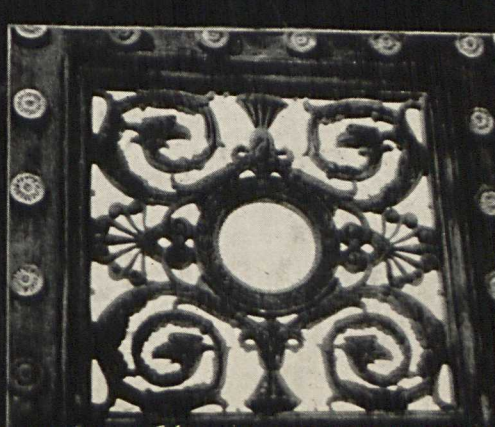
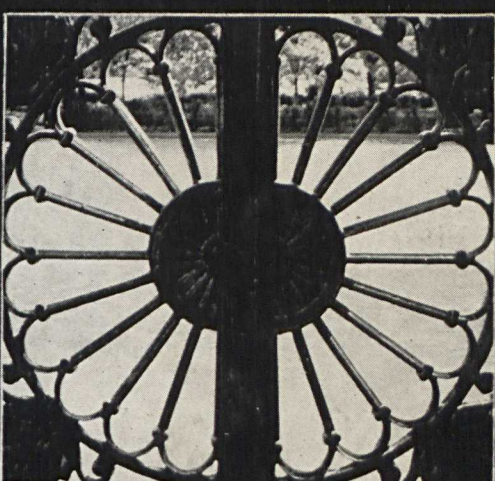
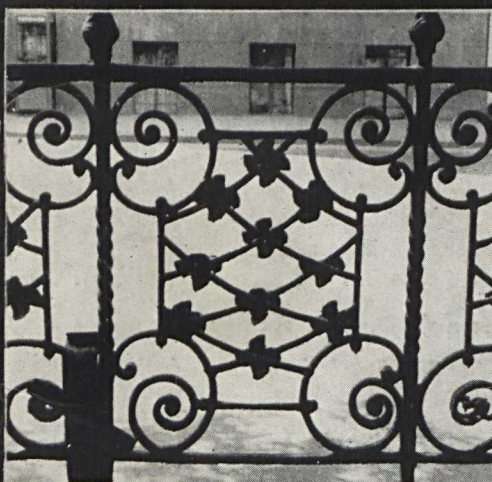
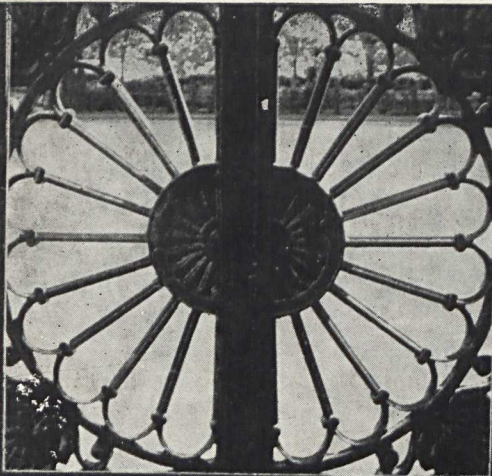
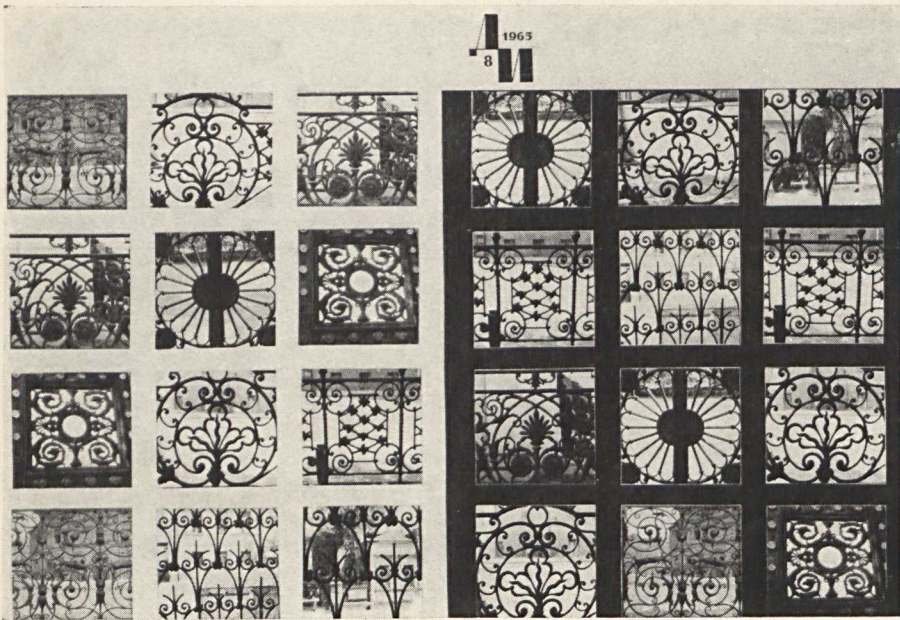


1965

8

Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА





ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР
8 [93] АВГУСТ 1965 ГОД ИЗДАНИЯ ДЕВЯТЫЙ



В НОМЕРЕ

Заметки редактора 1

ПРОБЛЕМЫ

Г. Любимова. Вещи в доме 2

Народное искусство в век автоматизации 6

На международную анкету отвечают:
Ю. Коош, Л. Молнар, И. Чер (Вен-
грия), Х. Сичиро (Япония)

АНАЛИЗЫ

Н. Воропов. «Русский чай»
и «Хирикальная» 12

А. Турнаев, В. Глазычев. Эволюция
телефона 16

ИСТОРИЯ

Л. Корженевская. «Северные письма» 21

ЛЮДИ И ВЕЩИ

Ю. Герчук. Карел Земан в мире Жюль
Верна 27

ТУРИСТСКИЙ МАРШРУТ

С. Агафонов, М. Званцев. Город
Горький 30

Л. Невлер. Чувство истории. 30

Советская керамика в Женеве 38

ИНФОРМАЦИЯ, ХРОНИКА

Природа и архитектор 44

Отовсюду 47

СТРАНИЧКА КОЛЛЕКЦИОНЕРА

Р. Шейн. Фалеристика — сестра нумизма-
тики 48

Обложка и макет номера А. Ясинского

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: О. К. Антонов, З. Н. Быков, В. М. Василенко,
Ю. Н. Давыдов, К. М. Кантор, П. Д. Корин, И. А. Крюкова, А. А. Ле-
вашова, Н. А. Луппов, К. И. Рождественский, Е. А. Розенблюм,
Б. А. Смирнов, А. А. Федоров-Давыдов, С. О. Хан-Магомедов,
А. К. Чекалов.

Художественный редактор Ю. А. Соболев. Технич. редактор Л. М. Штейнер.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.
А 11091. 22.VII-65 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,43. П. л. 6. З. 713. Т. 10430.
Цена 1 руб. 20 коп.

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

заметки редактора

Образное начало, художественный образ. Великое множество раз мы обращаемся к этим понятиям, определяя по каким-то часто неуловимым признакам качества художественного произведения.

Несмотря на то, что в течение ряда лет на страницах нашего журнала в разных аспектах обсуждалась проблема образа в декоративном искусстве, она возникает опять и опять.

Недостаточной образностью, а вернее говоря, отсутствием художественного образа страдают наши новостройки — это уже общеизвестно. Почему же журнал декоративного искусства встревожен? По очень простой причине — наше искусство всегда было детищем архитектуры или по крайней мере связано с архитектурой, и будущее архитектуры — это и наше будущее. Не скрою того горестного чувства, которое охватило меня на Всесоюзной выставке архитектурных проектов, планировки и застройки городов. Художники, оформлявшие эту выставку, проявили максимум энергии, изобретательности и остроумия, чтобы как-то более или менее убедительно преподнести зрителю чертежи и макеты. Когда-то считалось добрым правилом, что архитектор должен отлично рисовать. Сейчас это качество ему почти не нужно. Рисовать нечего. Когда-то считалось, что архитектор должен обладать фантазией, способной породить небывалые формы города Солнца. Теперь фантазия едва ли не лишний компонент в творческой палитре тех, кто создает новые города и реконструирует старые — по крайней мере в сотнях проектов-близнецов она полностью отсутствовала. Несколько лет назад автор этих строчек горячо ратовал за примат новой архитектуры в нашей жизни, жизни нового человека, яростно пытливого, умного, знающего и талантливого. Казалось, только «первые шаги» железобетонного искусства были элементарными. Казалось, что детский период строительной индустрии пройдет быстро и страна наша зацветет новыми, свежими архитектурными сооружениями, что молодая эстетика породит иную пластику, внесет в жизнь новые аккорды неведомой еще музыки. Но вот прошли годы, и что же? Не сбылись надежды. В чем же дело? Каковы причины столь печального обстоятельства? Нет талантов? Не верится. Это явная нелепость. И все же...

Мы познакомились на выставке с книгой отзывов. В профессиональной среде считается дурным тоном обращение к таким книгам для подтверждения плюсов или минусов любой выставки, и, пожалуй, в какой-то мере можно согласиться с такой точкой зрения. Но когда в книге свыше ста записей и три четверти из них отрицательные, то мимо этого пройти равнодушно уже нельзя. Я приведу только три из них.

«Грустное и печальное чувство рождает выставка. Наши архитекторы задались целью сделать наши грады и веси возмож-

но более однообразными и много в этом преуспели. Ужас, однако, берет, как подумаешь о будущем. Неужели их никто не остановит...

...Пусть южные наши города будут не похожи на северные, а западные на восточные, пусть приморские не повторяют высокогорных, а степные — таежных. Мне приходится много ездить по стране, и я уже не могу зачастую выделить тот или иной город из некоего собирательного образа. Какой это образ, посмотрите на выставленное фото.

С. Т р у с о в

«Да, краснеть придется перед потомками. Неужели мы такие нищие духом?

П е т р о в (Киев)»

«Хочется задать вопрос, на который я не получил ответа на этой выставке.

Занимается ли кто-нибудь проблемой совмещения новой застройки с существующей или вся она подлежит сносу? Почему все проекты составляются только для пустых мест, словно до нас ничего не было?

Или вопрос о разумном соподчинении новых кварталов и сохранившихся памятников архитектуры, либо просто старых, добрых старых зданий, создающих лицо и характер отдельных мест, будет отдан на произвол административных решений? Почему поляки и чехи так ценят свои старые камни?» (Подпись неразборчива)

И это говорят наши люди — друзья наших архитекторов и художников. Бесценные болельщики за красоту нашей страны. Как же так? Не пугает ли вас, дорогие коллеги, создававшаяся ситуация? Спят ли спокойно руководители архитектурных мастерских? Убеждены ли они до конца, что делают правое доброе дело?

Можно, конечно, отмахнуться от мнения авторов записей, объяснить неумением читать чертеж, неумением представить себе по нему подлинный облик будущего города или даже инерцией, приверженностью к более привычному «украшательству». Но не полезнее ли задуматься, почему встревожена наша общественность? Самые разные люди проявляют глубокую заинтересованность в судьбах архитектуры, и есть основания для их тревоги! Говорят, руководить — значит предвидеть. Предвидели ли авторы многих современных сооружений в стране, в каких пластических, логических и эмоциональных связях будут находиться проектируемые ими объекты с окружающей средой? Создают ли наши зодчие всю историческую ответственность перед страной за «смелость», с которой некоторые из них обращаются с историей нашей художественной культуры? А ведь и об этом тоже говорила общественность, говорила, когда было еще не поздно!

Чем же объяснить подобное? Цинизмом, или глубокой убежденностью в своей непогрешимости, или какими-то другими причинами?

Почему поднят тяжелый меч стандарта на бессмертное явление искусства? Что

это? Трагическая ошибка? Но что-то слишком часты стали эти ошибки.

Как уже известно из прессы, такая же участь угрожает архитектуре Ленинграда, Горького, Ульяновска и другим «реконструируемым» городам.

Что такое реконструкция старого, веками сложившегося города? Это, очевидно, умение так пластически его преобразовать, чтобы от контрастов выигрывали все архитектурные компоненты. Ведь, откровенно говоря, не нужно ни таланта, ни мудрости для того, чтобы силой масштабов нового сооружения задавить музыку архитектурного образа города. Все делается так, как будто вокруг пустое поле, а не живой теплый уютный город. Да, живой, а не мертвый.

Конечно, можно понять «заинтересованность» таких архитекторов в создании целостной, проникнутой единым замыслом современной застройки, но как понять эмоциональную, а может быть, точнее — гражданственную слепоту к нашему историческому наследию? Равнодушие к общим интересам нашей художественной культуры?

Кто же лучше архитектора должен знать, больше любить, тверже защищать сложный образ города, сформированный не одним поколением зодчих, и кто, кроме советского зодчего, должен ясно видеть место новой архитектуры и ее взаимоотношения со старой?

Почему же приходится силами общественности защищать город от его создателей — архитекторов? Не удивительно ли это?

И вот что еще очень важно. Не отражается ли эта слепота к старому на выразительности, богатстве, художественной полноте нового? Речь идет не о возврате к эпохе излишеств и, как можно догадаться, не о призыве украшать панельные дома колоннадой...

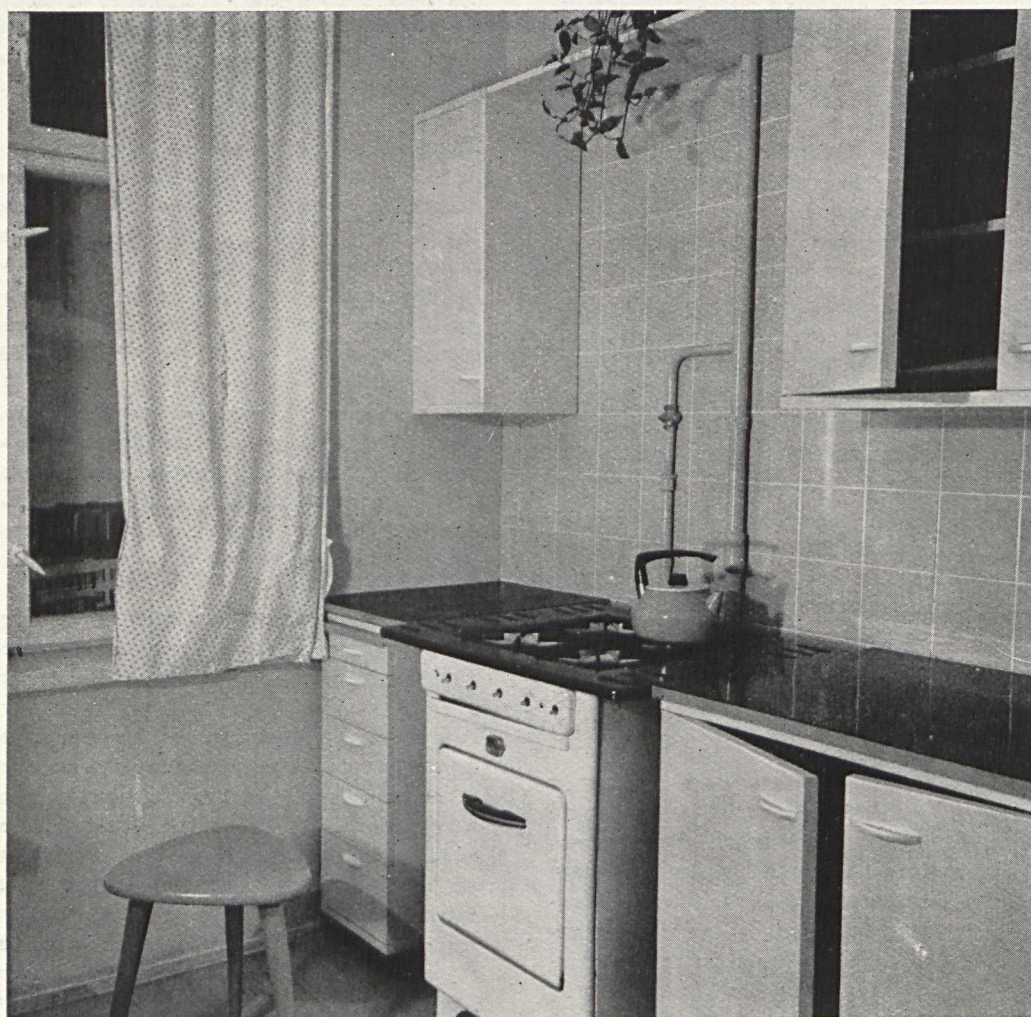
Пишу и сам тревожусь, ведь мы в своем журнале тоже немало сделали и делаем для популяризации нового направления в искусстве. И у нас в декоративном искусстве есть такие же «достижения», как и в архитектуре. И скоро нельзя будет отличить друг от друга не только дома, но и квартиры... А отсюда недалеко и до парадокса — в одинаковых городах, одинаковых микрорайонах, одинаковых домах и одинаковых квартирах будут жить одинаковые люди! А люди-то у нас разные, и, право, не следует стремиться их одинаковыми. Есть над чем задуматься. И над проблемой экономики и над вопросами эстетики.

