под руководством Д. П. Сухова в Коломенском.

Уже в петербургском домике в сенях выгораживается небольшая спальня Петра. В новодвинском сени также не сквозные. Они превращаются в прямоугольную, самую большую по площади залу (35 м²), занимающую центральное положение, хотя все еще она несет название сеней и, собственно, выполняет их функции, так как в нее попадают прямо с крыльца. По обе стороны сеней симметрично слева кабинет Петра и чулан, справа спальня и денщикская. По оси к сеням с задней стороны примыкает коридор и столовая, — вторая по величине (25 м²) комната в доме.

Здесь характерно выделение центрального объема, образовавшегося из старых сеней, и симметричное расположение всех помещений по сторонам этого объема.

Следует указать, что симметричное расположение объемов по обе стороны главной оси возникает уже в конце XVII века в каменном жилом и особенно дворцовом строительстве. Попытку «упорядочить» живописную раскиданность жилого дома на участке, мы замечаем в Лефортовском дворце, построенном Дмитрием Аксамитовым в 1691 году. Тут впервые возникает главный объем, функционально оправданный тем, что в нем находится главный зал дворца — «Большая столовая палата». Кроме того, объединению различных объемов в единое композиционное целое служит наружная галерея — гульбище, проходящая по второму этажу главного фасада, а также впервые в русском зодчестве — строгое горизонтальное членение здания по этажам с выделением среднего, главного этажа размерами окон.

Недавно восстановленные А. Н. Петровым так называемые Кикины палаты, построенные в 1714—1718 годах, продолжают развитие композиции рубленого петровского дома в Коломенском. Первоначально дом Кикина был одноэтажным на полуподвале. На уровень пола первого этажа поднимались по двухмаршевой лестнице, образующей крыльцо. Расположение всех комнат строго симметрично по сторонам большого, во всю ширину дома, двухсветного зала, куда попадали прямо с крыльца, то есть и здесь этот зал выполнял функции сеней. Он также членит дом на две одинаковые части, повторяя в усложненном виде и в другом материале композицию двухсрубного дома. Но Кикины

палаты и целый ряд других московских и петербургских домов первой четверти XVIII века вносят и новые элементы в членение объемов. Возникают боковые ризолиты, центральная часть с крыльцом также выдвинута вперед, и, конечно, все фасады богато декорированы пилястрами, наличниками окон и фронтонами. И Кикины палаты, и средний корпус большого Петергофского дворца, и дом Ягужинского в Петербурге, и дом Гагарина в Москве, кроме плана, еще сохранили и другие черты, типичные для допетровского зодчества: это постановка дома на полуподвал, заменивший старую подклеть, и устройство наружных крылец — тоже неперменной принадлежности древних московских сооружений.

Таким образом, для большинства жилых домов первой четверти XVIII века типичен симметричный компактный план с главным внутренним объемом по оси здания. Он сложился в результате приспособления старых плановых решений к новым нуждам людей Петровской эпохи. Дом состоит из прямоугольных невысоких комнат хороших простых пропорций. Петровская эпоха еще не знает криволинейных сложных планов, так же как и анфиладного расположения залов, которое приходит только в 40—50-х годах. В декоративной обработке интерьера сохраняется ощущение тектоники отдельных его частей. А относительная скромность в применении цвета, материалов и декора делает этот период очень своеобразным и легко определяемым в стилевом отношении.

Но при всей силе традиций то новое, что вносится в это время архитекторами, художниками-монументалистами и художниками прикладного искусства, столь значительно, что русское искусство первой четверти XVIII века оказалось началом новой эпохи художественного развития. Россия вступила на европейский путь во всех отраслях общественной деятельности и в том числе в искусстве. Но при всем национальном разнообразии мастеров, приезжавших на работы в Москву, а затем в Петербург, — здесь были и немцы, и итальянцы, и французы, и голландцы, — все же происходил естественный отбор именно тех, кто по духу и традициям был ближе всего к русским людям. Петровская эпоха характеризуется тяготением к формам северной Европы, главным образом к Голландии. Это объясняется и длительным пребыванием Петра в этой стране, и широким применением в ее строительстве кирпича, дерева и изразцов, дававших возможность проще и быстрее осваивать новые формы архитектуры и прикладного искусства. Это мы заметили уже в таком примитивном памятнике, как петербургский домик Петра, и это еще яснее видно в Летнем дворце в Летнем саду.

Его делали разные люди: и немец — архитектор Андреас Шлютер; и голландцы — художник Георг Гзель и инженер Ван-Боллиос; и французы — великолепные резчики по дереву Жан Мишель и Николя Пино; и русский зодчий Михаил Земцов, и многие другие. Но их трудом было создано очень цельное произведение, по которому мы можем судить о вкусах русских людей того времени.

Компактный небольшой объем здания оказался очень вместительным. По периметру

дома несколько безразлично нанизаны комнаты разного назначения, образуя совершенно одинаковые планы первого и второго этажей.

Один из членов польского посольства, посетивший дворец в 1720 году, оставил в своих записках впечатление о его внутреннем убранстве. «Дворец внутри был весьма красиво убран различными китайскими обоями, наклеенными на холст; множество зеркал и украшений, пол мраморный»¹.

От этого убранства сохранилось немного. Вместо мраморных полов настланы сравнительно новые деревянные. Китайских обоев тоже нет. Стены просто побелены по штукатурке. Одна из комнат сохранила старую обивку белым холстом и деревянной панелью. В неприкосновенности дошла до нас маленькая передняя с резной деревянной перегородкой, в центре которой изумительный по рисунку и пластике плоский рельеф — изображение Минервы. Этот шедевр деревянной резьбы выполнен Никола Пино, и его формы были продиктованы узким пространством передней, не позволявшей деревянную перегородку украсить высоким рельефом или поставить здесь круглую скульптуру. Но при этом мастер сохранил богатство светотеней и пластическую точность фигуры. Это очень красивое произведение вводит посетителя в характер интерьера, где дерево как декоративный материал используется очень широко. От петровского времени дошли до нас гладкие

наборной работы чудесные двери с бронзовыми шпингалетами и такими же замками в виде плоских коробочек. Судя по спальне Петра, некоторые комнаты были отделаны пониже деревянными панелями, другие — не сохранившимися сейчас голландскими изразцами с нарисованными синей краской кораблями, архитектурными пейзажами, жанровыми сценами.

Изразцы в виде панелей и больших «фигурных» печей весьма энергично участвуют в декоре петровского интерьера. В XVII веке изразцы со сложным рельефным растительным и геометрическим орнаментом украшали главным образом фасады церквей и других зданий. В Петровскую эпоху изразец переселяется с фасада во внутрь дома. Таким образом, вторым после дерева излюбленным декоративным материалом в петровском интерьере была керамика.

Но наряду с изразцовыми печами, пришедшими еще из допетровской архитектуры, в быт входит и новое техническое устройство — камин, который позднее, особенно во второй половине XVIII века, играет существенную роль в интерьере. В начале века небольшой по размерам и скромный по архитектуре, он еще робко вступает в комнату и обыкновенно ставится в углу.

Единственный камин, поставленный у стены, находится в спальне Петра. Он вместе с тем самый большой и сохранил отличные лепные панно, исполненные тем же скульптором, что и барельефы на фасаде дворца (возможно, Андреасом Шлютером).

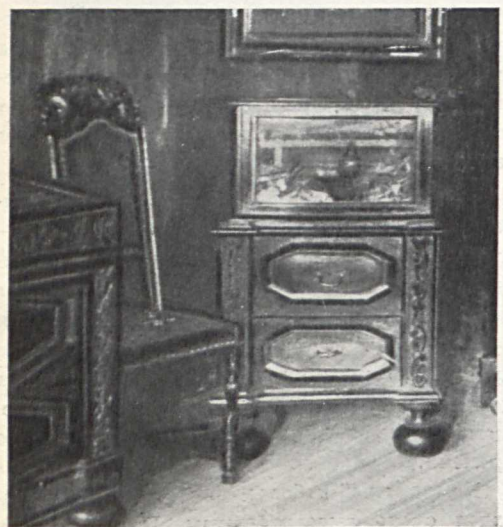
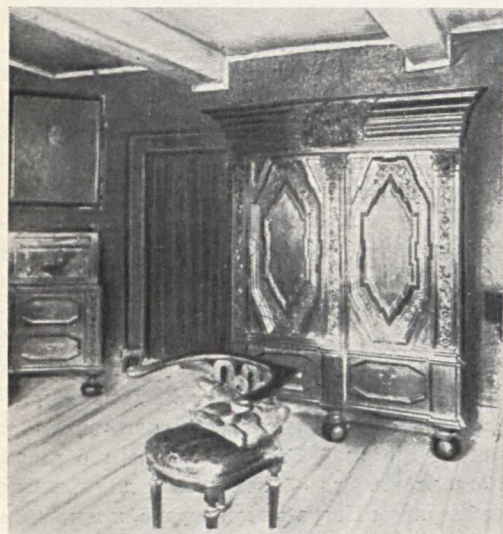
Важнейшим новшеством в истории рус-

ского монументально-декоративного искусства было появление плафона — сюжетной аллегорической живописи, непосредственно связанной с архитектурой.

Плафоны Летнего дворца — это действительно первый в России опыт монументальной светской живописи на холсте, и он несет в себе все качества и все недостатки первой попытки. Новая светская тема приносит и новую для русской монументальной живописи технику — картину на холсте, которая затем вставляется в заранее предусмотренное архитектором место.

Плафон, возникший в связи с изобретением в эпоху Возрождения зеркального свода, в смысле декоративном ставит задачу создания иллюзорного пространства, которое бы расширило внутреннее замкнутое пространство. В Летнем дворце этого еще нет.

Руководителем всех живописных работ по дворцу и автором большинства плафонов был голландский художник Георг Гзель, приглашенный Петром в 1717 году для работы в Петербурге. Он был неплохим колористом, выполнил свои плафоны на золотисто-охристом грунте, который хорошо по цвету гармонировал с темной фламандской мебелью и такого же цвета дверьми и оконными рамами. Но Гзель писал свои плафоны как картины, то есть без ракурса фигур, необходимого для рассмотрения их снизу, и без пространственной глубины. Его плафоны плоски и фигуры тяжеловесны, они очень земные, по-фламандски телесные. По форме все семь плафонов Летнего дворца различны — круглые, овальные, прямоугольные. Но



← Интерьер домика Петра в Ленинграде. Кабинет Петра I.

→ Интерьер Летнего дворца в Ленинграде. Кухня первого этажа.

А. Зубов. Свадьба Петра и Екатерины в Меншиковском дворце в Петербурге. Гравюра на меди. 1714. Фрагмент.

независимо от их живописных качеств, они еще по существу своему не являются плафонами, так как не выполняют своей основной функции — создания иллюзорного пространства. И это характерно вообще для петровского интерьера. Будет ли это Большой зал Монплезира, где работали блестящие мастера росписи, или зал заседаний коллегий в доме двенадцати коллегий — всюду плафон трактуется как картина, вставленная в потолок, а не как произведение монументальной живописи, дополняющее или даже развивающее архитектуру внутреннего пространства.

Таким образом, на примере Летнего дворца мы рассмотрели три основных компонента богатого городского интерьера — дерево, изразцы и живопись. К этому следует добавить еще китайские бумажные обои, наклеиваемые на холст, и мраморные полы. Ни то ни другое до нас не дошло. Но здесь можно прибегнуть к аналогиям. В Купольном зале Монплезира сохранился мраморный пол в черную и белую шашку большими квадратами, характерный для голландского интерьера, к которому тяготел Петр. Учитывая, что в Монплезире, как и в Летнем дворце, применялись деревянные панели, можно думать, что расцветка мраморных полов в Летнем дворце была такая же, как и там. Косвенно на это указывает черный мраморный наличник, сохранившийся у одной из дверей Летнего дворца.

Что касается китайских обоев, то они покрывались очень блеклым цветочным или геометрическим орнаментом.

Одна из комнат верхнего этажа, отведен-

ного под апартаменты Екатерины I, наиболее полно сохранила свою подлинную декорацию и любопытна в том отношении, что, так же как и интерьеры Монплезира, несет в себе зачатки развитого барокко середины века. Это лучшая во дворце, так называемая Зеленая комната, бывшая кабинетом Екатерины. Все стены здесь отделаны орехом, и во внутренних своих частях имеют встроенные шкафы, закрывающиеся двухстворчатыми дверями.