Автор, конечно, не собирается принизить Ее Величество экономику. Нет, ее важность общеизвестна. Но ведь в лозунге, ставшем для нас законом жизни и вищим на выставке в Музее архитектуры: «Все для человека и во имя человека», ни эстетика, ни этика не исключаются из арсенала нашей художественной культуры.

М. Л.

вещи в доме

Г. Любимова



МОЖЕТ ЛИ КУХНЯ НОВОГО ЖИЛОГО ДОМА ВМЕСТИТЬ ТАКОЕ КОЛИЧЕСТВО ХОЗЯЙСТВЕННЫХ ПРЕДМЕТОВ?

НАСКОЛЬКО НЕОБХОДИМЫ ВСЕ ОНИ В НАШЕМ БЫТУ?

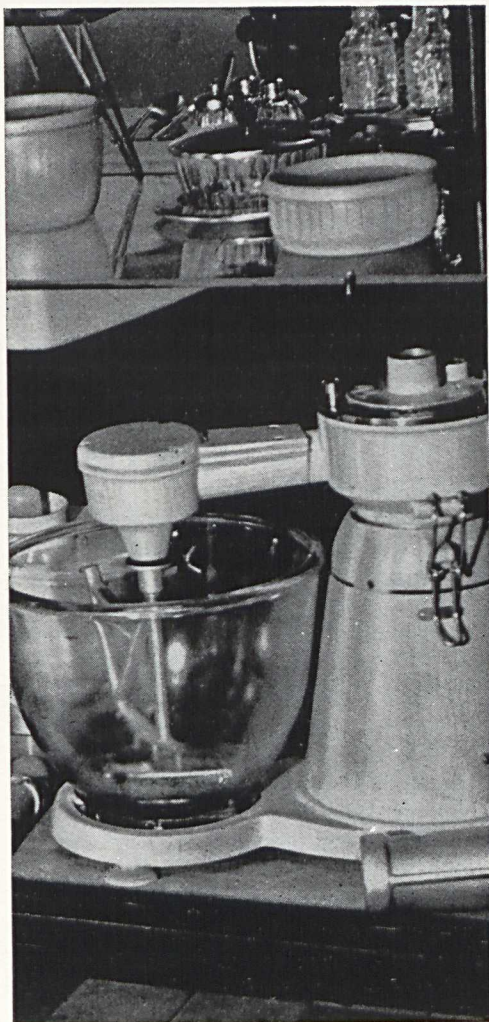
УВЯЗАНО ЛИ ОБОРУДОВАНИЕ ТИПОВЫХ КВАРТИР С ГАБАРИТАМИ И ФОРМОЙ БЫТОВЫХ МЕХАНИЗМОВ?

ЭТИ ВОПРОСЫ ВОЗНИКАЮТ ПРИ АНАЛИЗЕ АССОРТИМЕНТА ТОВАРОВ НАРОДНОГО ПОТРЕБЛЕНИЯ, ВЫПУСКАЕМЫХ СЕЙЧАС НАШИМИ ПРЕДПРИЯТИЯМИ.



Проблема ассортимента товаров народного потребления широко обсуждается сейчас на страницах нашей периодической печати. При этом внимание заостряется на необходимости учета спроса населения. Некоторые авторы видят в этом чуть ли не единственное средство решения всех сложных вопросов ассортимента.

Разумеется, необходимо, чтобы спрос населения учитывался при производстве бытовых предметов. Однако в обществе с плановым хозяйством стихийно складывающийся спрос едва ли может быть единственным мерилom и регулятором ассортимента товаров народного потребления. Известно, что повышенный спрос на целый ряд изделий может быть вызван искусственно, например при помощи рекламы или из-за изменений моды. Поэтомu нельзя ограничиваться лишь фиксирова-



нием существующего спроса, необходимо целенаправленно формировать его на основе глубоких научных исследований, учитывающих и развитие производства и закономерности социальных изменений быта.

Многое могли бы подсказать результаты конкретных социологических исследований в области демографии городского населения, того, как используются семьями отдельные помещения квартиры и различные бытовые вещи, как часто жители пользуются коммунально-бытовыми услугами и т. д.

Важно при этом за преходящими условиями, влияющими на спрос, не потерять общую перспективу развития быта, не принять временные факторы за основные. Например, повышенный спрос на некоторые бытовые изделия или недогрузка ком-

мунально-бытовых учреждений может привести к поспешному выводу о том, что в настоящее время у нас идет интенсивное укрепление семейного домашнего хозяйства. Такое заключение будет ошибочным, ибо оно безусловно противоречит основной тенденции развития нового быта — постепенному обобществлению целого ряда трудоемких хозяйственных процессов. Задумаемся, какие временные факторы привели к росту спроса на бытовые изделия и недогрузке коммунально-бытовых учреждений? Один из них — длительная практика строительства многокомнатных коммунальных квартир, которая обострила у городского населения стремление к самостоятельному домашнему хозяйству. Это стремление оказалось реализованным только сейчас, в условиях массового поквартирного расселения.

Нельзя не учитывать и сложившейся в последние годы неравномерности размещения коммунально-бытовых предприятий в жилых районах, а также невысокий уровень работы этих предприятий.

При определении оптимального ассортимента бытового оборудования квартиры следует исходить, с одной стороны, из потребностей различных бытовых процессов, с другой — из условий типового жилищного строительства. Между размерами квартиры и количеством предметов, необходимых для обслуживания всех бытовых процессов, всегда существует противоречие. Нужно стремиться свести это противоречие к минимуму.

Каждый бытовой процесс (уборка квартиры, приготовление пищи, прием пищи, отдых, сон и т. п.) связан с определенным набором изделий и разворачивается в квар-

тире во времени и в пространстве, то есть требует не только места для хранения, но и удобного расположения. Конечно, практически в современной квартире разместить все бытовые изделия так, чтобы их можно было наиболее рационально использовать, нельзя, ибо это потребовало бы значительного увеличения полезной площади и, возможно, даже усложнения конфигурации квартиры. Но сделать здесь все же можно многое.

И прежде всего в рациональной организации квартиры поможет установка встроенного стандартного оборудования для хранения основных бытовых приборов. Это в свою очередь будет способствовать упорядочению ассортимента бытовых изделий.

Многие попадающие сейчас в торговую сеть бытовые вещи рассчитаны, по мысли их авторов, на повседневное использование каждой семьей. Практически же полный набор таких «повседневных необходимых» изделий едва ли можно обнаружить в какой-либо квартире. А ведь по мере повышения материального уровня жизни советского народа все больший процент семей сможет приобрести полный набор действительно необходимых предметов.

Но тут возникает вопрос, увязаны ли между собой изделия, выпускаемые сейчас нашей промышленностью, то есть представляют ли они определенную систему бытового оборудования? Или же это случайный набор вещей, не связанных между собой ни функционально, ни конструктивно, ни по габаритам, ни в стилевом отношении? К сожалению, верно второе предположение.

Возьмем, например, ассортимент приборов, служащих для рационализации бытовых процессов (например, кухонные комбайны, соковыжималки и пр.). Нам кажется, что у нас сейчас излишне увлекаются производством всевозможных механических приспособлений. Здесь явно сказывается влияние некоторых зарубежных образцов и моды. Причем в производстве большей части бытовых механизмов царит полная неразбериха. Они никак не увязаны ни между собой, ни с встроенным оборудованием квартир.

А между тем при создании бытовых машин (стиральной, посудомоечной, кухонного комбайна, пылесоса и т. д.) необходимо в каждом конкретном случае путем опытов и анализа выяснить ее целесооб-

разность, экономический эффект, коэффициент ее полезного действия, время, которое высвобождается с ее внедрением, и, наконец, чисто психологические факторы (утомляемость при пользовании механизмом, сложность его освоения). По-видимому, научный анализ всего комплекса разработанных для квартиры механизмов покажет, что многие бытовые процессы нецелесообразно механизировать, что в ряде случаев можно добиться необходимого эффекта и созданием простого приспособления.

Научное исследование прежде всего должно быть направлено на выяснение того общего в потребностях людей, что является объективной основой рационализации быта. Это поможет разработке оптимального ассортимента оборудования квартиры. В отличие от таких социальных процессов, как труд, учеба, пользование культурно-бытовыми учреждениями, транспортом, бытовые процессы, связанные с жилищными условиями, безусловно меньше поддаются типизации. Ведь если оборудование школ, кинотеатров и других учреждений ведется в централизованном порядке, то бытовые изделия приобретаются населением в магазинах в соответствии с индивидуальными запросами. Но как сочетать такие на первый взгляд противоречивые требования, как типизация изделий быта и удовлетворение различных индивидуальных потребностей? Некоторые специалисты находят решение этой проблемы в том, что предлагают значительную часть оборудования квартиры устанавливать в ней заранее, в период строительства. Конечно, в перспективе это дало бы положительные результаты. Но нельзя упускать из виду, что в настоящее время (так же, как и в ближайшем будущем) большая часть предметов оборудования квартиры будет по-прежнему распределяться через розничную торговлю.

В этих условиях выработка и постоянная корректировка научно обоснованного ассортимента бытовых изделий имеет важнейшее значение. Во-первых, они будут способствовать решению чисто экономических проблем (рентабельность производства) и, во-вторых, помогут правильно учитывать и тенденции формирования новых черт социалистического быта.

В свою очередь изучение «развития» ассортимента даст возможность более точно определять перспективный план выпус-

ка изделий быта. При этом на определенном этапе может возникнуть необходимость сократить или совсем прекратить выпуск ряда предметов (например, в связи с развитием сети коммунально-бытовых предприятий, развитием проката бытовых изделий и т. д.) и, наоборот, наладить или расширить производство других изделий. В исследовании ассортимента существенное значение имеет подсчет времени, в течение которого данный предмет используется в быту. Такие сведения позволят более правильно разместить оборудование в квартире, а некоторые предметы отнести к категории вещей, пользование которыми более целесообразно организовать на основе проката.

Не менее важно определить сроки службы отдельных предметов обихода. Одни из них служат месяцы, другие — годы, третьи — десятилетия. И все они в квартире должны составлять не только единый функциональный комплекс, но и единый стилевой ансамбль. А как этого добиться, если предметы длительного пользования (швейная машина, мебель) стилистически устаревают раньше, чем наступает срок их полной амортизации? Разумеется, речь идет не о том, чтобы подчиняться быстро меняющейся «моде», а о необходимости как-то учитывать стилистические изменения, происходящие в течение ряда лет и десятилетий. Возможен, например, такой подход — придавать более ярко выраженную стилевую определенность предметам относительно кратковременного пользования (светильники, посуда, декоративные ткани и т. д.), а предметы длительного пользования решать более нейтрально.

Или взять хотя бы вопрос о целесообразном запасе прочности и степени капитальности таких предметов быта, которые морально быстро устаревают в ходе технического прогресса (телевизор, пылесос и т. д.). Может быть, нужно найти способы делать их более дешевыми, что даст возможность своевременно заменить их более совершенными?

Все эти и многие другие проблемы имеют отношение к научно обоснованному определению наиболее целесообразного срока службы данного изделия.

В обществе с антагонистическими классами оборудование и убранство квартиры, кроме прямого функционального назначения, призваны отражать и имущественное

положение семьи, служить своеобразной вывеской ее материального благополучия. Отсюда культивирование типов мебели и других предметов обихода, не выполняющих утилитарной функции и рассчитанных лишь на эффектный показ. Выпуск подобных предметов промышленностью питает современное мещанское отношение к убранству квартиры. Так, например, производство мебели в виде гарнитуров, а посуды в виде сервизов не только затрудняет их приспособление к потребностям конкретной семьи, но и превращает повседневно необходимые предметы в какую-то витрину мещанского благополучия, способствует фетишизации вещей. Если в производстве мебели уже ощущим перелом (все большее распространение получает секционная мебель и меньше гарнитур), то изготовление посуды упорно ведется по «сервизному» принципу. Сервизы стали парадными наборами посуды, которые часто используются населением лишь в торжественных случаях. Такая «бережливость» по отношению даже к недорогому сервизу во многом объясняется невозможностью в случае утраты одного предмета приобрести его в магазине, так как все продается комплектно, да еще на строго определенное число персон. Хорошо бы в производстве посуды перейти от сервизов к выпуску серий предметов (в том числе, например, одинаковых по форме и разным по цвету), чтобы можно было закупать нужное количество их и легко заменять утраченное. Кроме того, в пределах каждой серии посуды стало бы возможным разработать более широкий ассортимент типов предметов, учитывающий различные потребности семей и хозяйственные нужды.

Вместе с тем в посуде, как и в мебели, необходимо тщательно проанализировать весь ассортимент предметов с точки зрения соответствия их требованиям современного быта.

Нельзя представлять себе задачу повышения культуры быта широких слоев населения как возрождения заимствованных от прошлого сложных этикетов. Быт советского человека должен быть подлинно демократичным, рациональным, простым. Одним из пережитков прошлого являются излишества в ассортименте.

Есть ли, например, необходимость налаживать массовое производство столовых приборов для домашнего использования,

где количество предметов, следуя строгому «этикету», в несколько раз превышает повседневно необходимый набор? В таком квалифицированном СХКБ, как Латвийское, разработан комплексный столовый прибор из нержавеющей стали. Предметы этого набора рациональны по форме, экономичны в изготовлении, современны по внешнему облику и выполнены с большим вкусом. Массовое производство такого набора можно только приветствовать, так как он украсит собой быт наших людей. Смущает лишь одно обстоятельство — каждый комплект этого набора состоит из 27 предметов с приложением подробной инструкции, для какого вида блюд употребляется тот или иной предмет. По-видимому, для ресторанов, кафе и других специальных целей необходим и такой полный комплект столового набора. Однако пользование им в повседневной жизни явно непрактично. Было бы хорошо, если бы специалисты из Латвийского СХКБ на основе своего очень удачного по форме столового набора наряду с полным комплектом (необходимым в ограниченном количестве) разработали массовый набор с приборами универсального назначения. Но если в мебели и посуде желательно перейти от замкнутых наборов предметов к секциям и сериям, то в изготовлении некоторых предметов, выпускаемых штучно, необходимо наладить выпуск определенных комплектов. Например, среди множества выпускаемых сейчас светильников практически очень трудно подобрать набор осветительной арматуры для разных помещений квартиры, единый в художественном отношении (подвес, настольная лампа, торшер, бра и т. д.). Вероятно, следует проектировать комплекты осветительной арматуры в расчете на разные типы квартир (однокомнатной, двухкомнатной, трехкомнатной и т. д.). Экспонаты ежегодных оптовых ярмарок показывают, что не только не имеется четко разработанной классификации типов осветительной арматуры, но даже нет четкого деления светильников по назначению — для квартир, учреждений, различных типов общественных зданий (школ, больниц, театров и т. д.). Мало того, даже такое уважаемое учреждение, как ВНИСИ, официально узаконило «декоративные» светильники, то есть осветительные приборы, которые не отвечают светотехническим требованиям и допускаются как «украшение» интерьера.

Не лучше обстоит дело с теми бытовыми предметами, которые нужны в каждой квартире в единственном экземпляре (например, часы, электрокамины, электровентиляторы, некоторые хозяйственные предметы). Их форма совершенно выпадает из общей стилиевой характеристики современных бытовых изделий.

Беда в том, что каждое изделие проектируется заведомо таким образом, как будто оно должно быть центром внимания в убранстве квартиры. В результате собранные вместе в одной квартире подобные бытовые вещи образуют набор неких «композиционных акцентов», вместо того чтобы составлять единый ансамбль. Одна из причин этого — то, что вещи производятся на мелких неспециализированных предприятиях, где мало интересуются тем, какое место займет данная вещь в оборудовании квартиры и какова должна быть ее роль (часто весьма скромная) в эстетическом решении интерьера.

В последние годы проведена большая работа по улучшению и, если можно так выразиться, по осовремениванию формы изделий быта. Однако это лишь односторонний подход к решению задачи.

Как можно мириться с таким положением, когда различными предприятиями выпускается несколько десятков, а иногда и сотен видов и вариантов одного и того же изделия, зачастую мало чем отличающихся друг от друга. Так обстоит дело с производством стиральных машин, электроутюгов, электроплиток, электродуховок, осветительной арматуры и т. д. Этот разноречивый приводит к затруднениям при эксплуатации этих изделий (ремонт, запасные детали и т. д.).

По-видимому, пора более серьезно поставить вопрос об упорядочении ассортимента бытовых изделий и оборудования. Решить же этот вопрос можно лишь на основе комплексного изучения оборудования квартир и углубленной работы по созданию научной классификации различных типов изделий.

Надо противопоставить стихийному спросу научно обоснованный ассортимент, отражающий основные тенденции социально-экономического развития нашего общества и, в частности, изменения в быту.

народное искусство в век автоматике

МЕЖДУНАРОДНАЯ АНКЕТА

(продолжение; см. № 7)

В ПИСЬМАХ, КОТОРЫЕ МЫ РАЗОСЛАЛИ ВО МНОГИЕ СТРАНЫ МИРА, ПОСТАВЛЕНЫ СЛЕДУЮЩИЕ ВОПРОСЫ: ОБРЕЧЕНО ЛИ НАРОДНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕМЕСЛО НА ИСЧЕЗНОВЕНИЕ В СТРАНАХ С ВЫСОКОРАЗВИТОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТЬЮ?

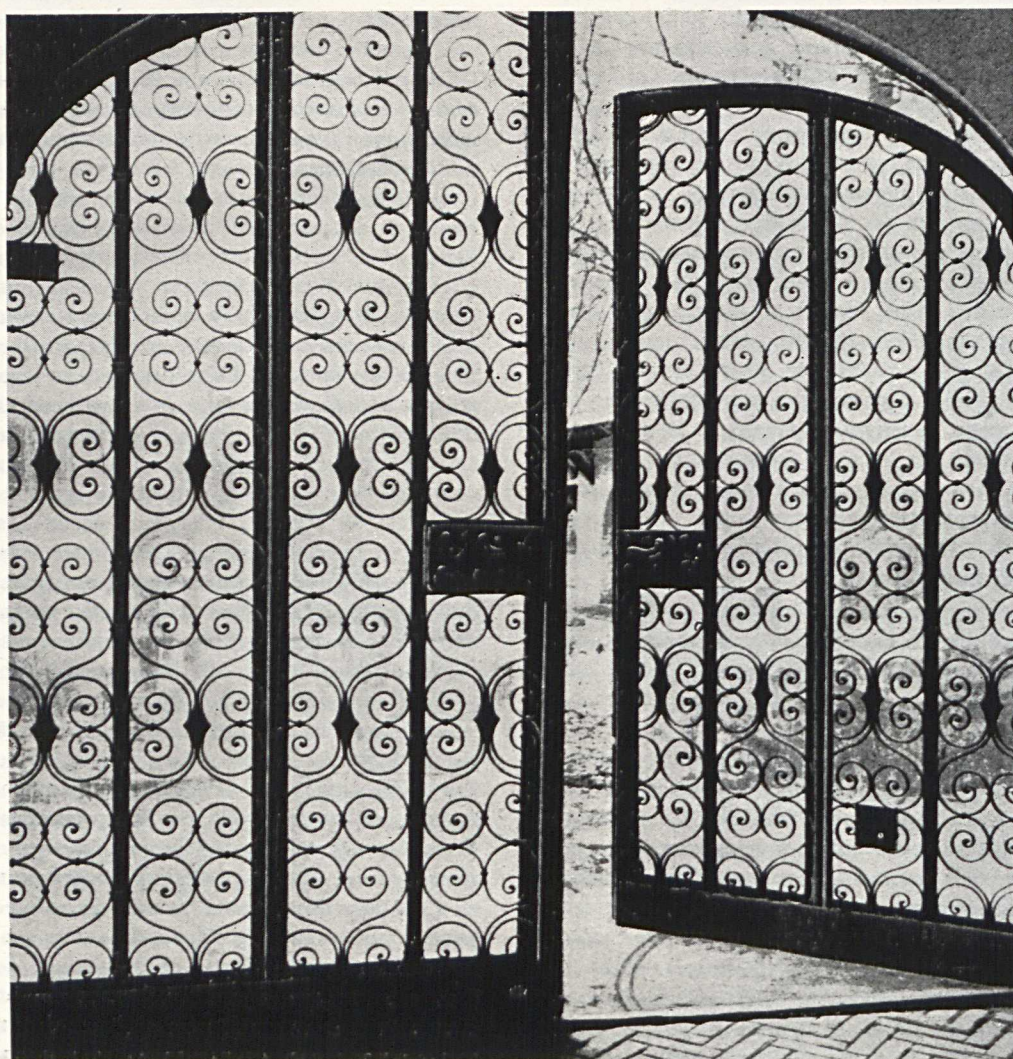
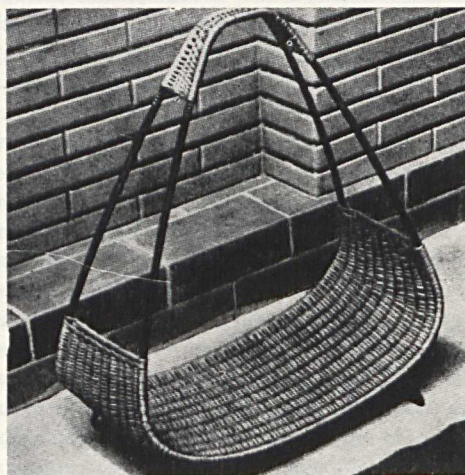
ПРИ КАКИХ УСЛОВИЯХ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО МОЖЕТ РАЗВИВАТЬСЯ В ОБСТАНОВКЕ ВЫСОКОЙ СТЕПЕНИ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ СТРАНЫ?

НЕ ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО ПЕРЕЖИТКОМ ДАЛЕКОГО ПРОШЛОГО И НУЖНО ЛИ ОНО СОВРЕМЕННОМУ ОБЩЕСТВУ?

Корзинка для дров.

Керамический сосуд для изготовления свеч. Высота 35 см. Середина XIX в. г. Мезэтур. Собрание кустарного кооператива г. Мезэтур.

Карой Биебер. Остекленные чугунные ворота на улице Пушкина в Будапеште.





ЮДИТ КООШ, кандидат искусствоведения, Венгрия

1. Грандиозный процесс преобразования, происходящий в нашем столетии, распространился на целые континенты.

Жившие изолированно, в маленьком замкнутом коллективе земледельческих и пастушеских хозяйств, крестьяне сами создавали, формировали и украшали свое окружение, его духовный и предметный мир. Развитая индустриализация, промышленное производство приводят к концентрации рабочей силы и орудий труда (аналогичный процесс наблюдается при механизации сельского хозяйства), и все это рано или поздно изменяет форму и способ производства ремесленной продукции.

В одних развитых промышленных странах (например, в Западной Германии) народное искусство и ремесла полностью вымирают, в других они возрождаются на основе старых традиционных техник в модернизированной форме и с новым содержанием (например, в северных странах, особенно в Финляндии).

Некоторые страны проводят планомерную, государственного масштаба исследовательскую работу по выявлению и развитию традиций народного искусства. Эти традиции делаются затем достоянием творческих производственных кооперативов, члены которых уже не безымянные любители крестьяне, а известные народные художники. Овладев художественными традициями и техническими приемами народного искусства своей страны, они стремятся развить их в такой форме, которая помогла бы их произведениям стать принадлежностью современного быта и составной частью национальной культуры.

Судьба различных видов народного искусства в развитых промышленных странах не в последнюю очередь зависит от их общественной структуры.

Для того чтобы народное прикладное искусство в развитых промышленных странах не оставалось лишь «предметом украшения», должны идти непрерывные поиски возможностей его обновления (функциональность, форма и техника изготовления, контакт со всем народом).

В 1951 году академик, доктор наук Дюла Ортутан в своем исследовании «Этнография и культурная революция» одним из первых указал на необходимость разработки специалистами плана спасения наследия народного искусства, которое, приняв новые формы и содержание, должно стать опорой современного народного искусства.

В это время в Венгрии возникают новые организационные формы в области народного искусства: в 1950 году «Предприятия народного искусства» (мастерские), а в 1951 — Институт народного образования. В 1958 году кооперативы организуют выставку своих изделий в связи с пятилетним юбилеем кооперативного движения в народном искусстве. Выставка показала, что в современную жизнь могут быть включены, например, искусство плетения из тростника и рафии, ткачество, ковроткачество, вышивка.

В области керамики наряду с традиционными изделиями (стенные тарелки, вазы, блюда и т. д.) мастера ищут новые формы предметов для сегодняшнего быта. Здесь они имеют сильную конкуренцию профессионального искусства современной керамики. И это еще раз убеждает в том, что в развитом промышленном обществе залогом дальнейшего развития народного искусства является его способность к постоянному обновлению. Поэтому целесообразным представляется тесное сотрудничество профессиональных художников-прикладников и народных художников, создание такой творческой кооперации, в рамках которой два искусства дополняли бы друг друга, способствовали обоюдному развитию. При этом художники-профессионалы будут руководить поисками новых современных форм, а народные мастера развивать традиционные техники.

Взаимодействие и взаимовлияние профессионального и народного искусства может обогатить и углубить культуру формы и цвета прикладного профессионального искусства.

Ремесла своими историческими корнями в основном связаны не с крестьянским хозяйством, а с культурой городов или близким к ней жизненным укладом.

Ремесленное мастерство достигло высокого уровня развития именно путем передачи и сохранения семейных профессиональных традиций в рамках цеховых организаций.

Могут ли быть исключены или оставлены без внимания в развитых промышленных странах (и особенно в социалистических) такие положительные, вытекающие из их творческой сущности свойства и особенности ремесел, как непосредственная работа над материалом, в процессе которой развивается художественное чутье, цеховые формальные навыки и т. п. Этот вопрос нуждается в постановке и решении особенно в социалистических странах.

Необходимо искать и найти возможности для сохранения ремесленных традиций. В Венгрии этой цели служат различные ремесленные училища, техникумы и гимназия прикладного искусства, где учащие-

ся овладевают одним из художественных ремесел. Однако наряду с этим нужно найти эффективный способ поднятия в глазах народа притягательной силы ремесла, его престижа (как профессии и как мастерства), который оно постепенно утрачивает в результате распространения промышленного производства.

По мере удовлетворения потребностей, вернее, по мере убывания спроса, некоторые ремесла (свечное, пряничное, меховое, бронзолитейное и т. д.) отмирают, другие же (отделка кожи, художественное переплетное дело, токарное дело) практически приобретают характер провинциального частного производства, где не обеспечено ни техническое, ни художественное образование.

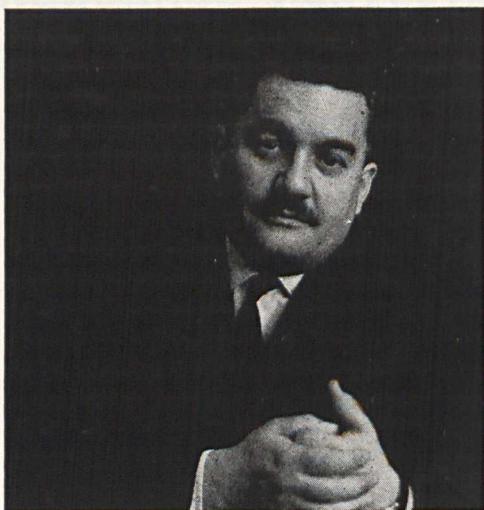
Как мы уже упоминали: если для народного искусства первостепенную важность представляет создание самых тесных связей с обществом и современностью, то для ремесел наряду с этим еще важнее следующее — сделать профессию ремесленника более притягательной как по художественным результатам, так и в плане личной материальной заинтересованности.

Представляется целесообразным сосредоточить рабочую силу в некоторых видах художественных ремесел (например, в художественном чугунном литье, кожаном и переплетном деле и т. д.), то есть там, где сохранились наиболее полно и могут быть переданы молодому поколению старые цеховые и семейные ремесленные традиции, их технический и художественный опыт, а кроме того, такое важное свойство, как стремление к совершенству создаваемой вещи, то есть профессиональная этика. Это так же необходимо в развитом промышленном обществе, как и столетия назад.

Таковыми же важными (с точки зрения национального культурного наследия) представляются поиски, изучение и охрана памятников народного искусства (обстановка интерьера, орудия труда, различное снаряжение, оборудование и т. д.).

Тип музея «Skansen» не только не исчезает, но вызывает все больший интерес. Кроме того, имеются страны, где огромную ценность (как с точки зрения истории, так и современности) представляет собой музей ремесел «in situ». Мы упомянем, как заслуживающий внимания, изученный нами недавно на месте Музей ремесел (своеобразную экспозицию под открытым небом), расположенный в древней столице Финляндии — Турку. В той части города, где находилось древнейшее поселение, устроена своего рода резервация: в уцелевших старых деревянных домах демонстрируется подлинная обстановка и оборудование ремесленных цехов. В этом «живом» музее можно на практике изучать ремесленное производство с инвентарем XVIII—XIX веков. Музей представляет огромную ценность для изучения традиций финской культуры и ремесел.

В социалистическом обществе народное искусство и ремесла могут стать важным фактором разностороннего развития нового поколения.



ЛАСЛО МОЛНАР, научный сотрудник Венгерской Академии наук

1. Народное искусство на территории Юго-Восточной Европы развивалось в основном в период упадка феодализма. Расцвет его приходится на середину XIX века. Позже, в результате развития капитализма, оно приходит в упадок, теряет свое общественное значение.