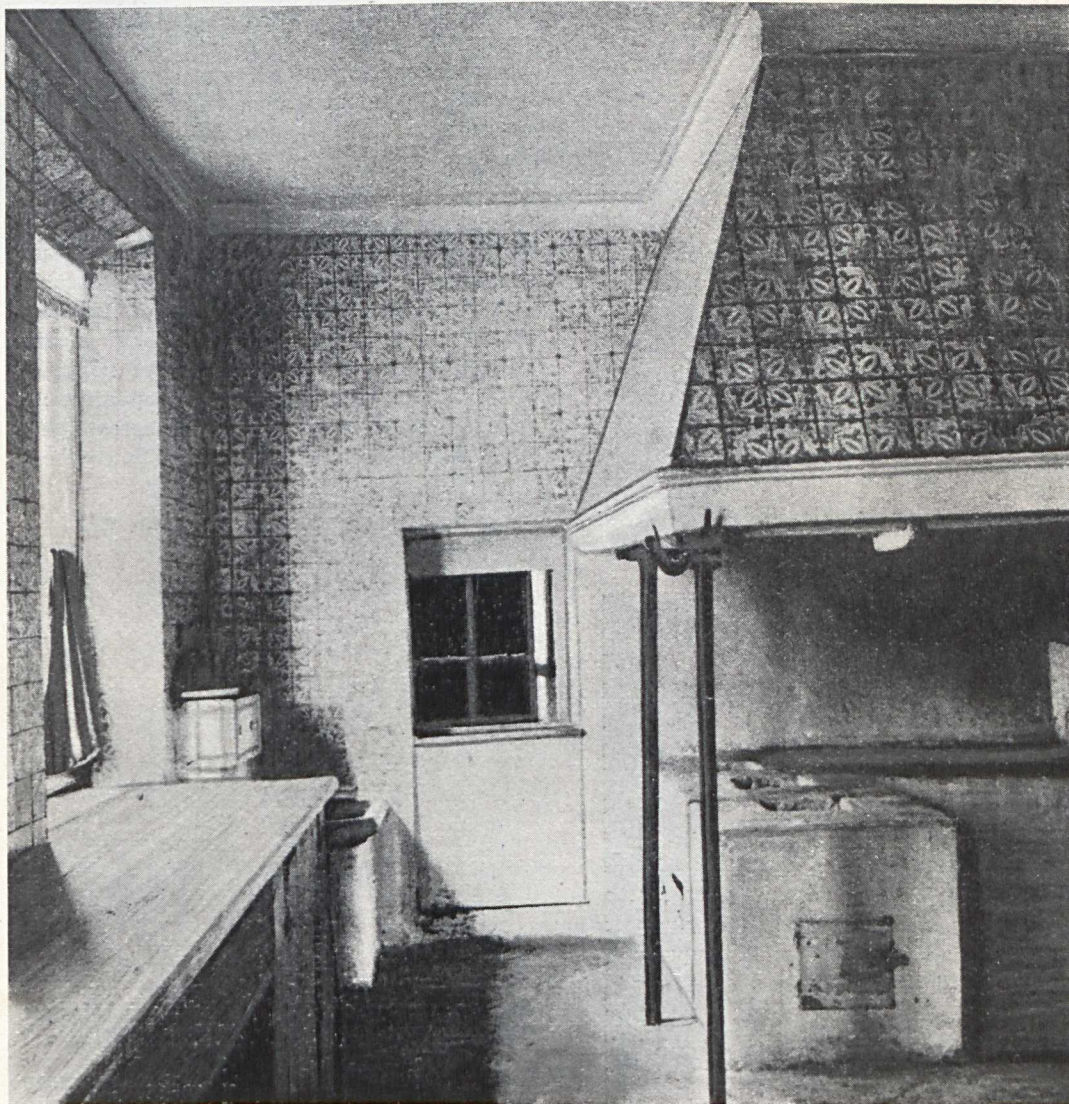
Живописные вставки, десюдепорты, плафон, полихромная раскраска стен и членение их пилястрами — все эти формы необыкновенно пышно расцветут в середине века в творчестве мастеров развитого барокко. Здесь, в Летнем дворце, они еще делают только скромную заявку на право своего существования, и в этом их прелесть.

И, наконец, мебель, обстановка обихода, которая, собственно, и очеловечивает любой хорошо сохранившийся интерьер. Восстановить ее трудно, ибо собственно мебели, «приписанной» к той или другой комнате, осталось очень немного: два-три шкафа, несколько зеркал, в том числе одно в раме, резьба которой собственноручно выполнена Петром. Но, прибегая к аналогиям, мы можем восстановить и меблировку петровского интерьера.

Новшеством в русском обиходе явились шкафы, которые в XVII веке употреблялись очень редко. Поэтому естественно, что первые шкафы XVIII века для белья, платья, книг, обуви и прочего были иностранного происхождения, главным образом голландские. Два подлинных таких шкафа сохрани-

лись в комнатах Летнего дворца. Это очень массивные, больше в ширину, чем в высоту, дубовые шкафы, на ножках в виде точеных, как бы несколько сплюснутых под тяжестью шаров. Фасад разбит на две части тремя пилястрами, густо заполненными резным орнаментом. Они поддерживают сильно нависающий раскрепованный карниз с картушем в центре. Эти шкафы были, очевидно, широко распространены. Подобные им мы можем увидеть в петербургском домике Петра и в экспозиции Петровской галереи Государственного Эрмитажа.

Основными поставщиками мебели в Россию в первой четверти XVIII века были английские и голландские фирмы, и среди них занимала первое место знаменитая английская мебельная мастерская Томаса I Чиппенделя (1689—1733). Стулья, кресла и диваны «чиппендель» в подлиннике и в очень своеобразной русской интерпретации, собственно, и создали петровский стиль мебели, отличавшийся от мебели конца XVII века большей деловитостью и строгостью формы. Подлинные английские стулья этой эпохи имели очень широкую лицевую часть, суживающуюся к спинке. Спинка резная, ажурная, в виде переплетающихся, красиво изогнутых полосок. Она непосредственно переходит в задние ножки, тогда как передние ножки широко расставлены и в верхней своей части выступают вперед. Главным стилистическим отличием являлось завершение передних ножек стула в виде сильных звериных лап, зажавших сплюснутый шар. Русская интерпретация «чиппендель» заключалась в при-



дании мебели еще большей строгости и простоты. Задняя доска делалась глухой, но более изогнутой по фигуре. Передняя цанга не была прямой, а несколько волнистой. По своему характеру английская и русская мебель стремилась к приданию устойчивости и монументальности сидящей фигуре. Широко употребляются и диваны, неизвестные в допетровской Руси. Они повторяют формы стульев, но имеют главным образом глухие спинки. Стулья и диваны обивались тисненой кожей с цветным орнаментом, реже шелком.

Прекрасным образцом мебели первой четверти XVIII века является так называемое адмиралтейское кресло Петра, которое сохранило наиболее выразительные формы русской транскрипции английского «чиппенделя».

Картина будет неполной, если не упомянуть о произведениях живописи, входивших с легкой руки Петра в моду у богатых людей того времени. Это главным образом работы голландской школы — морские пейзажи, бытовые сцены, натюрморты. В Летнем дворце они были, по свидетельству современника, развешены в так называемой передней, примыкавшей к кабинету Петра. Картины были и в Меншиковском дворце, в доме графа Шереметева на Фонтанке и в других. В темных рамах эта живопись хорошо гармонировала с окружающей массивной и относительно простой обстановкой.

Когда-то, лет тридцать назад, пишущий эти строки в ясный солнечный день поднялся по лестнице во второй этаж Летнего двор-

ца. В зеленом кабинете створка одного из шкафов была полуоткрыта и на полках стояли стеклянные петровские штофы с выгравированным гербом Российской Империи. Один из них был закрыт притертой пробкой. Я открыл его, и по комнате разнесся запах старой тминной водки. И, как часто это бывает, пустяшный случай вдруг помог представить себе ясно эту комнату, заполненную людьми, для которых она сооружалась. На широких «чиппенделях» восседали дамы в непривычных для русских женщин платьях, густо припудренные и насурмленные. Горели свечи в старых шандалах, и дамы неумело друг перед дружкой изощрялись в «политесе». Зимних ассамблей и приемов послов здесь не устраивали. Для этого использовался более обширный Меншиковский дворец.

Летний дворец по внешности был скромным домом скорее богатого горожанина, чем царя. Именно поэтому мы и взяли его в качестве примера не исключительного, а обслуживающего относительно широкие круги населения русского жилого интерьера.

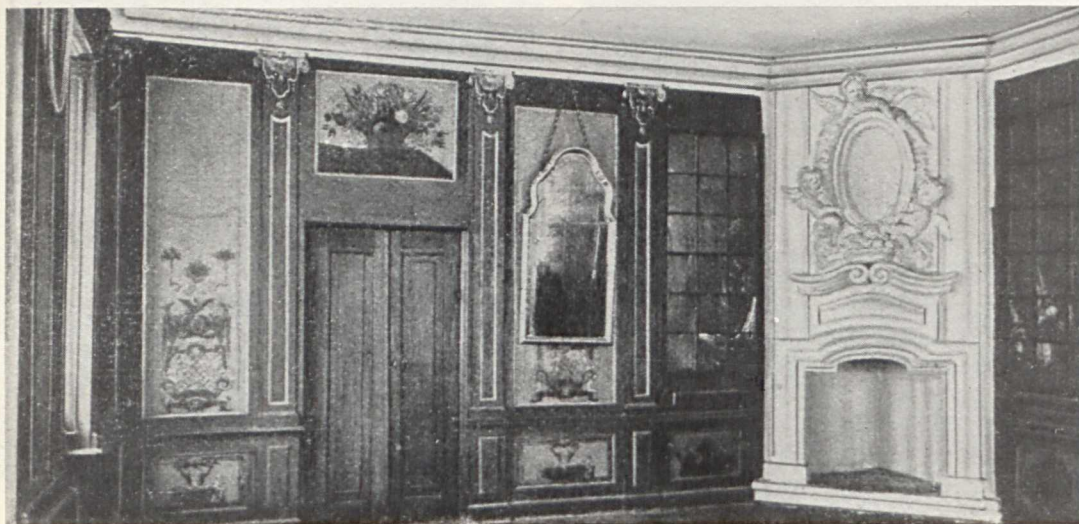
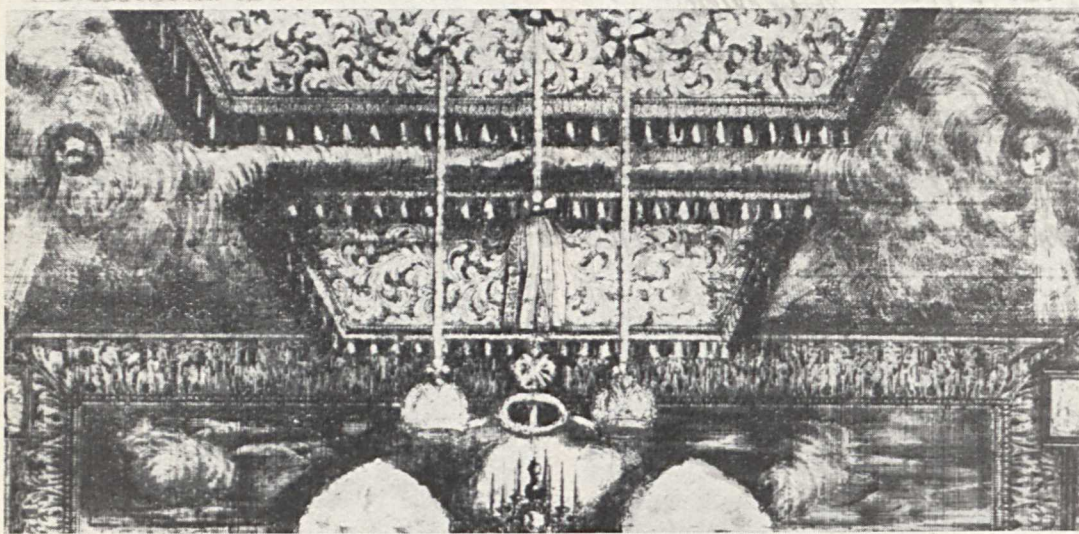
К сожалению, не сохранилось ни одного интерьера рядового дома той эпохи.