Ремесла, как производственная форма, отражающая экономическую структуру феодального общества, у европейских народов расцветали в эпоху феодализма. Ремесла появились почти одновременно с возникновением человеческого общества. В ранние эпохи общественная функция их отличалась от современной. На протяжении столетий цеховые ремесленники составляли руководящее ядро городов. Их деятельность определялась тем, чьи общественные потребности они удовлетворяли, для кого изготавливали орудия (зачастую художественно ценные), предметы быта, различное снаряжение и т. п. Народная керамика, мебель, костюм — все это плоды творчества ремесленников. Ремесла, как вид общественного производства, на определенном этапе развития уступают место более развитой форме. Но это не означает внезапного прекращения существования народного искусства и ремесел, а только лишь — вызванное развитием изменение их роли в удовлетворении потребностей общества.

В Венгрии этот процесс начался только лет пятьдесят назад.

2. В промышленно-развитых странах по-

А. Леваи. Кофейный сервиз. 1961



ложение ремесел зависит от общественных и производственных условий, от того, равномерно ли развитие страны в целом или существуют более отсталые области, которые до поры до времени еще нуждаются в сохранении ремесленного характера производства, удовлетворяющего общественные потребности. Как и при рассмотрении отдельных отраслей народного искусства и их продукции, мы убеждаемся в том, что в развитых промышленных странах есть потребность в ремеслах. Только в этом случае удовлетворение художественных потребностей происходит другим путем, в другой форме, нежели в прошлые эпохи.

В развитых странах изделия ремесленников играют заметную роль в экспорте и иностранном туризме.

В Венгрии народные мастера — хранители ремесленных традиций (пятнадцать лет назад влачившие жалкое существование) в настоящее время объединились в кооперативы. Эти народные кооперативы удовлетворяют потребность общества в традиционных изделиях. В венгерской специальной литературе, да и в обыденной жизни художественные изделия этих новых народных кооперативов уже называют не народным, а народно-прикладным искусством. Этот термин выражает сущность явления в какой-то степени исторически — с происшедшими в нем изменениями. При кооперативной форме ремесленного производства предметы сохраняют определенный традиционный стиль.

В этом отношении для сохранения ремесленных традиций совершенно необходима поддержка общества, которая определяется своеобразием условий в различных странах. В нашей стране кооперативная форма ремесел, судя по опыту, приносит очевидные результаты. Нам еще предстоит решить задачу сохранения авторитета старых мастеров и привлечения к работе молодого поколения.

3. В современном обществе ремесла сохраняют свою жизнеспособность до тех пор, пока общество будет нуждаться в их продукции в какой угодно форме.



ИОЛАН ЧЕР, художница-керамист, Венгрия

1. Нельзя допустить, чтобы народное искусство зачахло и умерло. Для этого нужно постоянно и в соответствии с обстоятельствами воспитывать людей в духе любви к народному искусству начиная со школьной скамьи; вести пропаганду культуры жилища.

2. На практике, вероятно, эта задача ложится на плечи архитектора — декоратора интерьера. Произведения народного искусства и ремесел должны быть включены (запроектированы) как составные функциональные части современных интерьеров. Таким образом они смогли бы стать необходимыми предметами быта.

3. Народное искусство и ремесла, специфические для каждой нации, являются одновременно наследием предшествующих эпох и вдохновителем будущих. Естественно, что в них нуждается и современное общество. Поэтому следует расширить круг применения изделий народного производства, пропагандировать его наследие.

Кувшин «Мишка». Керамика. г. Мазэтур. 1836



АНДРЕ БЛОК, член редакционного комитета журнала «Ожурдуй», Франция

1. Индустриализация практически уничтожила все подлинные ремесла. Народное художественное ремесло создавало бытовые изделия традиционных форм, развивавшихся очень медленно. Промышленность стала поставлять бытовые изделия по гораздо более дешевым ценам, иногда очень спорных, а иногда хорошо разработанных форм, тщательно изученных, отвечающих требованиям эстетики.

Ремесленное производство бытовых изделий практически исчезло; в некоторых случаях оно было заменено творчеством нескольких изолированно работающих художников, создающих подчас весьма посредственные вещи, иногда приемлемые и реже — произведения высокого качества. Однако все еще существует публика, которая из некоторого сентиментализма интересуется вещами, созданными руками этих художников, но их труд не очень характерен для нашей современной цивилизации.

2. Мне кажется, своим первым ответом я уже предвосхитил ответ на ваш вопрос № 2.

В эпоху машинизации могут существовать художники, но не ремесленники. Чтобы художники могли плодотворно работать, нужно дать им возможность развивать их способности. Им нужны хорошие условия для творчества и им нужна публика, которая не принадлежала бы полностью к миру, создавшему машинное производство.

3. Народное ремесло, как я уже сказал, не обязательно является пережитком прошлого, но, я повторяю, практически нет больше ремесленников, а есть художники, средние или значительные, которые соглашаются посвятить себя созданию изделий более или менее утилитарных.



ХАСЭГАВА СИЧИРО, директор ассоциации художников текстильного орнамента, критик, Япония.

Прежде чем ответить на вопросы вашей анкеты, мне хотелось бы хоть вкратце познакомить читателей журнала с традиционным народным искусством Японии. Такое знакомство способствует развитию интереса к стране и укреплению дружбы между нашими народами.

С древних времен в Японии развиты самые различные отрасли кустарных ремесел — производство фарфора и керамики, изделий из лака, резьба по дереву, крашение, вязание и т. д. Можно сказать, что кустари являются хранителями художественных традиций японского народа.

С развитием в Японии в XVIII—XIX ве-

ках промышленности на смену кустарному производству пришло машинное. Но даже сейчас крестьяне в селениях и деревнях, ремесленники и художники в городах создают изделия прикладного искусства вручную традиционными способами. Изделия японских ремесленников отличаются высоким качеством. Многие из них идут на экспорт.

В старину кустарное ремесло было побочным занятием крестьянина, необходимым для ведения собственного хозяйства, позднее, в результате специализации гончаров, красильщиков, резчиков, оно постепенно стало основным. В большинстве случаев сын наследовал секреты производства, известные лишь его отцу. Феодалы поощряли сохранение тайны технологии производства того или иного вида изделий. Со временем появились маклеры, которые способствовали закабалению кустарей, выдавая ремесленникам денежный аванс для покупки материала, инструментов и т. п. Развитие машинной индустрии привело к массовому производству дешевых по цене изделий. Мастерская была перенесена из дома на фабрику, и машины вытеснили ручное ремесло. Это привело к упадку кустарного производства. Нельзя сказать, что все промышленные товары, которые стали производить на фабриках, уступали по своему качеству кустарным изделиям. Но большинство из них все-таки уступало. Однако, на мой взгляд, не существует никаких противоречий или конфликтов между кустарным и машинным производством. Оба они обладают собственными ха-



Бумажный змей. Префектура Ниигата.



1



2



ракторными чертами и пределами своих возможностей.

Характерными чертами японской кустарной промышленности является ее местное своеобразие, а это означает, что различные виды изделий изготавливаются в разных частях Японии на основе традиций, унаследованных населением данной местности от своих предков, из сырья, типичного для данной местности. Существует самая неразрывная органическая связь между местом производства и продуктом производства.

Предметы производства машинной индустрии отличаются своим единообразием. По своей природе они одинаковы и не зависят от места, где произведены. Они не зависят ни от обычаев, ни от традиций той или иной провинции. Тем ценнее возможное содружество промышленного искусства с народным искусством. Техника ручного производства должна предложить машинному производству свои ценные традиционные образцы. Постоянно влияя на машинное производство, она может придать его продукции традиционную окраску и сыграть важную роль в моделировании.

Ведущим учебным заведением, готовящим в Японии специалистов для промышленного искусства, является «Институт промышленных искусств» в Токио. Кроме того, в каждой префектуре есть свой собственный институт. В крупных городах и провинциях имеются профессионально-технические школы, а также государственные или частные ассоциации, занимающиеся вопросами промышленного искусства. Специализированные институты народного творчества, так же как и постоянные выставки народного творчества, тоже открыты для широкой публики. Из последних можно назвать: Музей японского народного искусства в Токио, в котором экспонируется двадцать тысяч образцов изделий, Музей японского промышленного искусства в Осака, Музей народного искусства в городе Курашике и Музей народного творчества в городе Тоттори.

Таково вкратце сегодняшнее состояние ремесленного производства в Японии. Теперь я отвечу на вопросы, поставленные редакцией.

1. Что касается ремесла, ничто существенно не отличает ручную обработку изделий от механической. Проанализировав факты, мы пришли к выводам, что нам приходится использовать ручную обработку в современном ремесленном производстве Японии:

- 1) из-за качества сырья;
- 2) из-за техники производства, которая все еще находится на низком уровне; это заставляет нас использовать ручной труд при экспериментальных работах;
- 3) из-за большей производительности ручной обработки по сравнению с машинной (она приводит к меньшим потерям сырья);
- 4) из-за экономичности с точки зрения расходов ручной обработки по сравнению с машинной;
- 5) из-за высокой точности ручного труда, необходимой при сборке небольших деталей;

6) из-за специфичности, уникальности и художественности ручной работы, недостижимой при машинном производстве.

Говоря конкретнее, ручная работа неизбежна в некоторых видах производства — в вышивании, ковроткачестве, изготовлении изделий из кожи, металла, в резьбе по камню. Но сохраняется и традиционная техника ручного производства — ручное крашение, деревянная печать и гончарный круг. Необходимость ручной работы, таким образом, вызывается сложной природой техники производства, высокой точностью, тонкой выразительностью и красотой, которых нельзя достигнуть при машинной обработке. Ручное и механическое производства, в сущности, совместимы и могут сосуществовать.

2, 3. Поскольку ручное ремесло является областью искусства, оно неизбежно существует в современном обществе. А народные промыслы, производящие предметы жизненно необходимые, усовершенствовались, превратились в ремесло. Конечно, эти изделия сохраняют красоту, которой не имеет ни одно другое искусство, красоту, основанную на характерном для страны местном сырьевом материале, великолепной ручной работе и использовании местных художественных приемов. Поэтому эти традиционные народные промыслы и кустари должны сохраняться. Даже если машинное производство сделало значительный шаг вперед, ручное производство имеет право на существование, пока некоторые традиции и образ жизни прошлого сохраняются в обществе и пользуются уважением.

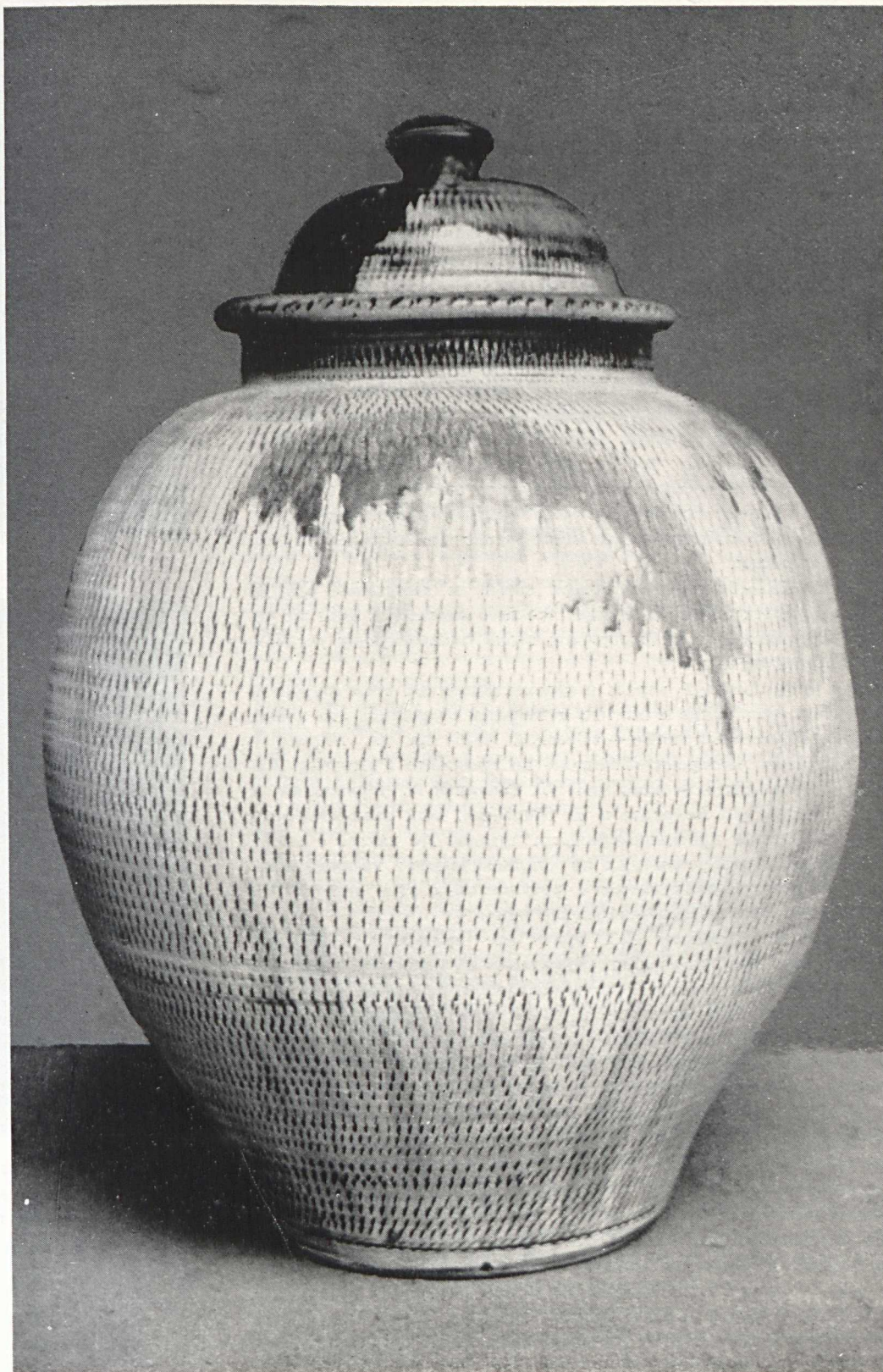
В Японии традиционные народные промыслы и ремесла делают большие успехи, создавая множество изделий, соответствующих нуждам современной жизни. Однако ручное ремесло имеет и другую миссию. Мы живем в век, быстро отходящий от старых традиционных образцов ручной ремесленной работы, обращающийся к современной технике, к использованию механической обработки. И этот фактор нельзя игнорировать.

При строгом контроле соответствия образцу мы сможем и при механической обработке изделий избежать снижения их качества и в массовом производстве, для которого характерны единство формы и низкая стоимость изготовления, делать хорошие вещи.

(Продолжение анкеты следует)



4



5

1. Японские народные деревянные игрушки. Слева — деревянные куклы-кокеши. Северная Япония.
В центре — глиняная игрушка. Префектура Нагасаки.
Справа — деревянные игрушки «Ястреб». Префектура Ямагата.
2. Крестьянский плащ из травы. Префектура Точиги.
3. Погребальная урна. Префектура Окинава.
4. Ткань ручного крашения с арабесковым рисунком. Префектура Сизуока.
5. Горшок. Мастерская Онда. Префектура Онта.

Фото И. Ито и Т. Фудзита.

«русский чай» и «хинкальская»

Н. Воронов

Вряд ли сегодня кто-либо помнит те жаркие журнально-газетные баталии, которые разворачивались вокруг первых по современному оформленным залов кафе и ресторанов — вильнюсской «Неринги» и московской «Аэлиты». Прошло всего пять—шесть лет, а новые кафе уже насчитываются десятками — в Москве, Ленинграде, Каунасе, Риге, Челябинске, Баку, Тбилиси и во многих других больших и малых городах. И уже трудно сейчас отличить рижскую «Луну» или «Янунибу» от московского «Молодежного» или таллинского «Перла». Везде новая, большей частью импортная мебель, везде какая-нибудь керамика, везде деревянная, обычно реечная обшивка стен или хотя бы части стен... Повсюду пластиковые полы, механизированные кофеварки, и везде, как правило, плохая посуда и старомодные столовые приборы.