Петр I, озабоченный скорейшей застройкой столицы, утвердил типовые дома для различных слоев населения по проектам архитектора Доменико Трезини. В период с 1711 по 1716 годы в Петербурге их было построено свыше четырех тысяч. Эти дома различались и величиной отводимого для них участка, и этажностью. Дом для «подлых» был одноэтажный, длиной по фасаду в 5,5 сажени. Через дверь с тамбуром попа-

дали в кухню, имевшую также выход во двор. Направо от тамбура, который здесь заменял старые сени, — две жилые комнаты. Дом для зажиточных отличался большей протяженностью по фасаду и большим количеством комнат. «Именитые» люди свои дома возводили главным образом на Васильевском острове, по мысли Петра, — центральном районе столицы. Они были уже в два этажа «на погребях», с мезонином и двумя входами¹. Летний дворец в Летнем саду, собственно, и дает представление о таком типе дома.

Что же нового внесла в интерьер, в обиход русского человека Петровская эпоха? Она раньше всего принесла свободу общения. В общественную жизнь включаются женщины. Они становятся неперенными участниками всех празднеств, ассамблей и дворцовых приемов. Это в свою очередь повлияло на манеру держаться и обстановку. Повседневной принадлежностью мужского и женского обихода становится зеркало, в допетровской Руси запрещенное домостроевскими правилами быта. Комнаты становятся выше и благодаря большим окнам светлее. Ассамблеи и приемы сопровождались танцами. И в первой паре контрданса нередко выступал сам Петр. Все это требовало создания больших залов, которые уже нельзя было перекрыть кирпичным сводом. И в первой четверти XVIII века в каменную архитектуру входит плоский потолок, придавший совсем другой характер русскому интерьеру. Архитектура, расположение комнат, их убранство — все говорит о своеобразной, в условиях русского абсолютизма, демократизации быта и о приходе к общественной и государственной жизни новых, передовых людей эпохи. Это определило и особый стилиевой характер интерьера начала века. В противовес пышному узору, декоративизму «нарышкинского стиля» приходит почти спартанская простота, скупость в отборе декоративных приемов и материалов. Правда, Петр в конце жизни мечтает о пышном обрамлении придворного быта и даже начинает создавать свой Версаль в Петергофе. Но не это типично для петровского интерьера, отмеченного простотой и добротностью убранства. А линия, наметившаяся в дворцовом строительстве первых 25 лет XVIII века, в дальнейшем получает свое великолепное развитие в творчестве мастеров середины века, что является темой следующего очерка.

¹ «История русского искусства», т. V, Издание АН СССР, 1959, стр. 72.

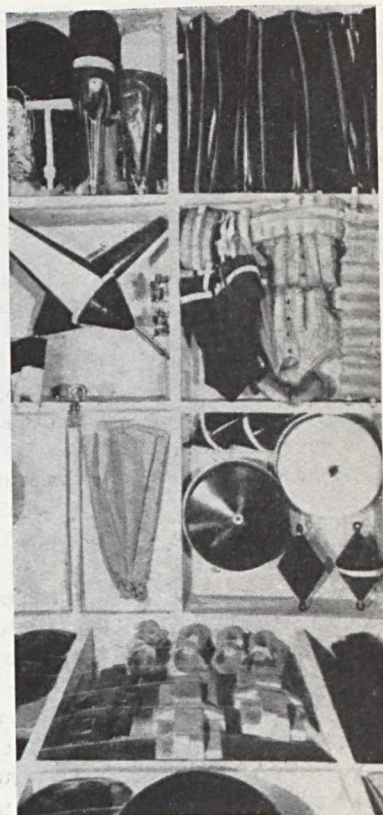
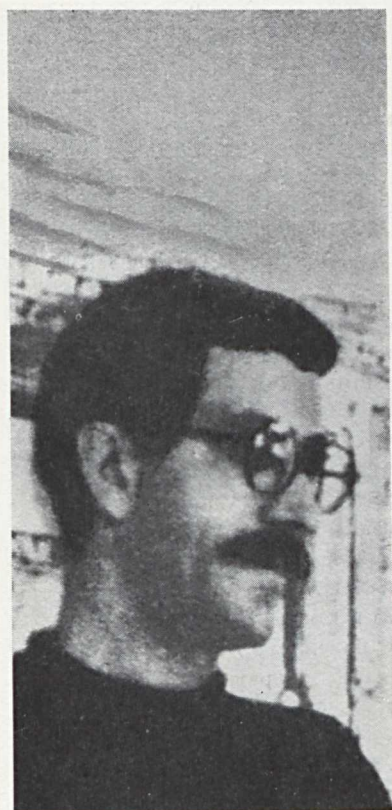


Потолок в Лефортовском дворце в Москве. Фрагмент гравюры А. Схонебека. 1721

Интерьер Летнего дворца в Ленинграде. Зеленый кабинет.

куда идет триеннале?

Б. Шрагин



На фото (стр. 37—41): фрагменты экспозиции различных разделов Триеннале 1964 года. Авторы: Г. Ауленти, М. Виньелли, В. Греготти, Л. Фонтана, Л. Пешо.

Лессингу принадлежит мудрый парадокс: плохие или не совсем удавшиеся спектакли могут быть полезны для развития взыскательного вкуса. Чувство неудовлетворенности побуждает вникнуть в причины неудачи. Точно знать, «что такое плохо», — важно, дабы четко определить, «что такое хорошо».

Международные выставки, организующиеся по традиции каждые три года в Милане, прочно сохраняют авторитет важнейшего события в современной истории художественного конструирования. Они — достойная арена состязания и обмена опытом, судейская кафедра для обобщающих заключений и вынесения приговоров. Тут наглядно становятся видны и достижения, и трудности, с которыми сталкиваются художники промышленности разных стран.

В тринадцатый раз выставка открылась прошлым летом, после не трехлетнего, а четырехлетнего перерыва. Ее, собственно, следовало бы именовать «куаттроннале». Время предоставило возможность большего разбега, чтобы эффектно подойти к финишу. Экспозиция была тематическая и посвящалась безусловно актуальной проблеме: «Время отдыха». Впечатляющий спектакль был разыгран дизайнерами и архитекторами четырнадцати государств. На выставке были представлены итальянские и иностранные изделия, получившие за последние годы национальные премии.

И все же отчеты и комментарии, характеризующие выставку, единодушно гласят о неудаче.

ЧТО ХОЧЕТ СКАЗАТЬ ДИЗАЙНЕР?

«Сама выставка разочаровала,—пишет Уильям Плам в американском журнале «Индастриал дизайн». — Частично это объясняется трудностью увязать тему отдыха с основными целями Триеннале, а именно — «показом современного декоративного, промышленного искусства и современной архитектуры». Например, Югославия экспонирует фотографии, рассказывающие о том, как югославы проводят время отдыха. В фотографиях показываются различные учебные заведения и зрелищные предприятия. Однако здесь совершенно не показывается предметное окружение. Австрия, наоборот, включила в экспозицию показ стекла и драгоценностей, которые, хотя и красиво поданы, не имеют никакого отношения к отдыху».

Итак, между темой выставки и основной ее задачей — показом наилучших предметов, созданных для обслуживания человека и составляющих его окружение, жизненную среду, — пролегла трещина.

материализм экспозиций. По его мнению, Триеннале «перестала быть полезной, изжила себя, и ее следует заменить постоянной международной выставкой, посвященной художественному конструированию и планировке городов. Это исключило бы необходимость в новых темах, которые были бы связаны с деятельностью в течение трех лет, и позволило бы сконцентрироваться на основных проблемах художественного конструирования окружающей обстановки».

Вывод знаменательный, радикальный и в то же время странный. Знаменателен он самим фактом признания несовместимости целей художественного конструирования и ограничивающих требований тематизма. Тут безусловно сказывается разочарование, вызванное неудачей последней Триеннале. Однако разочарование — плохой советчик. Ведь совершенно очевидно, что художественное конструирование окружающей человека обстановки именно в числе своих «основных проблем» предполагает проблемы социальные. Художник-



Подобным образом на театре коллектив самых талантливых актеров, каждый из которых создал оригинальный и содержательный образ, не достигает цели, если слаба режиссура, а режиссура слаба, — когда в спектакле нет продуманного и прочувствованного «сквозного действия».

Серджио делло Стролого, организатор американского павильона на выставке, бросает аналогичный упрек итальянской экспозиции, которая была самой большой и наложила свой отпечаток на облик целого: «Подход к теме был разнообразным, но часто было трудно понять, что хочет сказать дизайнер». В конце своей статьи делло Стролого пишет: «Секция изделий в этом году сократилась. Это частично объясняется темой, не требующей экспозиции изделий и позволяющей широкую интерпретацию».

Очень эмоционально развивает тот же мотив Джон Блейк в английском журнале «Дизайн»: «Те, кому посчастливилось заранее знать кое-что о выставке, — о ее теме, — имеют много преимуществ перед другими, кто этого не знает. Посетители непрерывно обращаются к устроителям за объяснениями и в результате приходят к убеждению, что итальянцы и другие из-за границы, имевшие достаточную глупость, чтобы к ним присоединиться, совсем сошли с ума».

ЧТО ЖЕ ПРОИЗОШЛО?

Уильям Плам полагает, что вся беда в главном организационном принципе Триеннале, предполагающем периодичность и в то же вре-

конструктор обязан уяснить себе картину труда, быта, учебы, отдыха людей, чтобы его произведения вообще имели какой-то практический смысл, были бы целесообразны. Отдельное изделие, как бы экономично, компактно, удобно в потреблении оно ни было, может оказаться излишним в системе предметов определенного назначения. Комплексность — весьма важный фактор в дизайне. А пунктом связи предметов в комплекс может быть только единая «тема», включающая их в осмысленную систему человеческих отношений и действий.

Быть может, нужна и полезна также постоянная международная выставка художественного конструирования. Однако она почти неизбежно станет ярмаркой, будет скорее экономическим, торгово-промышленным, чем художественно-культурным мероприятием. Отказ от тематизма экспозиции означал бы серьезную уступку художественного дизайна — коммерческому, измену лучшим философским и социологическим традициям художественного конструирования — этого знаменательного явления нашего века.

К тому же известная нестройность и «непонятность» выставочной экспозиции, отмеченная Пламом и другими на последней Триеннале, лишь была бы возведена в закон при отсутствии общей темы. Ведь очевидно, что именно отсутствие общей дизайнерской концепции отдыха, четкой соотнесенности представленных вещей с аспектами отдыха и вызвало столь единодушно отрицательную оценку выставки в целом. При отсутствии темы нечего было бы, собственно, «пони-

мать». Каждая вещь говорила бы сама за себя, а внутренняя связь между отдельными экспонатами попросту не существовала бы.

Наконец, уместно напомнить, что предшествующая Триеннале 1960 года тоже была тематической. Однако тема ее — «Школа и дом» — не вызвала никаких недоумений и была достаточно наглядно, убедительно раскрыта странами-участницами.

Остается предположить, что именно «Время отдыха» оказалось для художников-конструкторов трудным сюжетом. К этому следует приглядеться.

СОЦИАЛЬНЫЙ ПАРАДОКС.

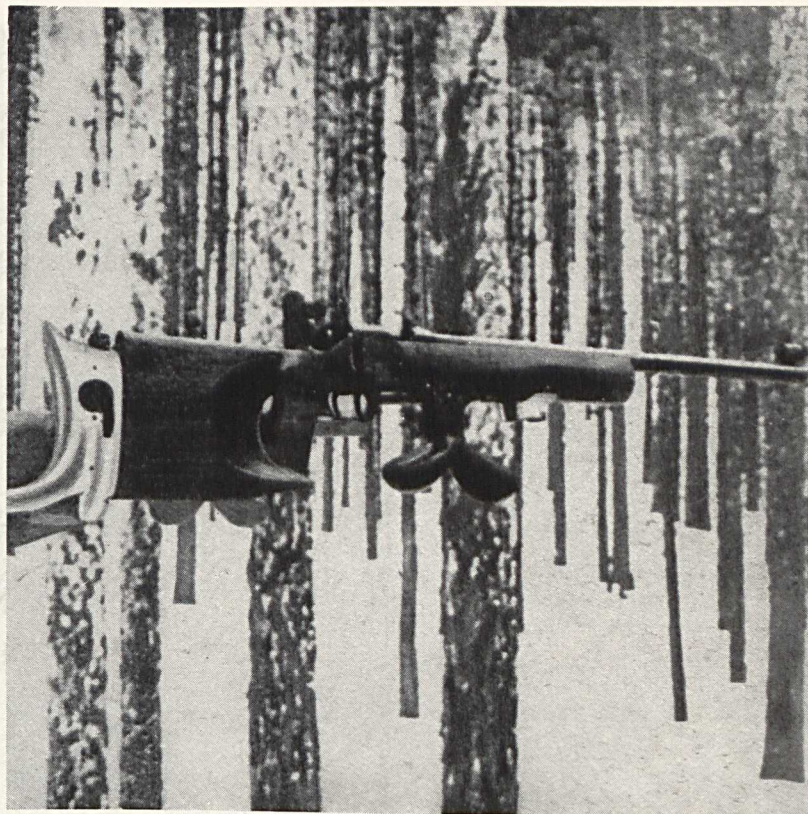
На протяжении многих столетий большинство человечества вынуждено было посвящать все свои физические и духовные силы труду, производству материальных средств жизни. Человеку оставалось мало времени «для себя». Свободно развивать свои творческие

лика, как при тумане или в шторм. Безделье может стать угрозой для любой социальной группы...»

Говоря о досуге, приходится иметь в виду то свободное время вне труда, которое заполняется некоторой неоплачиваемой деятельностью по собственному выбору человека либо для восстановления сил, либо в связи с какой-нибудь потребностью, не связанной с обеспечением материальных условий жизни. Человек тут вроде бы действительно «свободен». Но на что он может употребить это освободившееся от насущных потребностей и обязанностей время? Чем он должен заполнить свою жизнь?

Легко придумать благонамеренный совет: пусть люди занимаются чем-либо полезным и интересным для себя, для общества. Но чем именно?

Общественно-полезная деятельность в современном капиталистическом обществе для основной массы людей исчерпывается сферой



способности могли лишь немногие представители господствующих, нетрудящихся классов.

В XX веке эта извечная ситуация начала заметно изменяться. Механизация и автоматизация производства неизбежно ведут к сокращению рабочего дня. Сегодня в передовых, экономически развитых странах он равен в среднем семи-восми часам. Резерв свободного времени у миллионов и десятков миллионов людей обнаруживает неуклонную тенденцию к увеличению.

И тут — неожиданность. Растущий досуг начинает вызывать тревогу. Появляется целая литература, посвященная «проблеме отдыха». Образуются государственные комитеты и учреждения, призванные проанализировать нависшую над человечеством опасность «безделья» и найти способы заполнения жизни людей в то время, когда они не работают. Джей Нэйч, американский социолог, писал по этому поводу: «Человек мечтал и мечтал об Елисейских полях, где у него будет свобода — время для творчества. Некоторые надеялись обрести эту свободу в земной жизни; другие — в потустороннем мире... Немногие находили ее, пока механический век не преподнес нам свободу на серебряном блюде. Теперь мы колеблемся рискнуть и принять этот дар».

Мартин и Эстер Немеер в своей основательной монографии, посвященной исследованию современных условий отдыха и досуга, образно иллюстрировали мотивы возникших сомнений: «Вероятность гибели морского судна при бездельничающей команде столь же ве-

труда. Как только человек вышел за ворота фабрики или двери конторы, его силы и энергия становятся никому не нужны. Нет нужды работать, вообще заниматься чем-либо «серьезным». Остается только развлекаться. Дэвид Рисмен в книге под броским заголовком «Одинокая толпа» со всей остротой подчеркнул это обстоятельство: «Досуг не только не может спасти труд, но и сам гибнет вместе с ним; он может иметь смысл для большинства людей, только если труд имеет смысл». Досуг оказывается вакуумом. Как будто человека «освободили» от труда со специальной целью: дать ему наглядно убедиться в пустоте и бессодержательности жизни.

УТОМИТЕЛЬНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ ОТДЫХА.

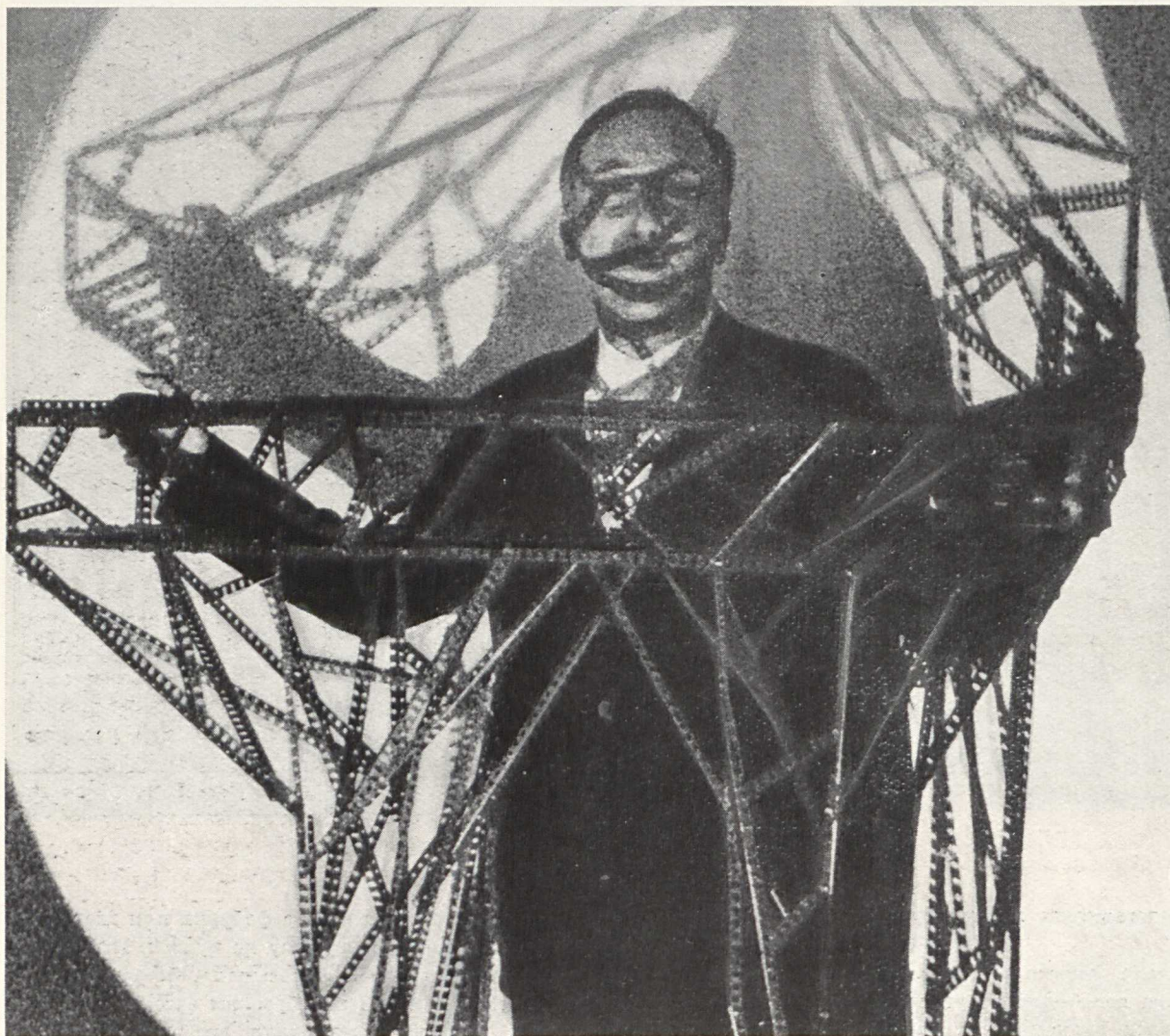
Рост «свободного времени» и необходимость заполнить его наложили свою печать на предметное окружение человека, на ассортимент промышленной продукции. В Соединенных Штатах Америки, например, рынок товаров для потребления на досуге расценивается в 30—40 миллиардов долларов, что составляет около 15 проц. всех потребительских расходов населения. Некоторая неопределенность приведенных цифр вызвана тем, что сами границы досуга чрезвычайно неопределенны. Например, трудно сказать, может ли быть отнесена к этой категории табачная промышленность или производство спиртных напитков. Трудно сказать также, насколько автомобильная промышленность обслуживает сферу отдыха. Но при всех условиях производство телевизоров и радиоприемников, предметов комфорта,

спортивного оборудования, оборудования для рыболовства и охоты, принадлежностей для всех видов туризма, для садоводства и различных домашних «хобби», для коллекционирования и т. д. и т. д. — все это занимает весьма серьезное и все расширяющееся место в структуре современного потребления. Досуг превращается в золотое дно для предпринимателей, ищущих, куда бы приложить свои капиталы.

Однако с точки зрения «отдыхающего» потребителя картина выглядит несколько иначе. Изобилие изделий для обслуживания его досуга лежит на нем тяжестью египетской пирамиды. Любая его прихоть как бы предусматривается заранее и обеспечивается услужливыми вещами. Подавляется не только духовная, но даже чисто физиологическая потребность действовать, развивать активность, самостоятельность, двигаться, не опираясь на протезы многочисленных подсобных средств. Средняя американская семья проводит у телевизора по шесть часов ежедневно. Не удивительно, что у человека появляется ощущение, что он сидел на месте слишком долго.

ли, только за пять месяцев 1954 года было продано в розницу оборудования для улучшения домов на 1,5 миллиарда долларов, и большинство этих материалов было приложено к месту самими покупателями. Едва ли этот американский «do-it yourself» может быть назван без оговорок активной формой досуга. Над комфортабельным и как будто бы вполне благополучным домом нависает мрачная тень скуки.

Остается бежать и из дома, и из города — на природу, «в пампасы»... Туризм становится ведущей отраслью досуга и промышленности, работающей на досуг. В 1933 году в тех же Соединенных Штатах было выдано 5 миллионов лицензий на рыбную ловлю. Через двадцать лет эта цифра утроилась и достигла 15 миллионов. Сумма, расходуемая на каникулярные путешествия по своей стране и за границей, включая оплату отелей и т. д., достигла 15 миллиардов долларов ежегодно. Большинство путешествий осуществляется на автомобилях. Однако и тут человека подстерегают бесчисленные вещи, обеспечивающие ему бесчисленные услуги. При всей комфортабель-



Так сломанная нога затекает в оберегающей ее гипсовой повязке.

Действовать, двигаться... Но где, как, каким образом? Исследователи отмечают две основные тенденции в изменении форм досуга. После утомительно-однообразной работы, после сумятицы и шума больших городов, после сутолоки магазинов, кинотеатров и кафе человеку хочется замкнуться в тихом домашнем кругу. Здесь ему обеспечен телевизор, музыкальные записи, радиопередачи, книги, журналы и газеты, изо всех сил старающиеся его развлечь. Однако все это располагает лишь к пассивным формам отдыха. Поэтому возникает намерение что-то сделать «своими руками», самостоятельно, но к вашим услугам — многочисленные советы, как и что сделать, с подробными диаграммами и рисунками, которые можно найти почти в любом журнале или, во всяком случае, в специальных изданиях. Кроме того, специализированные магазины обеспечат вам приготовленные выкройки, заготовки, инструменты для любой надобности, на любой вкус. По данным американского департамента торгов-

ности, компактности, легкости каждого изделия в отдельности, вместе их оказывается слишком много. Да и само наличие их лишает человека возможности наслаждаться полной самостоятельностью своих действий. Что проку в портативном телевизоре, если он продолжает гипнотизировать внимание даже на лоне природы? Стоило ли бежать от домашнего и городского комфорта, чтобы тащить за собой этот комфорт, как черепаха тащит свой панцирь?

Социальный парадокс растущего досуга переходит в «предметный парадокс» деспотизма «хороших вещей». Художественное конструирование, которое имеет дело только с предметной средой человеческой жизни, вынуждено держать тяжелый экзамен. Таким международным экзаменом и оказалась, по-видимому, тринадцатая Триеннале.

ОЦЕНКА — «ДВА».