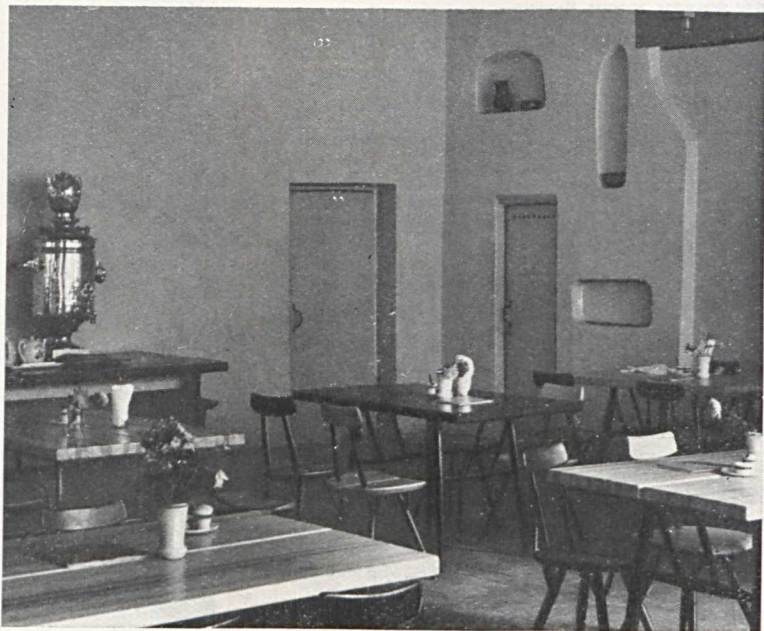
То, что казалось новым стилем, подчинилось неумолимым нарастающим темпам жизни и начало с поистине космической скоростью превращаться в стилизацию. Деревянные рейки, пластик, направленные светильники и низкая мебель начали свое победное шествие по кафе, магазинам, салонам, вестибюлям гостиниц, залам ожидания аэропортов... То, что вчера вызывало страстные дискуссии, сегодня стало обыденным и перестало обращать на себя внимание. Открытие нового кафе уже воспринимается как чисто «нарпитовское» событие, а ведь еще недавно оно было и событием художественным.

Так что же — будем повторяться сотый и тысячный раз даждать, пока откуда-нибудь придет что-либо новенькое? Или же попробуем сами как-то разнообразить столь торжествующе устанавливающийся штамп?

Второй путь, пожалуй, вернее и перспективнее. Об этом говорит и опыт 1964 года, когда в Москве и Тбилиси открылись два новых специализированных кафе — «Русский чай» на ул. Кирова и «Хинкальная» ресторана «Тбилиси» на проспекте Руставели. Архитекторы-авторы «Русского чая» (В. Резвин и А. Червинский) и «Хинкальной» (А. Бакрадзе и Н. Джобадзе) шли различными, в какой-то степени противоположными путями. Но вместе с тем в их работах, столь различных по стилистическому направлению, много общего. Познакомимся с результатами этих интересных поисков подробнее. Итак — «Русский чай».

Входишь... и поначалу как будто все привычно: керамика есть, дерево есть, кофеварка «Будапешт II» работает, современная мебель расставлена достаточно тесно, чтобы побольше было «посадочных мест». Но здесь есть и что-то иное. Возникают какие-то детски-сказочные полузабытые воспоминания и ассоциации... Деревенская изба, огромная белая печь с печурами, перевернутые кринки из-под молока сушатся на жердях плетня...

Да, архитекторы использовали в оформлении мотивы русского национального быта, причем использовали не буквально, не цитатнически, а с достаточным тактом, чувством меры и без нарочитой претенциозности. Торцовая стена небольшого зальчика обработана наподобие зеркала русской печи с углублениями мягких очертаний, напоминающими печуры. Их много, они асимметрично расположены и по размерам значительно больше натуральных печур. Но ведь это не функциональные отверстия, связанные с конструкцией печи, а декоративный элемент отделки. Они и не должны строго следовать реальным канонам. Здесь важно напомнить, а не воспроизвести буквально.

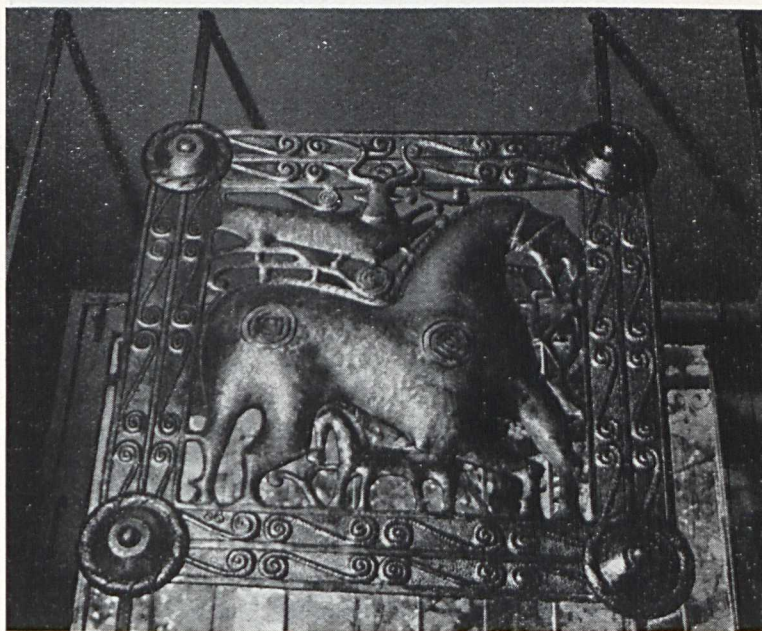
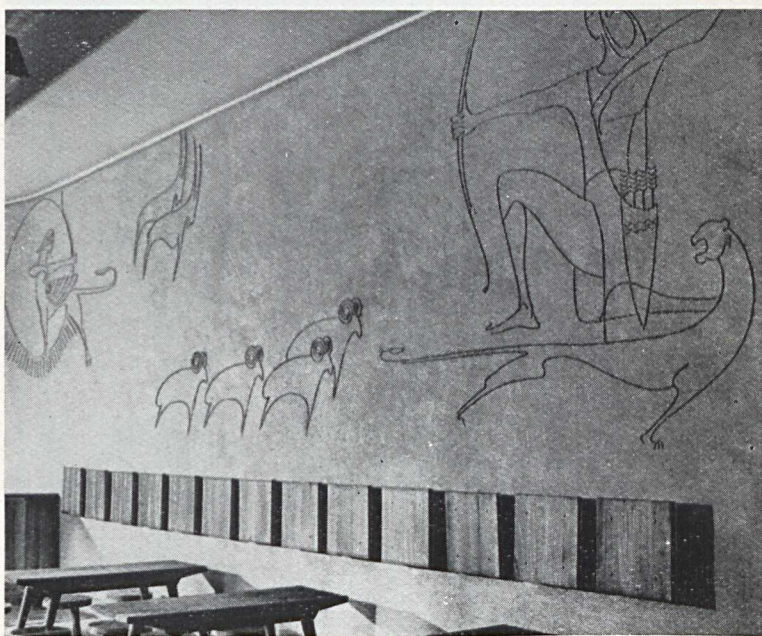


1. Б. Кустодиев. «Чаепитие». Фрагмент картины

2. В. Резвин, А. Червинский. «Кафе «Русский чай» в Москве.

В некоторых из печур стоят горшки и кринки, причем не специально изготовленные художниками, а самые настоящие, те, что в ходу в наших деревнях. В одной из печур укреплен тоже настоящий кованый ухват с характерным барочным изгибом своих рогатых дужек. И странно — здесь этот ухват, которым еще недавно орудовали ловкие женские руки, переставляя в печи горшки и чугуны со щами и кашей, смотрится живой, настоящей вещью, а не бездушным «экспонатом», как в этнографическом музее. Ибо здесь он «при деле», а там — лишь элемент мертвой «обстановочной сцены».

Мебель вполне современных форм, но и она полнокровно участвует в общем ансамбле, потому что она деревянная, с большими плоскостями сравнительно толстых столешниц и сидений, что придает ей вдруг какую-то убедительную традиционность и основатель-



ность, столь отличную от подчеркнутой легкости и динамичности тех «невесомых» полудетских стульчиков, на которых мы обычно сидим в других кафе.

Пол выложен кирпичом, а потолок выбелен. В русских избах не было ни того, ни другого. Эти приемы характерны скорее для каменных боярских теремов XVII века. Но рассудочность искусствоведа, уже готового было обвинить авторов в эклектике и произволе, заглушает голос непосредственно воспринимающего посетителя, пришедшего в кафе, а не на осмотр реставрируемого объекта — ведь в целом-то все хорошо и гармонично объединилось — деревянная темная и светлая мебель, кирпичный пол, подлинные горшки и ухват, явно декоративная и откровенно стилизованная стена. Эклектика — это, очевидно, скрупулезное повторение внешних форм отдельных элементов и мотивов без понимания их внутренней связи и без насыщения их целесообразной органичностью. При эклектике все как будто бы сделано точно, но все спорит друг с другом и превращается против воли авторов в бутафорию. Здесь же все вещи — старые и новые, подлинные и стилизованные — получили иное общее содержание, иные функции, объединившие их по принципу современной необходимости. Подлинный горшок стал откровенным украшением, а традиционные элементы в мебели подчинены ее современному четко определенному назначению. Авторы ничего не хотят «подделать», они хотят создать новое, сегодняшнее, используя при этом ассоциативные связи и традиции. И нас совершенно не смущает смесь элементов XVII, XVIII и XIX веков, потому что надо всем этим в виде объединяющего и целевого начала властно господствует век двадцатый. Это прежде всего кафе, кафе 1960-х годов, расположенное в центре большого города, на людной улице, шумящей тут же, за огромными, под потолок, окнами, а не архангельская изба, не палаты бояр Романовых и не провинциальный трактир в Елабуге, хотя здесь также есть огромный, сверкающий медью настоящий тульский самовар, правда, с электрическим приводом. И в целом получилось мастерское разрешение сегодняшней чисто функциональной задачи с ассоциативным использованием некоторых традиционных мотивов русского крестьянского и частично городского быта. Благодаря этому обычное кафе снова стало художественным явлением.

Кое в чем все же можно поспорить с авторами. Хотелось бы все-таки видеть самовар в центре планировки, как организующий центр, а не как один из равнозначных элементов убранства. Стена с «печурами», вероятно, должна быть все же белой, а если кремовой — то при темном, а не белом потолке. Неудачны светильники в виде двух повешенных на цепях параллельных досок, между которыми заключены трубки ламп дневного света. Это как-то уж нарочито «стильно», причем стильно скорее «по-скандинавски», а не «по-русски».

Вряд ли нужны были характерные декоративные «кобылки» в виде элемента деревянной отделки буфетного прилавка, на котором сияет никелем и сверкает латинской надписью кофеварка-эспрессо. Может быть, некоторые из этих не столь существенных недостатков еще можно исправить.

Как одну из причин успеха «Русского чая» необходимо отметить комплексный подход к решению задачи. Если бы в этом кафе предлагалось посетителям лишь униформенное кофе, сосиски и сочники, вся его прелесть была бы утрачена. Позавтракав стандартным шашлыком на металлической тарелке и стаканом кефира, вы бы, наверное, почувствовали претенциозность и фальш всей этой самоварно-ухватной декорации. В кафе настроение все-таки создается не архитектурными формами, а вкусом блюд. И архитекторам пришлось выдержать немало битв с «нарпитовскими» организациями за внедрение принципа фирменности в ассортимент блюд. Теперь, кроме чая из самовара, есть еще и нечто вроде крестьянского жаркого из мяса и картошки, подающегося прямо в небольших глиняных горшочках. И поэтому, кстати сказать, горшки в «печурах» на стене не выглядят просто украшением. Они являются оправданным элементом убранства. Конечно, использованы еще далеко не все возможности русской кулинарии, но, очевидно, рост посещаемости и благодарные отзывы посетителей докажут справедливость мнения архитекторов и ассортимент блюд будет еще более национален.

В этом отношении грузинским архитекторам явно «повезло»: их задача была определена с самого начала, как создание специализированного кафе для национального кушанья — хинкали,

3. А. Бакрадзе и Н. Джобадзе. «Хинкальная» в Тбилиси.

4. К. Гурули. Декоративная вставка. «Хинкальная» в Тбилиси.

которые представляют собой нечто похожее на русские пельмени, только значительно большего размера. Поэтому, если Резвин и Червинский боролись за то, чтобы кухню «Русского чая» сделать соответствующей архитектурному оформлению кафе, то перед Бекрадзе и Джобадзе стояла другая цель — создать оформление, «поддерживающее» яства национальной кухни. Как же была решена эта задача?

Несколько ступенек с улицы вниз — и мы очутились в небольшом подвальчике. В два ряда стоят низкие длинные деревянные столы на восемь-десять человек каждый. Около них — маленькие круглые трехногие табуретки. У торцевой стены — буфетная стойка. На стенах — процарапанные в штукатурке графические изображения — лани, сцены охоты, всадники. Линии рисунков то плавные, то стремительные, как грузинские танцы. Хорошо найден масштаб изображений. Но сделаны они, пожалуй, слишком «легко». Рассеянный свет недостаточно выявляет контурную графику, и ее в первый момент даже не замечаешь. Однако это в какой-то степени оправдано — ведь изображения на стенах не предназначены для специального разглядывания и изучения. Они лишь создают общий декоративный фон помещения.

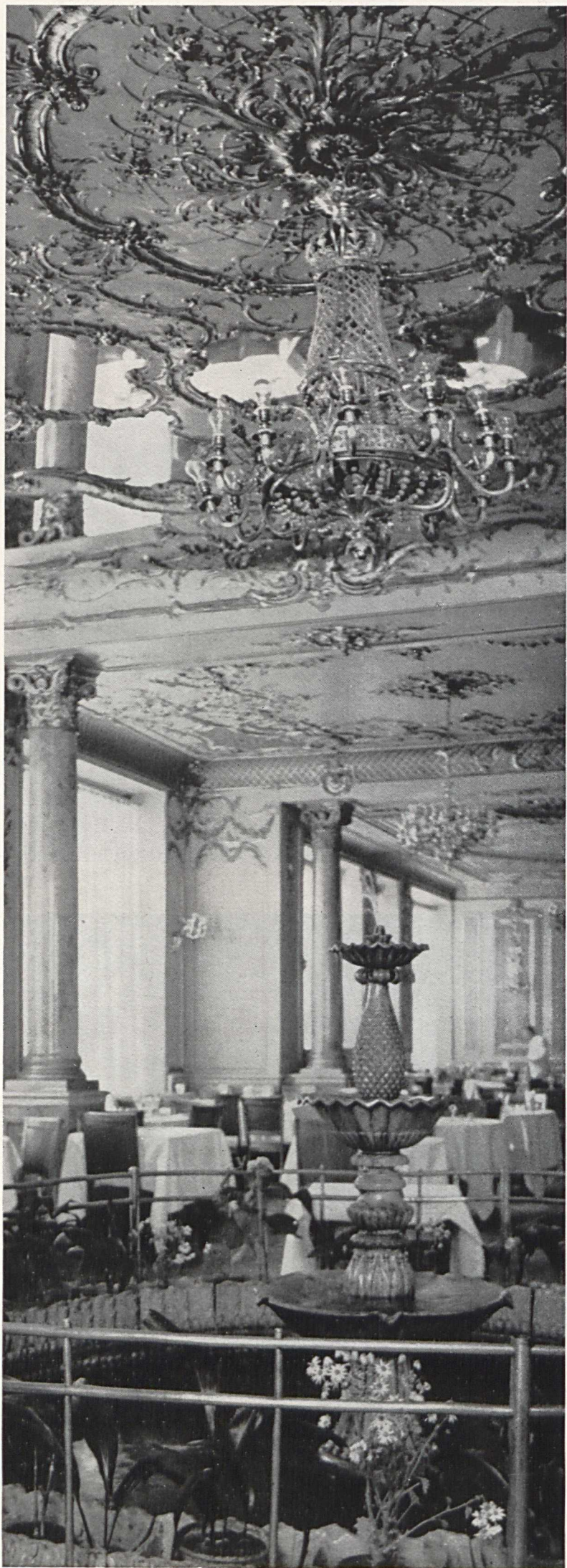
На маленьких окнах под потолком — чеканные алюминиевые витражи, размером около 1×1 м, выполненные К. Гурули по мотивам старогрузинских серебряных пряжек. Эти чеканные произведения достаточно интересны сами по себе, но как витражи они во многом проигрывают, так как пропускают мало света, а их рельеф при контражном освещении почти не читается. К тому же слегка выпуклое тело лошади, составляющее основную массу витража, недостаточно пластически проработано и кажется несколько рыхлым, ватным. Мешает и установленная за витражом предохранительная железная решетка.

Во втором, меньшем по объему помещении стоят несколько обычных высоких столиков, предназначенных для еды стоя. Эта мебель, столь привычная для глаза в буфетах, получивших меткое название «забегаловки», здесь выглядит совершенно дико и неуклюже, особенно рядом с интересным чеканным панно Д. Кипшидзе, украшающим торцевую стену маленького зала. На панно несколько отдельных изображений в «грузинском стиле» — головы и руки с чашами, девушка, держащая рог с вином и блюдо с плодами, стилизованные виноградные гроздья, силуэт тигра... В целом композиционное решение большого чеканного «полотна», как ряда мелких изображений, представляется более верным, чем создание крупных чеканных произведений, которыми увлекались в последнее время некоторые грузинские мастера.

Итак — в одном случае использованы для украшения интерьера подлинные предметы национального быта («Русский чай»), в другом — интерьер откровенно декорирован контурной графикой и чеканкой с национальными изобразительными мотивами, причем сам тип украшений (чеканка) тоже традиционен. Но и во втором случае это выглядит не стилизацией, а скорее вариациями на национальные темы, выполненными современными художниками, использовавшими сегодняшние композиционные принципы, которые рассчитаны на восприятие человека XX века. Так различными путями в обоих кафе был создан ясно читаемый национальный колорит.

И в «Русском чае» и в «Хинкальной» есть некоторые спорные, а порой и неудачные решения, о чем уже говорилось выше. Созданные по типу национальной мебели, трехногие табуреты в «Хинкальной» оказались недостаточно устойчивыми из-за излишней массивности круглых, а не треугольных, как это было раньше, сидений. Не повезло проектировщикам и с посудой. Кроме уже упоминавшихся глиняных горшочков в «Русском чае», все остальное представлено все тем же плохеньким фарфором и мельхиором. Но это уже общая наша беда — стеклянные, фарфоровые, метизные предприятия упорно не хотят работать над формами посуды и столовых приборов для предприятий общественного питания. Сюда сплавляется только то, что уже не удовлетворяет розничного покупателя — посуда третьего сорта, предназначенная для индивидуального быта. Не хочется возвращаться к этой наболевшей теме, о ней писалось и говорилось много раз.

Грузинские товарищи и здесь оказались в более выгодном положении — хинкали едят руками, и набор используемой посуды в «Хинкальной» значительно меньше, чем в «Русском чае», а поэтому и ее несоответствие характеру блюд не так бросается в глаза.





В кафе «Русский чай» и «Хинкальной» авторы решали функциональные задачи с использованием мотивов национального крестьянского и городского быта. Благодаря этому обычные кафе приобрели художественный образ.

Ресторан «Берлин» (бывш. «Савой»). «Москва». Типичный образец эклектической архитектуры второй половины XIX века. Здесь плохая архитектура верно подчинена функции роскошного купеческого вечернего ресторана.

Художественно-оформительские приемы различных по назначению московских кафе «Привет», столовой в Доме дружбы с зарубежными странами, закусочной «Сокол» и ресторана гостиницы «Юность» однотипны и не учитывают специфики интерьера. Вечерний ресторан решается так же, как уличное кафе.



Однако все эти досадные мелочи не должны затмевать того общего положительного впечатления, которое производят оба рассматриваемых кафе. И во многом мы здесь обязаны тому энтузиазму, вере в свою идею и преданности ей, которая была у обоих авторских коллективов. Грузинские архитекторы и художники тщательно изучили народное искусство, национальную орнаментику, музейные образцы мебели и утвари. Русские архитекторы сами ездили на Север, в среднюю Россию, в Тулу, для того чтобы найти не только кринки, ухват и самовар, но даже и те горшочки, в которых подается сегодня жаркое. Они очень много сделали своими руками, и в этом их большая заслуга.

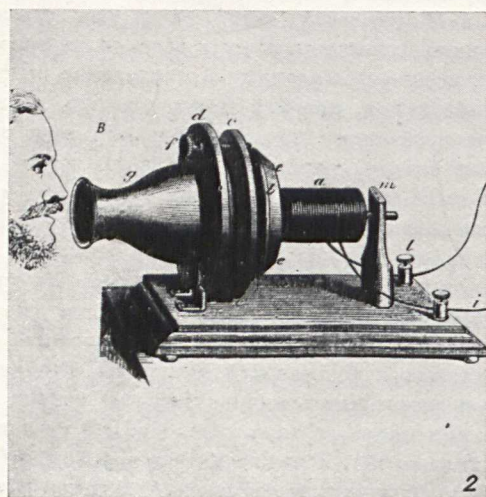
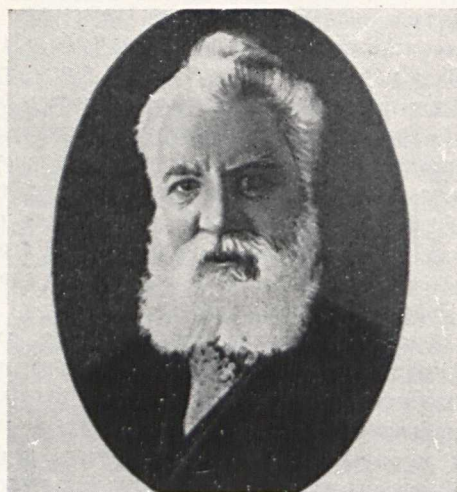
Результаты работы обоих коллективов кажутся нам весьма обнадеживающими. Нащупаны пути преодоления явного застоя в оформлении общественных интерьеров. Здесь после первых нелегких побед нового направления в интерьерном искусстве наступает опасный шаблон и стандартизация. Оправданные и функциональные элементы, нередко впервые примененные в выставочной практике, бездумно переносятся в стационарные интерьеры, превращаясь в халтурную декорацию и новое украшательство. Кафе «Русский чай» и «Хинкальная» показывают, что, оставаясь на современных позициях, используя, по сути дела, те же приемы, можно получить совершенно неожиданные и несомненно интересные решения. Основной вывод, который можно сделать из этих двух опытов, не нов: необходимо при планировании сети предприятий общественного питания идти по направлению четкой специализации. Прежде всего надо, очевидно, разделить кафе и закусочные на две большие группы: одни — для быстрого приема пищи и другие — не только для питания, но и для отдыха. В первой нужна, по-видимому, организация максимально быстрого обслуживания или самообслуживания. Здесь, вероятно, уместно применять современное и даже стандартное оборудование наиболее простых лапидарных и функциональных форм. Вторая же группа кафе должна и может иметь индивидуальные черты, причем не обязательно национального характера, как это сделано в «Русском чае» и «Хинкальной». Решение интерьеров может быть связано и с каким-либо историческим событием, памятным местом или датой, литературным или музыкальным произведением, с событиями жизни замечательного человека и т. д. В том же Тбилиси, наверное, можно было бы сделать очень интересное кафе, например, в память Пиромани, а в Ленинграде открыть кафе «Растрелли» и т. д. В основе оформления здесь так же должны лежать современные архитектурные принципы, но они могут удачно разнообразиться введением иных декоративных элементов, придающих интерьерам совершенно определенный специфический оттенок и особое настроение. И здесь опыт авторов «Русского чая» и «Хинкальной» может быть весьма полезен, ибо оба эти коллектива шли не по пути примитивной стилизации, а более высоких и тонких ассоциативных вариаций на определенные темы. В «Русском чае» хочется еще особо отметить экономичность всех решений, их простоту и сравнительную дешевизну.

Итак, одним из путей преодоления оформительского шаблона является более четкое выявление специализации интерьеров, последовательное проведение принципа комплексности и тематическая ассоциативность оформления, сочетаемая с разумной экономией средств.



Эволюция телефона

А. Турнаев, В. Глазычев



Первую в мире телефонную станцию построили в местечке, которое называется «Новое небо» (Нью-Хевен), изобрел телефон преподаватель школы глухонемых, фамилия его была Белл (звонок). В 1876 году первый телефонный звонок, как принято говорить, «возвестил миру» о рождении нового средства связи. Сейчас на земном шаре больше ста миллионов телефонных аппаратов, в ближайшие десять-пятнадцать лет это число должно по меньшей мере удвоиться.

Первые телефоны — довольно неуклюжие сооружения откровенно «приборного» вида. Большие раструбы, открытые винты, обнаженные обмотки соленоидов — младенческая история телефона, едва перешагнувшего порог лаборатории. Как только инженерное решение аппаратов (с местной, а потом с центральной батареей) становится достаточно надежным, как только телефон действительно делается средством связи, а обладание телефоном — свидетельством солидного материального положения и «прогрессивных» взглядов владельца, лабораторная «приборность» быстро исчезает. Перед конструкторами встает двойная задача — совершенствовать конструкцию (с чем они блестяще справились в короткий срок) и сделать аппарат бытовым прибором. А так как бытовыми в традиционной концепции XIX века были «классические» (то есть классицистские) формы, то новая функциональная система запирается в привычную оболочку, стилистически созвучную интерьеру. В эпоху универсального эклектизма с ее недоверием к простоте любую новую вещь стремились привязать к кругу привычных форм, одеть ее традиционным декором. Мебель была устойчивой, «солидной», и телефон получает массивное основание — этакий стилобат. Механизм заключается, например, в толстенную колонну с мощной базой и приплюснутой капителью, с тяжеловесной и эклектичной детализировкой. Или в ларец, обильно покрытый мясистым орнаментом «à la позднее барокко». Многочисленные тяги, пояски, каблучки, бронзовые лапки, мудреные очертания вилок, поддерживающих трубку (их словно сняли с бра или ветвистого канделябра), и все прочее явно призваны «украсить» нехудожественный аппарат.

Эволюция формы телефонного аппарата шла очень быстро. С появлением системы коммутатора исчезла ручка, которую так эффектно крутили, вызывая «барышню». Система автоматической телефонной станции заставила изобрести диск набора. Демократизация телефона, специфика массового производства, применение новых материалов, принципы стилового единства интерьера — все это вместе взятое создало новую форму; характерным примером такого телефона может служить унифицированный аппарат АТС завода «Красная заря» — 1933 год (фото 13). Для своего времени его решение (возможность использовать как в настольном, так и в настенном варианте) было бесспорно прогрессивным, и все же его форму можно назвать «новой» только условно: она аб-

солютно традиционна. Аппарат зрительно тяжел — подчеркнутая конусность, большой цоколь, черный цвет только усиливают ощущение массивности; форма трубки продолжает традицию коромысла с ведрами; вытянутые рога вилок, валик, выкружки... Собственно, новым является компактность и отсутствие накладных украшений. Это уже совершенно сложившийся тип телефонного аппарата, как самостоятельного самостоятельного предмета, форма которого на долгое время становится «единственно возможной». Принципиальное конструктивное решение и в модели 1933 и в моделях 1963 года остается неизменным. Разработанная на основании антропометрических исследований по так называемому «разговорному треугольнику» пространственная схема трубки — все та же. Распространенная модель «Багта» завода «ВЭФ» отличается от модели 1933 года только тем, что выступающие вилки-держатели заменены кнопочными контактами. Впечатление массивности еще сильнее — распластанный выкружками корпус покоится на массивном стилобате. Форма трубки еще более напоминает коромысло, и по сравнению с моделью тридцатых годов выглядит гораздо грубее.

Создатели современных моделей телефонных аппаратов склонны объяснять те или иные формальные особенности решения функциональными и конструктивными соображениями, но достаточно вскрыть корпус и трубку аппарата, чтобы усомниться в обоснованности этих доводов. Собственно функциональная и конструктивная тенденция в развитии телефона заключается в логически ясном стремлении к полной ликвидации телефонного аппарата в традиционном понимании.

Что такое оптимальное конструктивное решение средства передачи обезличенной информации?

Во-первых, это ликвидация трубки с заменой ее портативной комбинацией динамика и микрофона, которую можно смонтировать куда угодно и вовсе не обязательно держать в руке. Во-вторых, это замена диска набора системой клавиш, что значительно сокращает время вызова абонента и уменьшает возможность ошибки. В-третьих, как следствие, — это ликвидация телефонного аппарата как самостоятельного объемного предмета, так как малогабаритную «начинку» можно легко вмонтировать в любую мебель.

Таков идеал технический (значительная экономия материала и упрощение сборки), идеал функциональный, телефон как прибор, как призрак (голос «никуда» и голос «ниоткуда»), как средство передачи информации с максимальным коэффициентом полезного действия. И это, казалось бы, идеальное разрешение вопроса — отличное функционирование системы при ликвидации предмета, ставшего лишним, — натолкнулось на неожиданное объективное препятствие.

Это великолепное техническое решение полностью игнорирует существование психологического стереотипа телефонного аппарата, его устойчивого образа. Дело в том, что среди огромного количества ве-

щей, окружающих нас, телефон занимает совершенно особое место.

Мясорубка — это мясорубка, полезный предмет, не вызывающий никаких эмоций.

Электрическая лампа — это уже не только электрическая лампа, не только прибор, но и символ новой эры. «Это было то, что называлось тогда малознакомым, удивительным, малопонятным словом — электричество», — пишет Юрий Олеся («Ни дня без строчки»), но сила однородного впечатления быстро притупляется, и человек нажимает на выключатель с тем же равнодушным автоматизмом, с каким зашнуровывает ботинок.

Ну, а что же такое телефон? Во всяком случае, это далеко не только прибор для передачи информации на расстояние. Специфика телефона заключается в том, что он до сих пор воспринимается как маленькое чудо. Впечатление от телефона, как средства непосредственного, живого контакта между людьми, не ослабевает со временем.

К шекспировскому определению мира как «театра, в котором все люди — актеры» наше время сделало приписку: «и вещи тоже». И в этом театрализованном мире вещей телефон по праву играет роль «героя-любownika». Телефон, первоначально созданный как полезный прибор (и только как полезный прибор), за несколько десятилетий приобрел второе лицо.

Когда трубка лежит на месте и звонок молчит, телефон притворяется, что он всего лишь невинная вещица, вроде пепельницы. Но стоит снять трубку, как телефон-предмет исчезает, а остается только телефон-актер.

Между моментом, когда человек слышит звонок, и моментом, когда он берет трубку, или когда он набирает номер и ждет, — заключена короткая пауза, в течение которой внешней среды не существует, человек и телефон остаются один на один.

Эта пауза отнюдь не нейтральна; в зависимости от психической ситуации это драма большего или меньшего эмоционального накала:

«...снял трубку и назвал номер. Пока ждал ответа, почувствовал, как из черного отверстия трубки поднимается легкой волной мягкое нетерпение». (Ремарк. Три товарища).