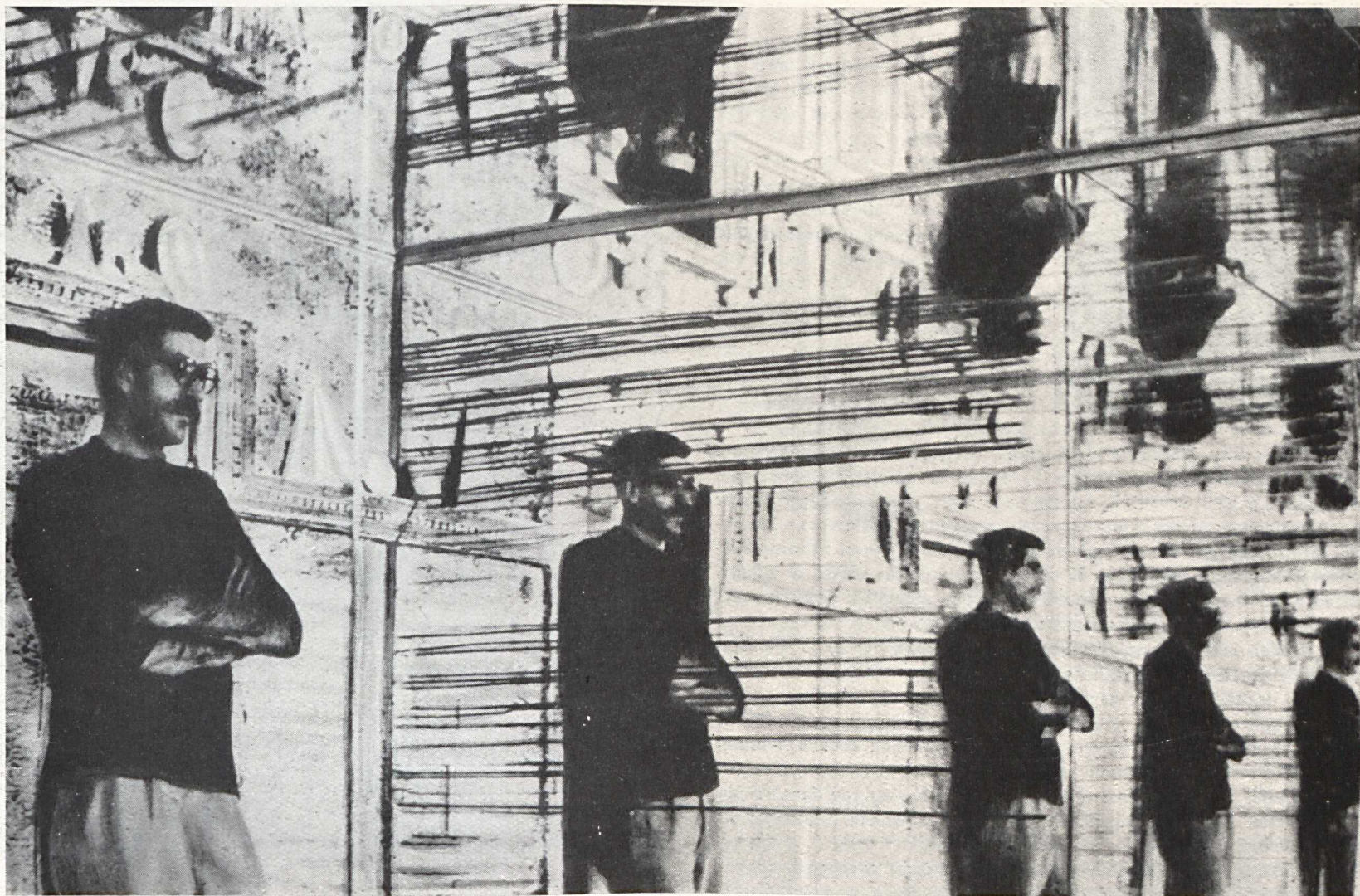
На выставке было представлено множество самых разнообразных

предметов, предназначенных для обслуживания всех мыслимых сегодня форм отдыха. Термос конструкции Ж. Гудмана (Франция); столовый сервиз для туристов конструкции Массимо Виньели (Италия); садовые стульчики для детей конструкции Ээро Аарно (Финляндия); устройство для наливания пива из бочки конструкции Кастиньони (Италия); компактный трейлер, раскладывающийся в туристский домик, — коллективная работа студентов Колледжа искусств Хорнси (Англия); маленький кинотеатр с необычными и весьма удобными стульями (работа французских дизайнеров и архитекторов); лодки, охотничьи ружья, кремы от загара, портативные телевизоры и радиоприемники на транзисторах, комфортабельные кресла, удобные осветительные приборы...

Но всему этому предшествовали общие итальянские залы, которые должны были настроить посетителя на критический лад. Нужно было пройти по коридору, стены которого были составлены из подвешенных сзади цветных диапозитивов, отражающих хаотическое разнообразие форм современного отдыха, под звуки рекламных вы-

нятиями, и вы идете по нему, вы становитесь частью этого «подвижного» объемного экрана. Конечно, если вы одеты в белый костюм, я имею в виду 13204 белых костюма». Так гротескно представили итальянские художники Греготти, Менегетти и Стоппино духовные тяготы жизни современного человека.

Гротеск этот усиливается другой итальянской экспозицией, озаглавленной «Бегство к морю». Узкий тоннель, в котором при тусклом освещении подвешены настоящие автомобили. Ослепляющий свет фар, шум моторов, запах бензина. Крыши машин нагружены всяким оборудованием для морского отдыха. Людей не видно. Они потерялись в этой гряде мертвых вещей. Не радует зрителя и следующий зал, где опять-таки многократно отражены в зеркалах изображенные в манере Пикассо женщины, бегущие к морю. Дальше посетитель должен попасть в комнату, где искусственное освещение имитирует подводный мир и где все пространство завалено оборудованием для подводной охоты, масками, лодками, резиновыми костюмами и грудами бутылок с жидкостью от загара. Внимание посетителя дробит-



криков, шум толпы на футболе, голос певицы Джейн Мэнсфилд, напевающей снова и снова «Разве это не мило». Затем посетителя ожидал тягостный эффект огромного зала, в котором две стены образуют параллельные треугольники, а две другие наклонены друг к другу и сходятся на потолке. Зал имел в длину 200 футов, в ширину — 80 футов. Стены его в сплошных зеркалах, а пол — белый. «Надеюсь, — пишет Уильям Плам, — читатель сможет представить себе, насколько большим кажется калейдоскоп... Посетитель внезапно видит тысячи собственных изображений в ракурсах и положениях, не подходящих для плохих нервов. Здесь нет ничего смешного, это не похоже на веселую зеркальную комнату Кони-Айленда. Вы не можете смеяться над самим собой в то время, как эти всасывающие зеркала грабят вас. Искать спасение в бегстве? И оставить себя за собой? Кроме того, помните ли вы, что тема этой выставки — отдых? И вам не весело? Посмотрите вокруг 26408 глазами... Белый пол превратился в огромный экран, непрерывно бомбардируемый изображе-

ся, рассеивается. Он должен почувствовать и удивиться, сколько предметов обступает его при попытке спокойно отдохнуть на прекрасных берегах Средиземного моря.

Разумеется, итальянский раздел Триеннале вышел далеко за пределы обычной экспозиции произведений художественного конструирования. Это, скорее, был спектакль, разыгранный при помощи вещей.

Обыденные предметы — от автомобилей до купальных костюмов — как бы вышли за положенные им границы, чтобы вызвать сюрреалистический эффект абсурдности всех попыток дизайнеров решить проблему отдыха и досуга своими обычными средствами, в привычных рамках своего ремесла. Столь энергичный комментарий обнаружил парадоксальность в самом замысле выставки. Наилучшие дизайнерские решения оказались враждебно противопоставленными социальной сущности проблемы досуга, как она стоит перед современным человеком.

мир вещей в рисунках в. лебедева

Ю. Герчук



Дама сдавала в багаж:
Диван,
Чемодан,
Саквояж,
Картину,
Корзину,
Картонку
И маленькую собачонку

Веселые стихи Маршака ритмично постукивают, как колеса на стыках, и везут через всю книжку, повторяя на каждой странице неизменный список вещей. И так же на каждой странице перечисляет вслед за Маршаком эти вещи первый иллюстратор «Багажа» Владимир Васильевич Лебедев. Обыкновенные бытовые вещи, хорошо знакомые и понятные ребенку. И как поэт не описывает, а только называет их, связывая в одну цепь ритмом и рифмой и бесконечным повтором рефрена, так художник не рисует подробности, ограничивается четкой схемой, графическим знаком вещи, свободно брошенным на белую бумагу страницы. Вещи перетасовываются и перекапываются, падают набок и переворачиваются вверх дном. Вырванные из привычной среды, они превратились в обузу, требующую забот и хлопот, в безличный багаж, в котором даже живая собака — лишь «багажное место» с казенной наклейкой на боку: «Хватились на станции Дно: «Потеряно место одно!» В испуге считают багаж: диван, чемодан, саквояж, картинка, корзина, картонка... Товарищи! Где собачонка?»

Но Лебедев, как и Маршак, не сочувствует этим хлопотам, подчиняющим человека вещам. Ему явно антипатичен претенциозный диван на манерно гнутых ножках, смешна «картина» — портрет усамого красавца, сбежавшего с парикмахерской вывески, и противна сама их владелица — толстая, вульгарная эппманша, тоже как бы свинченнная из отдельных вещей — меховой шубки, перчаток, сумочки, ботинок. Человек, мир которого состоит из вещей, из «обстановки», — враг Лебедева, и он воюет с этим врагом и в книжке для дошкольников, и в бытовой карикатуре сатирического журнала «Смехач», и в станковых графических листах.

Переиздавая через много лет, уже в пятидесятые годы, тот же маршаковский «Багаж», Лебедев нарисовал его снова, «осовременив» и вещи, и их владелицу, и самую манеру изображения. Вещи стали «натуральнее», обросли подробностями. Но странно, прежняя четкость характеристики, бескомпромиссное насмешливое отрицание исчезли вместе с «устаревшим» схематизмом...

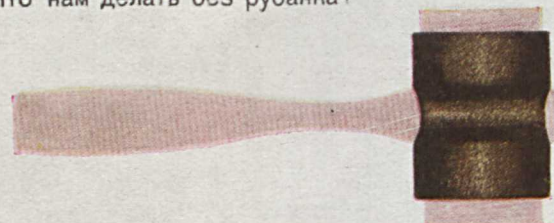
В условных силуэтах старого «Багажа» была своя конкретность, своеобразная, лебедевская тонкость видения и самой вещи и ее места в жизни.

А одна из книжек Лебедева и Маршака — настоящий гимн вещам. Она называется — «Как рубанок сделал рубанок». Вещи в ней — не

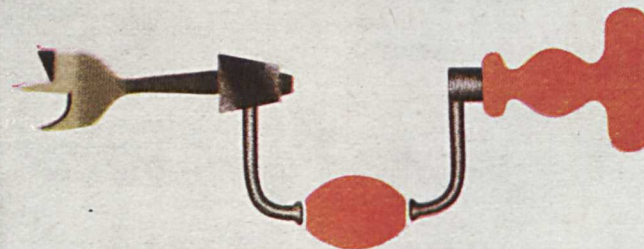
Застучало долото:
— Это, дядя, ты про что?



В доску брякнула киянка:
— Что нам делать без рубанка?

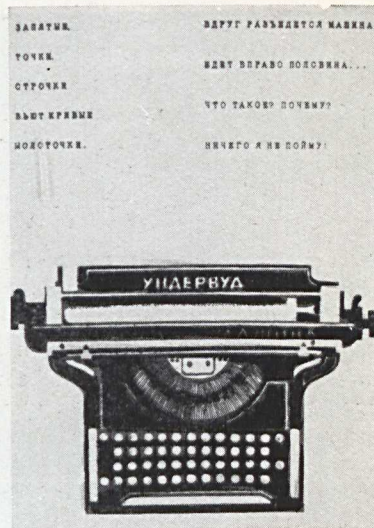


Заскрипел коловорот:
— Все пойдет наоборот!



графические знаки и не забавные карикатуры. Крупно, во всю страницу вычерчены здесь столярные инструменты — рубанки, молотки, стамески. Именно вычерчены — четко, деловито, без славящего раскрашивания акварелью. Художник добивается удивительно органического сочетания плоскостной четкости чертежа и материальности фактуры вещей. Не подчеркивая объема, избегая светотени, он придает в то же время изображенным вещам необычайную весомость и осязательность. Никакого сюсюканья для деток — это тяжелые, крепкие, рабочие вещи. Их видишь глазами, но ощущаешь в руке. В своей руке — и поэтому Лебедеву не нужно изображать работающих людей: он хочет, чтобы дети не смотрели на работающих, а сами хватились за настоящие — не игрушечные, добротные и прочные инструменты.