Отчаяние и страсть:

«Весь мир остальной отодвинут куда-то, лишь трубой в меня неизвестное целит. ...проглоченным кроликом в брюхе удава по кабелю,

вижу,

СЛОВО ползет»

(Маяковский. Про это).

Напряжение:

«Диск медленно откатывался назад, и щелчок его прозвучал ударом бича» (Роботэм. Человек в джунглях).

Глухая тоска:

«...вот-вот зазвонит телефон и окажется, что никакой катастрофы не было». (Уилсон. Брат мой, враг мой).

Сколько состояний, столько и оттенков у паузы, во время которой вокруг нет ни-

чего, исчезло все, кроме человека и телефона.

«Человечность» телефонного аппарата появляется там, где он уже не только предмет, а часть психической ситуации, не вещь, а деликатный посредник, не прибор, а социальное явление.

Сложившийся в коллективном сознании образ телефона как символа живого контакта между людьми очень устойчив. Попытки применить аппарат без трубки (Нью-Йоркская выставка 1964 года, переговорный пункт Московского телеграфа) показали, что необходимость говорить стенке и слушать стенку вызывает ощущение неловкости, скованности, уничтожает интимность разговора на расстоянии.

Трудно гадать о будущем, но для современного человека существующий психологический и образный стереотип телефона представляется «единственно возможным». Разделению жизни человека — «на работе» и «дома» — закономерно соответствует столь четкое разделение телефонных аппаратов на два класса: селектор — как эффективное средство передачи информации и «домашний» телефон — как средство живого контакта.

В случае этого «домашнего» телефона, может быть, особенно ясно вырисовывается сущность современного дизайна — формообразование как стилистическая организация формы, идущая от гуманитарного начала в мире вещей.

Основанием для существования традиционного телефона является не функция (она неизменна — передача информации) и не конструкция (она может быть другой), а существование устойчивого психологического стереотипа телефона. Вторичная эстетическая функция телефона как предмета, как части предметной ситуации приобретает первостепенное значение, открывая широкие возможности для формального поиска.

Поэтому, занимаясь этим формальным

поиском, нужно не прятать его стыдливо

за словами о функционально-конструктивном обосновании, а открыто исследовать

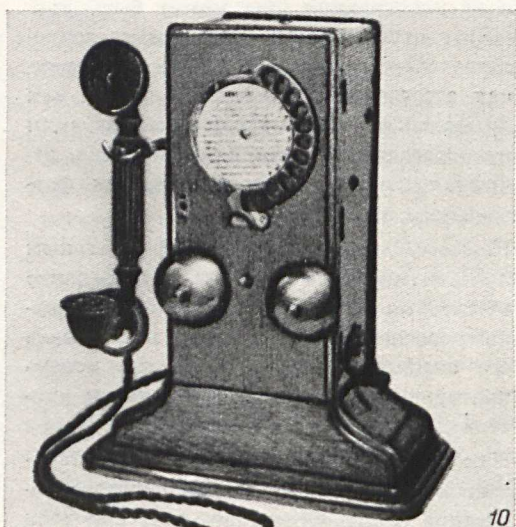
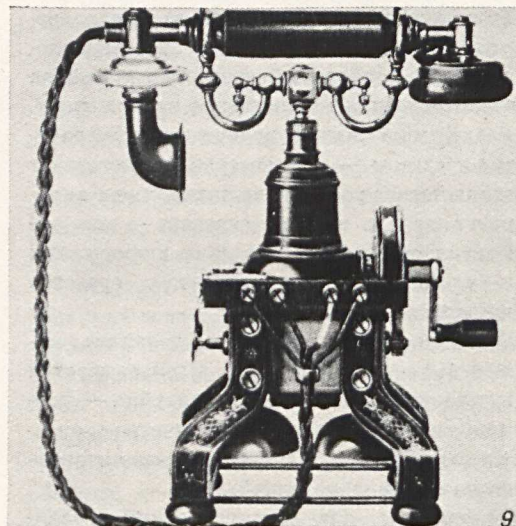
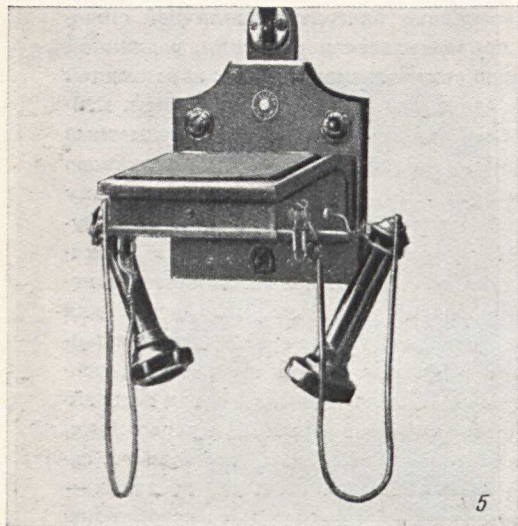
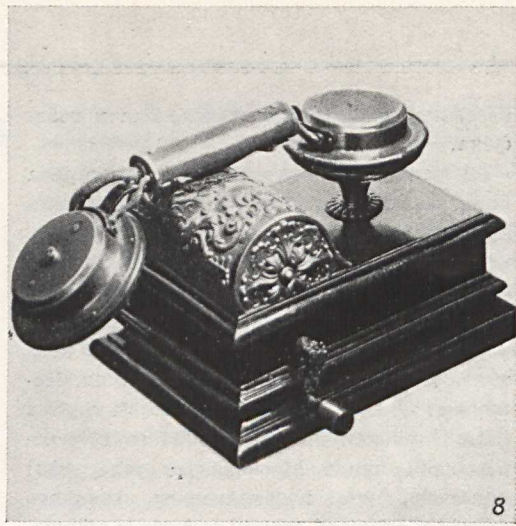
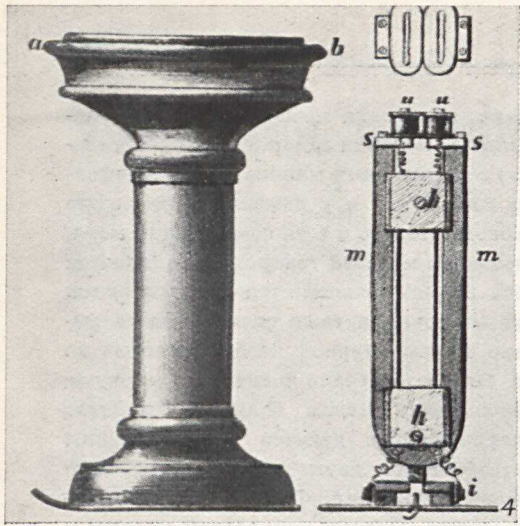
его специфические возможности, искать

критерий для сравнительной оценки «чистой» стилистики.

При огромном количестве моделей аппаратов, выпущенных десятками фирм за последние десять-пятнадцать лет, при всех их индивидуальных особенностях один объединяющий признак позволяет говорить о «современном» типе аппарата — это компактность, собранность формы. Тенденция к «собиранию» формы, стремление убрать все выступающие элементы композиции, вписать их в предельно простую пространственную фигуру является определяющим для послевоенного дизайна в целом. Поскольку композиция упрощается, количество случайных «декоративных» элементов уменьшается до минимума, а в лучших вариантах — до нуля, моделирование формы внутривидового пространственной фигуры, получаемой простым соединением всех плоскостей и всех контурных линий, приобретает первостепенное значение. В связи с этим формы конкретных предметов сближаются, линия определяет стиль.

Линия, трактовка поверхности, пространственные членения однородны («одноствильные») и у пишущих машинок, и у телефонных аппаратов, и у дамских туфель. Это закономерно, это и есть современная мода. Множество моделей телефонных аппаратов лишь в минимальной степени отличаются друг от друга, а само отличие часто вызвано конъюнктурной необходимостью во что бы то ни стало выпустить «новую» модель, но в целом большое семейство телефонов ясно делится на две группы соответственно двум стилям пространственного мышления. Фактическая хронология (время выпуска конкретной модели) и хронология стилистическая (большая или меньшая «современность» решения) часто не совпадают благодаря различной степени привязанности к традиции, различной степени смелости мышления, характерной для «почерка» той или иной фирмы. Стилистическая хронология делит предметные формы, одинаково компактные, одинаково собранные, по чисто внешнему признаку на «обтекаемые» и «линейные», а по существу дела на «скульптурные» и «архитектурные». При большом количестве неопределенных, переходных форм для 50-х годов в целом характерны «скульптурные» формы, а для 60-х — «архитектурные». «Скульптурный» подход к дизайну означает механический перенос принципов формообразования уникального, самодостаточного, отдельно стоящего предмета — скульптуры на предмет массового производства, входящий в систему стандартных компонентов интерьера. «Скульптурный» принцип моделирует, лепит массу.

- 1—3. Изобретатель телефона А. Г. Белл (1847—1922), ранняя конструкция микрофона и современный телефон.
- 4—6. Телефоны Сименса (Германия) и Адера (Франция). 1880-е годы.
7. Появление телефонной трубки.
8. Телефонная трубка. 1900
9. Телефонный аппарат фирмы «Эрикссон» Швеция. 1910
10. Первый телефонный автомат. Германия. 1908
11. Телефон. Франция. 1924
12. Телефон. СССР. 1925
13. Унифицированный телефонный аппарат. СССР. 1933
14. Телефонный аппарат «Багта». Завод «ВЭФ». Рига.
- 15—17. Телефонные аппараты ТАН-5, ТА-60, ТАН-60. СССР.
18. Югославский телефонный аппарат.
19. Телефонный аппарат «Тесла-57». Чехословакия.
20. Телефонный аппарат ТА-65. «ВЭФ».
21. Телефон ТАН-65. СССР.
22. Телефонный аппарат «Тесла». Чехословакия.
23. Телефонный аппарат фирмы «Nordfern». ГДР. 1965
24. Английский телефонный аппарат. 1964
25. Телефонный аппарат фирмы «Siemens». ФРГ. 1964
26. Английский телефон фирмы «Standard telephones and Cables». 1964.
27. Телефонный аппарат с кнопочным набором номера. Италия. 1964
28. Польский телефонный аппарат. 1965.
29. Внутреннее устройство современного телефонного аппарата.
30. Телефон «Ericsson». Швеция, 1960 Наборный диск встроен в основание прибора.
31. Новая модель чехословацкого телефонного аппарата «Тесла-65П».





16



20



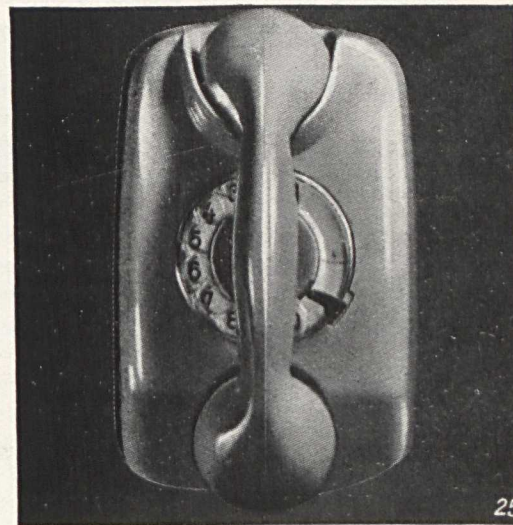
24



17



21



25



18



22



26



19



23



27

«Архитектурный» принцип в дизайне означает прежде всего подход к решению каждого конкретного предмета с точки зрения увязки его с окружением, в которое он органически заключается. Архитектурный принцип разыгрывает интерьер как музыкальную тему, вносит в проектирование каждого предмета требование соблюдать правила мелодии — решать конкретную форму в одном ключе с окружением: не как монолит, а как ограниченное пространство.

Однако при том и при другом подходе к дизайну формы большинства моделей следуют модной линии, являющейся внешним выражением принципа.

Попробуем расставить модели «современных» телефонных аппаратов соответственно стилистической «хронологии».

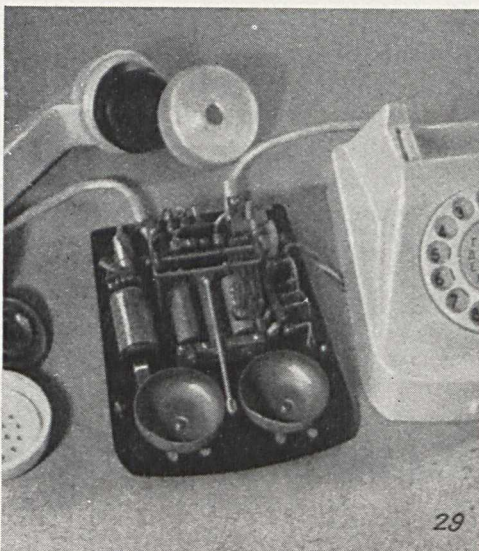
Югославский аппарат (фото 18). Корпус «расползается» по основанию, уступами «стекает» вниз. Мощный ступенчатый стилобат. Высоко задраны крутые рога вилок. Трубка заметно провисает, течет вниз. Световые блики сплывают по полированной поверхности. Композиция раздроблена: диск набора выпирает из корпуса, овальный картус для номера выпадает из общего решения.

Чехословацкий телефон «Тесла-57» (фото 19). Крайняя тенденция обтекаемости. Форма аппарата созвучна каменной скульптуре Ганса Арпа. Высокий цоколь в этом случае создает дополнительный эффект — телефон «тает», расплывается. Игра плавающих пересекающихся бликов разрушает статичность предмета.

Абсурдность аморфности, доведенной до предела, заставила чешских дизайнеров изменить форму аппарата — модификация «Теслы» (фото 22). Лепка корпуса упрощена по сравнению с первым вариантом. Наконец, цоколь исчез, но целиком от него отказаться все же не смогли: остался небольшой буртик спереди с переходом на боковые стенки. Форма трубки спокойнее, статичнее. Если югославская модель расплывается под собственной тяжестью, то модель «Теслы» кажется раздутой изнутри, пустой и гулкой. Обведенное ровной рамкой «окно» для номера разрушает единство композиции.

Влияние новых форм, возникших в радиотехнике, мебели, конторском оборудовании и т. п., наглядно проступает на примере ряда промежуточных моделей телефонных аппаратов, выражающих постепенный отход от обтекаемости к линейному стилю.

Аппарат ТА-60 завода «ВЭФ» (фото 16) — не то изогнутые прямые, не то ломаные кривые. Вытянутая, приплюснутая, мягко обрезанная форма. Т-образная композиция панели и трубки. Трубка слишком далеко оттянута назад — объем как бы распадается на две части. Цоколя нет, но стремление остановить изгиб заставило вырезать внизу намек на цоколь (насколько сильна традиция телефона-ларца!) Грубый шестигранник головки винта на диске явно выражает переходность формы. Другой вариант переходного решения — аппарат ТА-65 «ВЭФ» (фото 20). Чисто поверхностная грубая обрубка: фаски, сре-



зающие все ребра, придают аппарату тяжелый, каменный характер. Форма откровенно противоречит материалу. Массивный цоколь усиливает впечатление каменного монолита.

Почти «линейный» стиль — аппарат ГДР (фото 23). Облегченная приплюснутая форма. Цоколя нет. Трубка и ниши для трубки, срезающие углом верхнюю панель, спорят с линейным очертанием корпуса. Гипертрофированная рамка для номера воспринимается как накладное «украшение».