Есть вещи и вещи — рабочие и бездельники, зовущие вперед — и тянущие назад. И в книжке «Вчера и сегодня», также со стихами Маршака, они сталкиваются Лебедевым лицом к лицу. Сероватыми расплывающимися тенями ковыляют по обложке образы старого ми-



Чуть бледнее краски, слегка перекошена лампа, покосилась свеча — и вещи постарели, как люди, сгорбились, одряхлели. Но они устарели не только технически — «устарел» тот мир, частью которого они были, и потому прежних хозяев лампы, пьющих свой вечерний чай у ее «туманного абажура», Лебедев изображает откровенно карикатурно.

А следующий разворот — близкий родственник первых реклам Маяковского и Родченко — броскими «конструктивистскими» приемами славит электрическую лампу. Весь ритм рисунка здесь меняется — становится упругим, резким, четким. Громадные восклицательные и вопросительные знаки, голубой зигзаг молнии, на который указывает стрелка. И наконец — сияющая на алом фоне четкая схема лампочки. Мир техники раскрывается ребенку как красочный, бодрый, сулящий необычайные открытия, вводящий в новую, яркую и умную жизнь.

О детских книжках Лебедева трудно писать объективно; большинство из нас — почти все, кому не больше сорока пяти, — воспитаны на этих книжках. Но и сегодня, возвращаясь к ним с опытом взрослого человека, видишь, что они сделаны всерьез — без всяких скидок на возраст, так же или даже более серьезно, точно, продуманно, как работал Лебедев для взрослых. Лебедев-иллюстратор выработал свою умную и далеко не устаревшую и сейчас систему иллюстрирования. Эта система несколько не связывала его — он решал все новые задачи в каждой новой работе, одна книжка никогда не повторяла другую, но почерк Лебедева, общие принципы оставались. Конструктивная организация листа, проходящий через всю книгу единый ритм, продуманная связь изображения с набором, с плоскостью страницы, отказ от пространственного построения в глубину ради того, чтобы вывести предмет из «книжного пространства» — наружу, сделать его осязаемым, материальным, весомым. Сам текст у него порой обыгрывается изобразительно. Это очень хорошо видно во «Вчера и сегодня»: шрифт то вытягивается, становится тощим и длинным, как стоящая рядом стеариновая свеча, то сменяется кудрявым почерком старомодных прописей, чередуясь с зеленоватыми кляксами (речь пера), или отстукивается прописными буквами вразрядку на пишущей машинке.

Сегодня заслуженный деятель искусств РСФСР Владимир Васильевич Лебедев — признанный классик детской иллюстрации, и критика, упрекая более молодых художников в каких-нибудь ошибках, обязательно ставит его им в пример. А двадцатые годы знали другого, еще не «академического» Лебедева, далеко не всегда бывшего в ладах с критикой, не только ломавшего устоявшиеся каноны сусальной картинке «для деток», но легко расстававшегося с собственными достижениями ради новых поисков. И этот Лебедев был не только иллюстратором, но и плакатистом, рисовальщиком, живописцем и карикатуристом. И при этом одним и тем же художником, необычайно последовательным, связывавшим в один узел и чисто живописные искания, и политическую агитацию, и детскую свежесть, и конкретность восприятия жизни.

Это было время, когда малый мир вещей пересматривался и переоценивался так же, как большой человеческий мир, делился на четкие очерченные, враждебные друг другу группы. И старые лебедевские книжки остаются художественным памятником этой борьбы за новые — умные, деловитые, помогающие работать вещи.

ра — старушка с керосиновой лампой, старый дворник с ведрами на коромысле, чиновник с чернильницей и громадной папкой. А под ними — четким, ритмичным шагом идут молодые рабочие — монтер с электрической лампой, водопроводчик, девушка с пишущей машинкой. Обобщенные до предела, лишённые подробностей, одинаковые — они выразительны, потому что даны в едином энергичном ритме, четкими цветными силуэтами, найденными Лебедевым еще в плакатах петроградских окон РОСТА. Это — «сегодня», новые деловитые и бодрые люди, несущие с собой на смену ветхим прадедовским вещам преобразующие мир новые, технические предметы.

Эта книжка — сложнее, чем предыдущие, разнообразнее, богаче по графическим приемам. Все вещи — старые и новые — здесь очень конкретны, изображены крупно, четко, суховато, вырванные из среды, окруженные белым полем страницы.

Керосиновая лампа, свеча, чернильница — в то время, когда делалась книжка, еще обычные, «работающие» в быту предметы. И все-таки они уже устарели, и их сменит новая, умная техника.

дети — скульпторы

Т. Мантурова

Пожалуй, ни на одной выставке зритель не испытывает такой полной и чистой радости, как на выставке детского творчества. Дети видят в окружающем мире прекрасное, удивительное и заражают своим удивлением нас, взрослых. Нас привлекает в их работах свежесть чувства, искренность и наивность. Ведь действительность воспринимается ими полной чудесных неожиданностей, а сказка — как нечто реальное. Это и делает искусство детей таким убедительным.

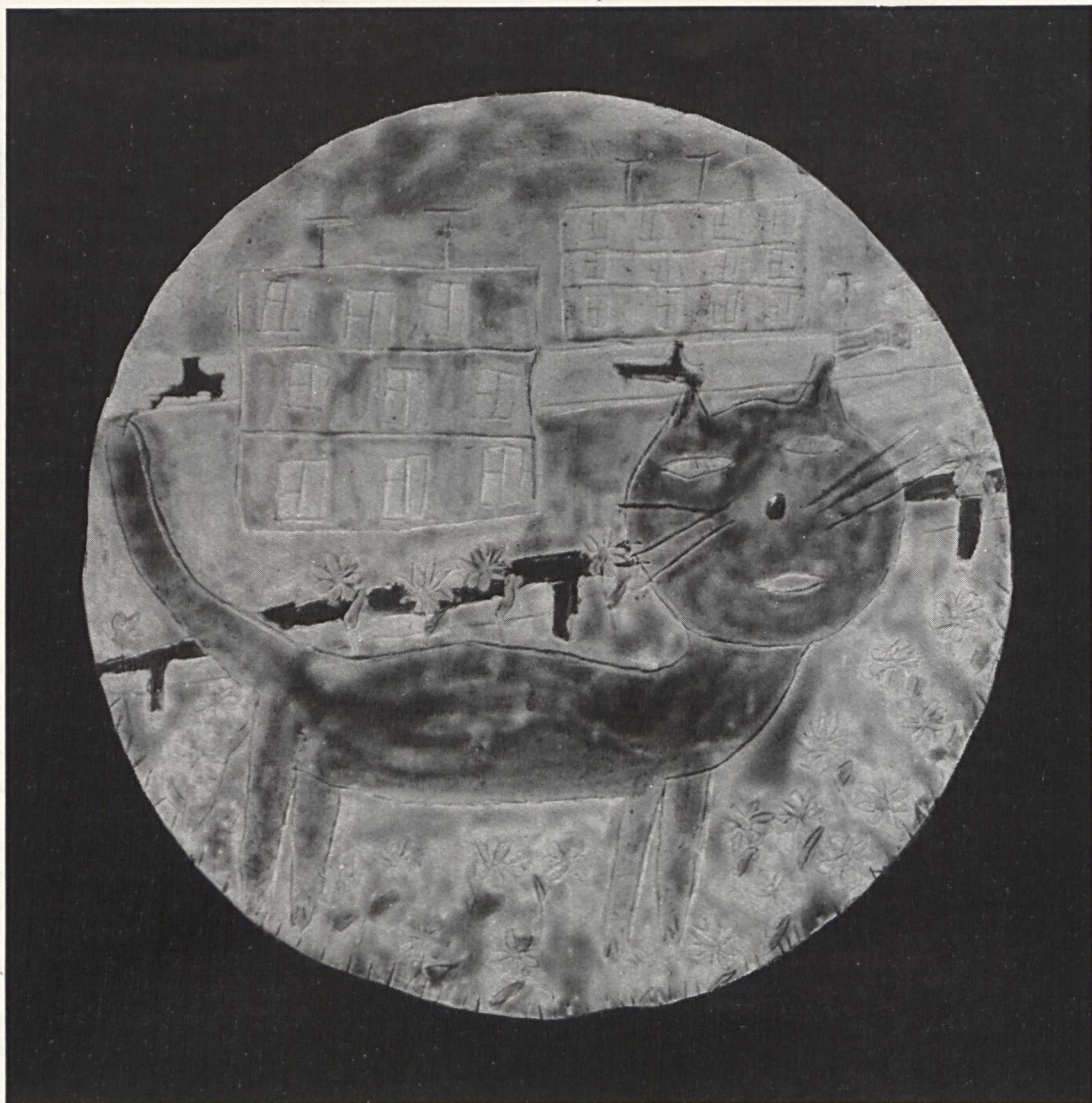
В залах Русского музея, где показаны работы ленинградских ребят, на ум приходят слова Экзюпери: «Мир воспоминаний, нашего языка и наших игр... всегда будет мне казаться бесконечно более реальным, чем любой другой».

На выставке было много скульптурных работ, отличавшихся выразительностью и ясностью пластического и цветового решения. Большинство из них выполнено в керамике. Они радуют не только праздничной красочностью поливы, но прежде всего своей пространственностью и активностью формы. Тема и сюжет возникают у ребенка одновременно с композицией, отсюда удивительная органичность всех элементов изображения. Для ребенка нет скульптурных и нескульптурных мотивов, а есть явление, которое поразило его и поразило именно как художника.

В произведениях ребят жизнь вторгается с необычайной конкретностью. Например, «Рыболов», весь поглощенный своим занятием. Какая напряженная поза, как хорошо подчеркнута движение головы! Все это сделано без юмора, а главное, взято в таких ясных объемных отношениях, что ничего нельзя ни убавить, ни прибавить. Или «Гантельная гимнастика», в которой верность и острота наблюденного сочетаются с поразительной смелостью композиционного решения, со смелостью, о которой и не подозревает ее маленький автор. В некоторых скульптурных работах видно стремление к большому размеру, продиктованное желанием активнее завоевать пространство, например, в очень острой по характеристике портретной голове. Интересна по композиции, по четкости объемных отношений «Плывущая лошадка».

Часто в детской скульптуре наблюдается тот предельный лаконизм формы, который свойствен только произведениям народного искусства. Эта скульптура, где объемный предмет как бы превращается в знак, например в фигуре «Пожар», изображающей женщину с поднятыми в ужасе руками. Здесь условность цветового решения почти символична. Этой же близостью к народному искусству отличаются «Буренка», «Бегемотик», «Принцесса».

Есть еще один любопытный план детского восприятия: на керамической тарелочке изображено, как по газону новостройки бредет кошка, фоном для нее служат дома с телевизионными антеннами на крыше, шоссе, по которому снуют автомашины. Фигура кошки заполняет собой почти всю плоскость небольшой тарелочки, и видно, что художнику занимает таинственный и этим близкий ребенку, но совсем непонятный нам, взрослым, особый кошачий мир. Здесь жизнь раскрывается в новом, неожиданном аспекте, который, оказывается, не исчерпывается видимостью и требует большого воображения.



НОВОЕ в конторской мебели

Торговые мебельные ярмарки являются, пожалуй, самыми важными отчетами западноевропейских мебельщиков. Временами то одна из них, то другая превращается в поистине международный смотр и становится поводом для оживленных дискуссий. В конце 1963 года состоялась Утрехтская мебельная ярмарка. Открывая ее, известный голландский архитектор и дизайнер Геррит Ритвельд сказал: «Архитектура (включая градостроительство и садово-парковое планирование) тесно связана с мебелью родственными узами. С изменением принципов архитектуры менялась и мебель... Сейчас страх монотонности (в мебели) преодолен. Я думаю, в будущем сырой материал в результате ряда переработок за 10 минут будет превращаться в стул — одну из тех нейтральных форм, которые станут простым элементом каждой обстановки»¹.

Модифицируя детали так, чтобы они были пригодны для обработки на конвейере, поддерживая ускорение темпа работы, мастера вначале проектируют мебель как деталь — заготовку для архитектурного интерьера. При дальнейшей обработке — подборке нужных видов мебели в определенный комплект, уточнении фактуры и цвета покрытий для мягких кресел и диванов, фурнитуры и т. д. — перед мебельщиками открываются неограниченные возможности организовывать интерьер.

Изменения в мебели, которые были отмечены на последних ярмарках, возникают не вдруг, хотя, по мнению английского журнала «Пэинт», в меблировке жилых помещений начинают проявляться такие же резкие и причудливые перемены, как и в модах на одежду². Но конторская мебель, ограниченная рамками сходных сочетаний столов, стульев и книжных шкафов, а также единством назначения, не так уж сильно подвержена моде и поэтому более удобна для выявления в ней общих черт эволюции современной мебели. И, вероятно, именно потому, что не существует резких различий между предложениями того или другого календарного года, западногерманский журнал «Möbel — Interior Design» в результате дискуссии пришел к выводу, что Утрехтская ярмарка была скорее преддверием Кёльнской ярмарки, чем подведением конечных итогов.

Кёльнская ярмарка открылась весной 1964 года и была самой крупной за послед-

нее время. На ней были представлены тысячи различных фабрик всех стран Европы и США. Участие в ярмарке такого множества фирм не удивительно — ведь в одной маленькой Голландии, стоящей по производству мебели на шестом месте после ФРГ, Франции, Италии, Великобритании и Швеции, существует 376 самостоятельных мебельных фирм.

Экспонаты ярмарки были пестры. Для мебели различных стран характерно сохранение национальных отличий, зависящих от конъюнктуры на материалы, традиционного пристрастия к сложившемуся характеру обработки деталей, а также от типов архитектурных интерьеров, для которых предназначается мебель. Тем не менее Кёльнская ярмарка снова показала, что задачи в проектировании мебели остаются в целом общими для всех стран. Как мягкая, так и жесткая мебель комбинируется из различных материалов: дерево сочетается с алюминием, сталью, пластиком, заменителями, причем от этого соседства каждый материал может приобретать совершенно неожиданное звучание. Так, в мебели, сделанной почти целиком из металла и пластика, дерево кажется поистине драгоценным и используется для фурнитуры. Со временем от употребления на нем появляются особые теплые оттенки, напоминающие изделия из добротной кожи.

Специализированные мастерские кооперируются друг с другом, выпуская стандартные детали, и сборка продукции начинает играть все большую роль. Иногда эта стандартизация даже обыгрывается накладными петлями, подчеркнутой вариативной сочлененностью, например при объединении нескольких столов для письма, пишущей машинки, столика для телефона и т. д., соединенных на общей оси-ножке.

При разработке новых современных образцов конструкторы начинают больше заботиться о конечном результате — создании целых комплексов мебели, удобных для работы, — чем о более рациональном использовании уже имеющихся материалов и разработке конструкции отдельного стола, стула или кресла. Поэтому меняются и критерии оценки их качества. Например, от поисков красоты форм и текстуры или пригодности одного стула конструкторы уже с самого начала переходят к поискам выразительности и функциональности всего комплекса мебели в интерьере. Карл Бибер (Высшая техническая школа в Граце), выступая в дискуссии о Кёльнской ярмарке, в какой-то мере продолжает мысль Ритвельда: «Мебель перестает быть «декорацией», а становится элементом интерьера»¹.

С другой стороны, мебельщики перестают быть «цехом» деревообделочников, они превращаются в мастеров, создающих особое рабочее место — конторское помещение, отвечающее всем современным требованиям. Кругозор мастеров постепенно расширяется, задачи становятся определеннее, они более связаны с вопросами физиологии, социологии, инженерной психологии и всем, что отличает общее поступательное движение в области создания вещей, выпускаемых промышленными способами.

Ярмарки прошлого года в Кёльне, Милане, Кантү, их обсуждение в печати показали наряду с общими тенденциями, сходными и для иных сфер современного производства, наличие в мебели особых проблем.

Если интерьеры жилых домов разных стран вполне естественно отличаются друг от друга, то конторы, кажется, везде должны быть похожи. Но это не так. Вступая в «святая святых» банков, бухгалтерий, кабинетов, помещений для машинисток и секретарей, мы видим мебель, которая всегда была словно удобный костюм для официальных мест: он должен не только согреть, но и «создавать лицо» владельца. Поэтому в каждой стране они выглядят по-разному. Воздействие конторской мебели на людей зависит от

ее подчеркнутой массивности, видимой прочности или, наоборот, конструктивной легкости, от ритма линий, кадрирования пространства для ее хозяина и посетителя.

Сравним, например, Голландию, Скандинавию и Италию. В Голландии нет своего дерева: его ввозят из-за границы. Поэтому конструкторы стремятся к использованию минимума деревянных деталей. Наиболее распространены металлические каркасы из полос квадратного сечения, покрытые черной или серой краской. Силуэты голландской мебели очень четкие. Вся мебель тесно связана с особыми по своему духу интерьерами. В официальных учреждениях часто используются так называемые «роттердамские потолки» со скрытым освещением, окна остеклены большими зеркальными листами, часто голубоватыми или зеленоватыми, переплеты рам металлические, и издали кажется, что они будто проведены на окне рейсфедером. В Голландии, где очень сыро, где 300 дней в году идет дождь, в интерьерах борются за каждый кубометр воздуха и за четкость силуэтов. Вещи стараются делать собранными, ясно читаемыми, выделяя светлым и темным различные детали.

В Скандинавии же мебельщики остаются прежде всего мастерами по дереву. Они широко используют гнуто-клееные детали, фактуру различных пород дерева, сочетая их между собой и с другими материалами. Иногда дерево начинает даже подражать пластмассе, что случается при создании гнуто-клееных спинок в стульях датчанина Арно Якобсена, работающего для фирмы МАФИ в Мальмё (Швеция)¹. В скандинавской мебели часто подчеркивают конструктивные деревянные детали. Обивка мягких кресел тканая, иногда с подчеркнуто грубым переплетением нитей, которая хорошо сочетается с деревом. Традиционный скандинавский стиль продолжает сохраняться как в общем архитектурном решении официальных учреждений, так и в мебели.

Италия сразу же поражает легкостью и широтой, с которой конструкторы подходят к созданию новых форм ножек столов и стульев, размещению ящиков, решительному отказу от традиционных прямоугольных рабочих поверхностей столов. А. Пеллиcano, например, предлагает столы, рабочие плоскости которых имеют изогнутую фасолевидную форму, что более удобно для работы². На Кёльнской ярмарке были представлены миланские кресла яйцевидной формы. Полированные до блеска сталь и дерево, сочетаясь друг с другом, создают совершенно особый, как некоторые говорят, «эксцентрический» эффект итальянской мебели.

Поиски наиболее удобных рабочих плоскостей форм в конторской мебели характерны не только для Италии. Они ведутся во Франции и в Бельгии. Например, Жак Стевенс из Лувена³ создал из пластмассы доску стола в виде вытянутого неправильного шестиугольника. Все ножки стола разные. К одной из них прикреплен передвигающийся вокруг оси более низкий столик. Рабочее кресло позволяет регулировать разный уровень высоты и наклона с помощью специального механического устройства. Такие кресла, кстати, характерны сейчас для всех стран Европы, включая и Скандинавию. Если они очень массивны, то делаются на ножках с колесиками. Желание добиться максимального удобства приводит иногда к тому, что кресло как бы в точности повторяет формы человека. Один из таких примеров — кресло Питера Хонте (Англия)⁴.

Помимо удобства при создании конторской мебели решается еще одна важная проблема — рациональное размещение ящиков. В ФРГ и других странах их начинают штамповать из пластмассы, сразу устраивают в них места для карточек и т. д. Вдвинуть ящики можно, откинув их вниз под углом к горизонтали стола. Арифмометры, пишу-

¹ «Möbel — Interior Design», 1964, № 1, стр. 2—3.

² «Paint», 1964, № 131.

¹ «Möbel — Interior Design», 1964, № 5, стр. 2.

¹ «Deutsche Bauzeitung», 1964, № 4.

² «Domus», 1964, № 115.

³ «Maison», 1964, № 3.

⁴ «Design», 1964, № 8.



шие машинки и другие аппараты, необходимые для работы в официальных учреждениях, когда они не нужны, могут вдвигаться в столы на специальные полки. Таким образом, идет процесс освобождения рабочих поверхностей от всего, что можно вмонтировать внутрь и портативно сложить. Это подобно стремлению архитекторов создавать в интерьере встроенную мебель и осветительную арматуру.

Так же как и Кёльнская ярмарка, Международная мебельная выставка в Лондоне, состоявшаяся в феврале 1965 года, тоже подтвердила, что дальнейшие поиски продолжаются. Но некоторые выводы все же сделать можно. Прежде всего в поле зрения проектировщиков начинают входить все новые задачи. Для них все предметы по отношению к человеку, который будет ими пользоваться, выступают как вещи, сделанные по определенным общим законам — физиологическим, эстетическим, социальным. Поэтому

му стул, станок, авторучка и пульт управления оказываются качественно схожими. Архитектор, проектируя сейчас здание, не ограничивает себя заранее данным каким-либо материалом: он считает их выбор делом второстепенным. Мебельщик начинает поступать так же. Но только он, будучи менее связан объективными условиями, чем архитектор и тем более градостроитель, отдав должное этому объективному, все-таки очень много станет заниматься другой частью работы. Он привносит в мебель особые дополнения, связывая ее с конкретными задачами, диктуемыми характером интерьеров, заказчиками и модой. В конторской мебели, ограниченной рамками видов и задач, эта «надводная» часть работы не имеет такого большого удельного веса, как в бытовой. Но в то же время можно сказать, что все проявляющееся здесь в различной степени сказывается в других областях мебели.

В. Аронов



Конторские стенные шкафы производства фирмы «Сити» (ФРГ).

Мебель Дженса Рисома (США).

Для фурнитуры употребляется пластмасса. Ножки столов заканчиваются стальными подставками. Дерево темного цвета, покрытия мягкой мебели из заменителей — светлые.

Мебель «Экспелкамп-митвальд» (ФРГ), экспонировавшаяся на Кёльнской ярмарке.

А. Пеллиcano (Италия). Сочетая доски поверхности стола, можно создать любую криволинейную форму. Некоторые столы Пеллиcano могут превращаться при сочленении в большой круглый стол.

Мебель датчанина Арно Карлсона для шведской фабрики «Хогберг Хюльтнер». В работах Карлсона подчеркивается текстура дерева, ручки деревянные, металлические петли накладные.

Кресло Питера Хонте (Англия).

Мягкий стул «Оптимус». (ФРГ). Изменяется высота сидения и наклон спинки.

Стул Арно Якобсена для фирмы MAFI в Мальмё (Швеция). В пластмассе имитируется гнуто-клееная фанера.



1		
2	5	
3	6	
4	7	8



VII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС ПО СТЕКЛУ

состоится в Брюсселе с 28 июня по 3 июля этого года. Секция истории искусства предполагает заслушать доклады по трем разделам.

1. Оформление и эстетика. Сюда входят две темы: «Развитие формообразования в стекле» и «Развитие вкуса в области художественного стекла».

2. Применение лабораторных анализов при изучении старого стекла для его датировки и исследова-

ния структуры. Вопросы консервации стекла.

3. Исторические исследования, среди которых должно быть сообщение о происхождении слова «стекло» в различных языках, доклад об изменении форм и названий бокалов с древнейших времен до наших дней, а также сообщения о новых открытиях старого стекла.

К работе конгресса будут приурочены две выставки: «Бельгийское стекло и хрусталь XIX и XX веков» и «Стекло завтра».

АНГЛИЯ

В марте этого года в лондонском выставочном зале «Александр Палас» была проведена Семнадцатая техническая выставка красителей и печатных красок. На площади в 1765 м² были представлены экспонаты только зарубежных стран: Бельгии, Дании, Индии, Нидерландов, США, Швейцарии и Швеции.

Отдельный стенд был посвящен вопросам технического образования.

С 24 по 26 мая 1965 года в Лондоне состоялась объединенная конференция Ассоциации промышленности красителей и Английского общества промышленников печатных красок вместе с представителями других ассоциаций европейского комитета. Во время конференции Ассоциация провела Второй экономический конгресс европейских предприятий промышленности

БЕЛЬГИЯ

В Брюсселе в прошлом году был открыт Центр лучших образцов, цель которого — отбирать наилучшие образцы изделий, выпускаемые отечественной промышленностью, знакомить с ними общественность, заинтересовать как производителей, так и художников и заставить их сотрудничать. Тем самым Центр лучших образцов должен принимать активное участие в улучшении качества бельгийской продук-

БОЛГАРИЯ

В конце 1964 года в Софии была открыта Выставка болгарского декоративно-прикладного искусства, приуроченная к 20-летию образования Болгарской Народной республики.

Выставка оказалась всеобъемлющей по количеству и разнообразию экспонатов. Она продемонстрировала широкий охват прикладными искусствами всех сторон труда и станка человека — от всякого рода предметов, над проектированием которых потрудились инженер и художник, до росписей и мозаик в кафе и театрах.

В выставке приняли участие 316 художников, представивших несколько тысяч экспонатов.

Большой раздел выставки был посвящен промышленному искусству: здесь представлены макеты станков, образцы радиоприемников,

красителей и печатных красок. Работа Конгресса была посвящена теме «Будущее промышленности красителей и печатных красок в Европе».

Английская газета «Дейли Уоркер» каждый год организует в Лондоне международную выставку-продажу, весь доход от которой идет на поддержку освободительного движения и прогрессивных сил во всем мире.

В 1964 году в такой выставке впервые принимала участие Республика Куба. Кубинские художники и мастера народного искусства выставили произведения декоративно-прикладного искусства, ритуальные и танцевальные маски, изделия из соломки, тростника, дерева, тыквы и других материалов. Кубинская экспозиция была встречена лондонскими зрителями с интересом; все экспонаты выставки были раскуплены в короткий срок.

Выбирает и оценивает изделия постоянная жюри совместно с Институтом технической эстетики.

Центр имеет свой выставочный зал, оборудованный по последнему слову техники. Центр уделяет главное внимание изделиям тяжелого машиностроения, но не упускает из поля зрения также остальные области производства, всюду ставя непременным условием совершенного изделия эстетику формы.

телефонных аппаратов, строительной фурнитуры. На выставке была показана мебель, выполненная по проектам болгарских архитекторов. Она не только красива, но и интересна своими возможностями трансформации, что очень важно для малогабаритных квартир.

Новое осмысление народных традиций в поисках современной формы продемонстрировали художники стекла, керамики, ткачества и других традиционных для Болгарии видов декоративного искусства — художественная обработка металла, кожи, дерева.

Интересные работы показаны мастерами промышленной графики, которая была представлена всеми жанрами — оформление выставок, плакат, реклама, упаковка товаров, этикетки.

Монументально-декоративное искусство представлено главным об-

разом мозаиками в различной технике и материале, и очень любимыми в Болгарии керамическими рельефами. Особое внимание привлекала декоративная скульптура, которую отличало большое разно-

образие приемов и материалов. Юбилейная выставка продемонстрировала высокое мастерство и творческую изобретательность болгарских художников декоративного искусства.

ВЕНГРИЯ

На выставке «Форма 64», организованной в конце прошлого года в Будапеште и показанной также в ряде других городов, были представлены экспонаты, демонстрирующие достижения в различных областях декоративного искусства Венгрии. Благодаря своему разнообразию выставка дает представление, с одной стороны, о различных тенденциях в современном декоративно-прикладном искусстве, с другой — о стилевом единстве и своеобразии представленных работ.

РУМУНИЯ

В конце прошлого года в галерее Фондулуи Пластик в Бухаресте состоялась выставка румынского декоративного искусства, организованная в связи с двадцатилетием освобождения страны от фашистского ига.

Многочисленные экспонаты были подобраны так, чтобы показать развитие каждой области декоративного искусства. Наиболее богато и разнообразно был представлен текстиль, показаны многие новинки тканей из натурального и синтетического волокна. Работы художников-текстильщиков отличают большая фантазия и стремление к практичности.

Видное место в румынском декоративном искусстве занимает производство ковров. Выставка познакомила с современными румынскими коврами, композиции которых, цвет, фактура, фольклорная тематика говорят о постоянных и непрекращающихся связях этой области румынского искусства с большой национальной традицией.

Более 100 тысяч народных мастеров Румынии принимали участие в III конкурсе народного искусства в 1964 году. Были представлены народные костюмы, вы-

Венгерские художники продемонстрировали неисчерпаемое богатство замыслов и высокий художественный уровень в ювелирном искусстве, в керамике, чеканке по металлу.

Наиболее полно был представлен на выставке бытовой интерьер. Здесь находят наиболее яркое выражение новые формы планировки, соответствующие запросам современного человека и требованиям современной архитектуры.

Керамика продолжает в основном линию развития последних лет: повторяются декоративные формы, сохраняется фольклорный характер. В посуде для серийного производства явно ощутимы тенденции к единству деталей, ведутся поиски более комплексных решений. Большое внимание этим проблемам уделяют творческие объединения, устанавливающие непосредственную связь с промышленными предприятиями. Вмешательство художника дало ощутимые результаты: усилено внимание к качеству, тщательности обжига, глазурированию, эстетическому уровню многосерийной керамической продукции.

Многие румынские художники обращаются к стеклу. На выставке широко представлены произведения высокого художественного качества — изящная посуда, скульптура, декоративные панно.

Большое внимание было уделено также показу различных методов организации современного интерьера.

шитьки, ткани, керамика, резьба по дереву, изделия из камня, металла, кожи, тростника, кости, живопись на стекле. Выставка конкурсных работ будет показана по всей стране.

ФИНЛЯНДИЯ

Осенью 1964 года в Хельсинки, как обычно, устраивалась выставка школ дизайнеров. Пожалуй, наиболее характерной из них была выставка работ учащихся школы дизайнеров-текстильщиков, которая организована художницей Креетой Похьянхеймо.

Основные принципы школы — овладение учащимися материалом, технологией его обработки, доскональное изучение фактуры материа-

ла, его строения и плотности.

В работах школы преобладают натуральные волокна, главным образом лен, шерсть и шелк. Особенно высокими достоинствами отличаются изделия из льна: колорит, фактура, качество отделки говорят о большой профессиональной и художественной культуре, которую получают воспитанники школы.

Много было представлено работ по росписи натурального шелка.

МОНУМЕНТ БОЕВОЙ СЛАВЫ



Высоко над Братиславой, над окружающими ее зелеными холмами, на горе Славин возвышается бронзовая фигура советского солдата, водружающего над городом знамя свободы.

Это монумент боевой славы, символизирующий исторический подвиг Советской Армии — освобождение словаков от немецко-фашистских захватчиков. Его воздвигли жители столицы Словакии в знак горячей благодарности освободителям.

Автор монумента — скульптор Александр Трузульяк установил 40-метровый гранитный пилон с 15-метровой фигурой советского воина со знаменем. Пилон установлен на Пантеоне, высеченном из гранита. На стенах Пантеона — барельефы, изображающие сцены героических боев советских и чехословацких партизан с гитлеровцами.

В Пантеоне находится зал гражданской панихиды, в котором в память 20-летия Словацко-

го национального восстания установлен символический саркофаг.

Пантеон является композиционным центром большого мемориального ансамбля. К восприятию его зрителя постепенно подготавливают умело разбитые широкие террасы-площадки и лестницы, ведущие к нему. Образ строится на контрастах: вертикаль пилона с фигурой воина, водружающего знамя — и горизонталь торжественных маршей ступеней к Пантеону. Полированный гранит плоскостей основного памятника — и грубая рустовая кладка подпорных стен. Гладкие плиты с фамилиями погибших советских воинов — и зелень кустарника...

Сюда приходят тысячи людей, чтобы почтить память тех, кто 20 лет назад с оружием в руках сражался против фашизма и отдал жизнь за Победу.

Н. Шкаровская

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО

В течение многих лет собирала образцы отечественного художественного стекла кандидат исторических наук Лидия Ивановна Якунина. Каждая вещь ее очень содержательной коллекции является свидетельством высокого уровня развития русского стеклоделия.

Безыменные русские мастера XVIII века, владея сложной техникой изготовления высококачественного стекла, создавали из этого хрупкого материала подлинные шедевры. Так, большие кубки из кристально чистого стекла и поныне поражают совершенством форм и виртуозным искусством гравировки. В коллекции особенно красив своей гармоничной простотой и необыкновенным изяществом винный сервиз из бесцветного стекла, напоминающий предметы знаменитого Орловского сервиза.

Созвучна этому сервизу и редкая ваза-конфетница, местом рождения которой был известный Никольско-Бахметевский завод. В конце XVIII века на этом заводе работал замечательный мастер-художник А. Вершинин. Возможно, им сделан двухстенный стакан с панорамой. В пространстве между стенками стакана смонтирована декорация из мха, цветной бумаги и соломки. На голубовато-зеленой глади озера видны лебеди и мужская фигура в лодке.

В XVIII—XIX веках в художественном стеклоделии широко применялось цветное стекло, дававшее художникам и мастерам неограниченные возможности творческих поисков. Среди предметов из синего стекла в коллекции выделяется граненый стакан конца XVIII века, расписанный золотыми и серебряными цветами и травами. Иначе решен кубок желтовато-зеленого стекла с тончайшим арабеском. Две вещи туалетного набора — флакон и вазочка в форме раковины из непрозрачного голубого стекла — кажутся вырезанными из природного камня. На рубеже веков создан интересной формы кубок голубовато-опалового стекла с едва заметным золотым классическим орнаментом из виноградных листьев и гроздьев.

Особой красотой отличаются произведения из красного, рубиново-го стекла, подобные кружке начала XIX века. К этому же времени относится стакан с блюдцем зеленоватого тона. Игра света, преломляющегося в аркоподобных гранях стакана, симметричный узор серебряных цветов придают комплекту строгую красоту.

В конце 20-х годов XIX столетия русские стеклоделы начинают применять цветное многослойное стекло. Из всех произведений подобной техники особенно интересен большой (высота 38 см) кубок с крышкой, сделанный из трехслойного прозрачного и молочно-белого стекла с тончайшим оконтуриванием узорчатых просветов стеклянной нитью синего цвета. В такой же технике выполнен в 40-х годах XIX века призмистый флакон с массивной граненой пробкой. В толще трех прозрачных медальонов на молочно-белом поле тулова флакона размещено по три хризантемы розового, красного, фиолетового и синего тонов. В массу бесцветного стекла пробки заключен букет из розоватых пятилепестковых цветов и зеленых листьев.

Два других флакона также привлекают внимание оригинальностью формы и своим техническим совершенством. Но, несмотря на эти качества, в них явно ощущаются черты стиливого эклектизма, столь характерные для художественного стекла середины XIX века. Сильное влияние Востока чувствуется в небольшом причудливой формы флаконе-светильнике из светло-зеленого стекла. В восточном стиле решены и густая вязь золотого орнамента и расписанная эмалевыми красками металлическая оправа горлышка и пробки. Массивный флакон бесцветного стекла как бы покоится на поддоне, украшенном тонкой алмазной гранью. Декоративное убранство сосуда дополняет тонкая роспись широкого орнаментального пояса, обильная позолота рельефных колец горловины и гофрированные грани тяжелой пробки.

К концу XIX века, несмотря на очевидное преобладание в изделиях из стекла модернистских черт, ряд предметов различного назначения был изготовлен в хорошей традиционной манере. Такова, например, большая декоративная ваза из молочно-белого стекла высотой 60 см с нарядной и яркой росписью букета садовых цветов.

Дошедшие до нас из далекого прошлого замечательные памятники отечественного стеклоделия повествуют о красоте и богатстве художественного наследия и являются превосходными образцами для всех, кто трудится над созданием произведений из стекла, созвучных нашей эпохе.

А. Червяков



1

1. Флакон из бесцветного стекла. Алмазная грань, позолота, роспись эмалевыми красками. Середина XIX в.



2

2. Ваза-конфетница из бесцветного стекла. Роспись эмалевыми красками. Никольско-Бахметевский завод. 80-е гг. XVIII в.



3

3. Кубок из опалового стекла. Роспись золотом. Конец XVIII—начало XIX в.

4. Стакан с блюдцем из светло-зеленого стекла. Роспись серебром. Начало XIX в.



4

5. Ваза от туалетного набора из голубого непрозрачного стекла. Роспись серебром. Конец XVIII в.



5

6. Флакон-светильник из светло-зеленого стекла в золоченой оправе. Роспись золотом и эмалевыми красками. 40-е гг. XIX в.



6

Поправка

В № 2 журнала в подписи под иллюстрациями на странице 14 пропущена фамилия автора ковра Т. Кистиан.