Наконец, развитый линейный стиль — аппарат «Тесла-65П» (фото 31). Это аппарат, форма которого максимально соответствует всем требованиям «браун-стиля», окзывающего все большее влияние на «современную линию». Передняя и задняя панели прямоугольны, угол наклона передней панели подхвачен мягким срезом трубки. Композиция уравновешена: сложное очертание темной трубки уравновешивается светлым простым объемом корпуса, сдвинутый вправо от оси корпуса диск набора уравновешен спиралью шнура (впервые играющего активную композиционную роль), визуальный центр композиции совпадает с истинным. Ни одного добавочного элемента, ни одной наклейки, ни одного случайного выступа или углубления — вся работа по созданию зрительного образа проделана основными элементами.

Форма «Тесла-65П» соответствует правилу мелодии, органически включаясь в предметную ситуацию, «вписываясь» без нажима в современный интерьер, играя в нем роль спокойного, ненавязчивого декоративного элемента. Аппарат может занять любое место в жилом интерьере, практически с любой точки воспринимаясь как самостоятельный предмет на фоне других предметов и как элемент фона. Это бесспорная удача. «Тесла-65П» — скачок вперед; этой модели ряд фирм будет подражать в течение ближайших лет, обыгрывая нюансы.

Большой интерес представляют попытки дизайнеров во что бы то ни стало оттолкнуться от традиционной компоновки аппарата. Английские, американские, французские дизайнеры строят принципиально новую композиционную структуру из классических элементов аппарата: трубка перекрывает диск набора, располагаясь вдоль вытянутого корпуса. Попытка шведских дизайнеров фирмы «Эрикссон» вырваться из рамок композиционного шаблона привела к рецидиву скульптурного принципа (фото 30). Это аппарат, играющий ясно выраженную роль декоративно-пластического элемента: разросшаяся трубка, принимая скульптурную форму, включает в себя весь аппарат, причем диск набора расположен в днище «вазона». Большой интерес представляет поиск пластического решения клавишного аппарата.

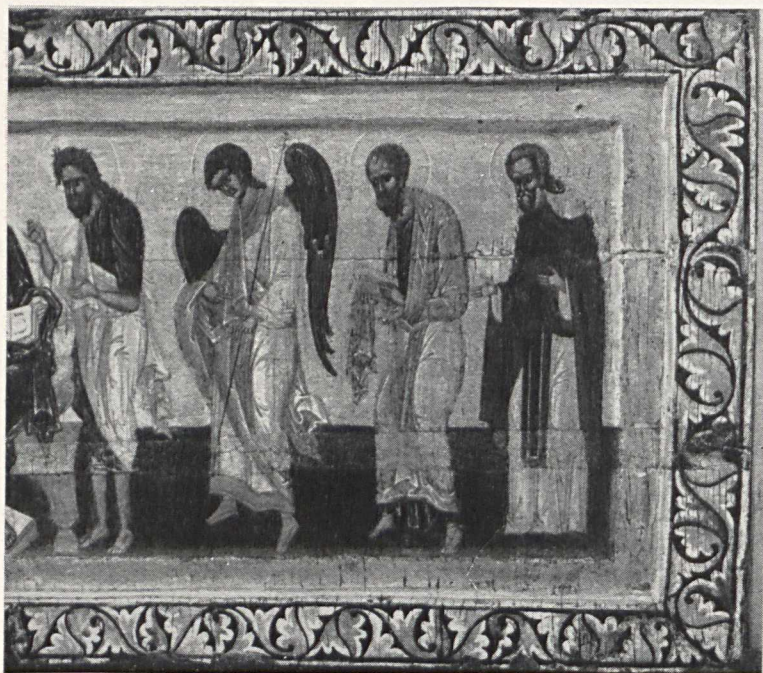
Поиск формы может идти разными путями, но ясно одно: форма телефонного аппарата, освобожденная от жесткой конструктивной схемы, идет не от аппарата, а от принципов современной стилистики.

«северные письма»

Л. Корженевская



«Чудо о Флоре и Лавре». XVII в.
с. Малая Шалга близ Каргополя.



Деталь иконы «Деисусный чин». XVI в. с. Волосово, Архангельская губ.

Деталь расписной северодвинской прялки. 40—50-е гг. XIX в. Пермогорье. Архангельская губ. Музей народного искусства. Москва.

Пристальное изучение древнерусской северной живописи — так называемых «северных писем» — началось сравнительно недавно. Многочисленные экспедиции, организованные различными музеями, Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской имени академика И. Э. Грабаря (ГЦХРМ) и просто любителями-энтузиастами, открыли целый ряд памятников, связанных единым стилем. Это позволило совершенно по-новому оценить искусство, донныне известное как провинциальное и примитивное. Исследователи увидели неоспоримую ценность этой великолепной культуры, без которой невозможно объяснить и связать воедино художественную жизнь в Древней Руси.

Уже в XI веке Новгород начинает систематическую колонизацию северных областей. В XII веке Москва и Тверь оспаривают права на владение северными провинциями. В XIII веке Север служит прибежищем для множества людей из разоренных монголами княжеств — Владимиро-Суздальского, Киевско-Черниговского и других.

Столкновение переселенцев с суровой природой, смешение их культуры с местной культурой и отдаленность северных поселений от крупных городских центров создают условия для возникновения искусства самобытного и бесконечно разнообразного. Кроме того, поначалу в новой обстановке переселенцы оказались в такой непосредственной близости к природе, что им поневоле приходилось пересматривать и переоценивать все, что было привито городской культурой. И хотя крупные города постоянно старались внедрить официальное искусство и упрочить свой авторитет в северных провинциях, деятельность горожан неизменно наталкивалась на сопротивление. Духом самостоятельности, стремлением создать свой художественный язык проникнуты лучшие произведения творцов северного искусства.

Столичная живопись уже в конце XVI века начинает приходить в упадок. Государственная церковь использует ее как составную часть пышного оформления интерьера. Иконы забывают в золоченые оклады, живопись их утрачивает свое значение почти окончательно. Но в пределах Севера иконописное искусство продолжает сохранять свои принципы. Скиты и монастыри, возникавшие вдали от метрополии, приспособливают религию к местной жизни. Суровая жизнь очищает искусство, создаваемое народом, от фарисейства и ханжества, неизбежных в официальной религии. Северные мастера в своем творчестве изыскивают особые художественные приемы.

Сумрачный интерьер маленьких деревянных церквей, которыми изобилует Север, требовал особой ясности цветового решения иконы, четкости силуэта, определенности и простоты в построении всего иконостаса. Скучность живописных материалов заставляла художников прибегать к приемам простым и экономным. Но внешнее упрощение канонической живописи не только не обеднило северное искусство, а оновило его. Такое упрощение сделало художественные средства более оперативными, пригодными для мгновенной фиксации чувства. Отсюда и происходят обаяние, свежесть и непосредственность всякого примитива, связанного с традиционным искусством. Свободный от догматических канонов мастер находил идеалы в конкретном окружении. Однако в своем творчестве он избегал жанровости, от которой был огражден своим представлением о божественной идеальности духа и своим отношением к земному.

Любопытно, что в условиях Севера складывается особое представление о религии. Наибольшей популярностью пользуются те свя-

тые, которые являются как бы помощниками человека в его трудовой жизни. Особо чтятся, например, Флор и Лавр — покровители лошадей, Зосима и Савватий — покровители пчел, Власий — коров и т. д. Иконы с изображением этих святых висели не только в церкви и в доме, но и в конюшне, в хлеву, в амбаре. Такое обиходное обращение со святыми определило роль и место иконописи в жизни северных поселений. Здесь искусство стало не литургической принадлежностью, как мы это видим в городской церкви, а совершенно неотъемлемой частью жизни.

Именно в этом нужно видеть одну из основных причин неиссякаемости народного искусства. Именно это позволяет народному художнику с удивительной легкостью вводить декоративные мотивы с бытовых предметов в живопись икон. Правда, в иконописи орнамент имеет служебное значение, однако он сохраняет свободу построения. Больше того, в народной иконе орнамент получает особую привилегию: он не только украшает произведение, но и содействует передаче духовного состояния образа. Обращаясь к конкретным примерам, оговоримся заранее, что в сходстве декоративных мотивов иконописных произведений и предметов прикладного искусства не следует искать прямой, «лобовой» зависимости. Это сходство лишь подтверждает народность северных икон, но между иконописью и прикладным искусством сохраняется тем не менее разница. Эти два вида искусства постоянно питали друг друга, никогда не сливаясь.

Среди публикуемых икон имеются две с одинаковым сюжетом: «Флор и Лавр» XVII века (из Онежской экспедиции ГЦХРМ имени академика И. Э. Грабаря) и «Флор и Лавр» XVI века (из собрания Н. Кузьмина и Т. Мавриной). Сравнив эти иконы, можно наглядно убедиться в том, как сильно с течением времени менялось отношение художника к живописи, как менялось его видение. В иконе XVI века художник описывает событие, заботясь прежде всего о внятности изображения. Ясная и простая композиция выделяет каждое действие и каждую деталь в свой особый знак. Декоративные приемы сильны, но немногочисленны. Обращают на себя внимание три фигуры, стоящие как бы на гребне горного хребта, резким силуэтом выделяясь на фоне неба. При всей своей удивительной простодушности, они не теряют значительности. Чудо для художника остается чудом, и потому так резко разграничиваются ситуации — бытовая и божественная. (Как известно, Флор и Лавр те самые святые, которые «ходатайствовали» перед архангелом Михаилом о возвращении пропавшего стада пастухам. Благодаря покровительству святых табун удалось найти.) Композиционное построение иконы контрастно: торжественная неподвижность Флора и Лавра, осененных черными крылами архангела, противопоставлена подчеркнуто поспешному и неуклюжему галопу трех всадников-пастухов. Пейзаж написан без единой детали, и потому каждый жест обнажен во всей своей сути. Истинно крестьянское чувство меры заставляет мастера пользоваться орнаментом крайне скупой. Только фигура архангела Михаила украшена жемчугом и богатой тканью, остальные персонажи облачены очень просто. Значительность божественного подчеркнута громадными черными крыльями архангела и крупными надписями имен святых. Характерно, что мастер не прибегает к графическим приемам, используя главным образом язык живописный. С удивительным чутьем он komponует яркие цветовые пятна в стройную и уравновешенную систему. Жизнерадостный колорит не нарушает торжественности события, а придает ему характер светлый и возвышенный.

Одноименная икона XVII века, привезенная экспедицией ГЦХРМ имени академика И. Э. Грабаря с берегов Онеги, представляет собой совершенную противоположность иконе из собрания Н. Кузьмина и Т. Мавриной. Вся плоскость иконы заполнена ковровой композицией, сотканной из фигур, одежд и холмов. Свободного фоновое пространство в иконе нет совсем. Живопись связана в одно целое прочным каркасом черных линий, которыми очерчен каждый предмет: травы, холмы, фигуры и лики. Вторично этот каркас уточнен обнизью жемчугов и белым орнаментом, и, наконец, целая сеть алых сбруй и обводок завершает сложный причудливый узор каркаса. Благодаря ему ни одно самое яркое пятно не в состоянии разрушить плоскость иконы — условие, совершенно необходимое в декоративном искусстве, и мастер справляется со своей задачей блестяще. Не теряя простоты образа, он сообщает иконе торжественный и праздничный смысл. Великолепием россыпей драгоценных камней, серебрением и живописью его работа напоминает манеру восточных мастеров-бедняков, фантазия которых украшала драгоценностями и одежды, и копыта лошадей, и мостовую, и все, что могло быть украшено...

В этой иконе уже гораздо активнее участвует народный орнамент и народная манера письма. Так, например, растительный орнамент, украшающий одежды архангела и чепраки у лошадей, можно найти в любой обиходной росписи. Любовь к узору заставляет мастера даже сами фигуры компоновать орнаментально. Достаточно обратить внимание на ритмическое построение рук архангела, Флора и Лавра, на расположение полуфигур коней у ног архангела.

Фигуры святых и архангела Михаила значительно больше фигур пастухов, что еще раз подчеркивает их высокую роль на иерархической лестнице. Расположенные в верхней половине иконы, они будто опираются на стройный постамент нижней части: холмы, фигуры пастухов, табун лошадей у воды. Интересно, что фоном для святых служит архитектура, тогда как иконографией никакой архитектуры не предусмотрено. Стало быть, она несет чисто декоративную нагрузку. Кстати, таких отклонений от иконографии на Севере очень много. Быть может, именно от сурового однообразия жизни северные мастера стремились найти радость в красочной декоративной росписи, будь то икона или прялка. Однако никогда северный мастер не забывает своей «сверхзадачи» — создания образа, и потому виртуозное владение декором у народных мастеров Севера, как правило, только обогащает смысл иконы, в противоположность, к примеру, ярославским мастерам, у которых живопись погребена под обильным орнаментом.

Одним из удивительно наивных и занимательных сюжетов Севера является «Явление богородицы пономарю Юрышу». Судя по надписям на иконах на эту тему, пономарь Юрыш был послан архиереем для освящения вновь открываемой церкви Богородицы на Тихвине. По дороге к церкви Юрышу явилась богородица в сопровождении Николы Чудотворца и изъявила свое недовольство тем, что крест на новой церкви ставится железный, «...и повеле пречистая Богородица на своей церкви иже на Тихвине поставить крест деревян, а не железен, понеже сын мой и бог распят был на кресте деревянном, а не на железном» (надпись с иконы «Явление богородицы пономарю Юрышу» из Онежской экспедиции ГЦХРМ имени академика И. Э. Грабаря). Юрыш передал ее повеление народу, но кузнец, сделавший крест, ослушался и полез на купол со своим крестом, откуда в наказание и свалился. Этим было завершено чудо, содеянное богородицею. Вероятно, подопле-

«Чудо Георгия о змие». XIV в. Псковская школа.
Икона найдена на Севере. Собрание М. Розановой
и А. Синявского.



Прялка расписная. Конец XVIII в. с. Борок.
Вологодская губ. Музей народного искусства. Москва.



Туес расписной. Конец XIX — начало XX в. Уфтыга. Вологодская губ. Музей народного искусства. Москва.



«Явление богородицы и Николы пономарю Юрышу». XVII в. Каргопольский музей.





«Чудо о Флоре и Лавре». XVI в.
Собрание Н. Кузьмина и Т. Мавриной.

кой этого сюжета явилась конкуренция между кузнецами и плотниками. Чудо же богоматери обеспечило торжество плотников, и с тех пор все деревянные церкви на Севере украшались деревянными крестами.

Икона «Явление богоматери пономарю Юрышу» прежде всего интересна своими живописными достоинствами. Вся ее композиция строится вокруг изображения цветущего диковинными тюльпанами райского дерева. С наивной смелостью тюльпан, которым расписано множество прялок, туесов, ковшей, ставень, становится графическим стержнем всей композиции иконы. Ветви чудесного дерева располагаются в декоративном орнаменте по всей поверхности иконы, образуя для каждой фигуры обрамление. Яркие цвета делают икону необычайно праздничной. Судя по характеру живописи, она была написана мастером, работавшим в традиционной манере народного северного декоративного искусства.

Култ Георгия — покровителя земледелия и скотоводства на Руси — был особенно любим народом. Видимо, поэтому северные поселяне решили обратиться к прославленным псковским мастерам-иконописцам. Только этим и можно объяснить, что именно на Севере была найдена великолепная жемчужина русской иконописи — икона «Чудо Георгия о змие» XIV века, живопись которой восходит к лучшим образцам псковской школы. Вероятно, мастер понимал важность своей миссии и создал поистине шедевр изобразительного искусства.

Единственная в своем роде, не связанная ни с каким иконографическим каноном, икона поражает феноменальным артистизмом исполнения. Ее живописное, композиционное и образное решение сконцентрировано художником в потрясающем по своей силе фокусе. Огромный черный конь мощным прыжком пересекает желтое поле иконы, но энергичным поворотом головы коня и фигуры всадника движение с удвоенной силой возвращается обратно и обрушивается на змея.

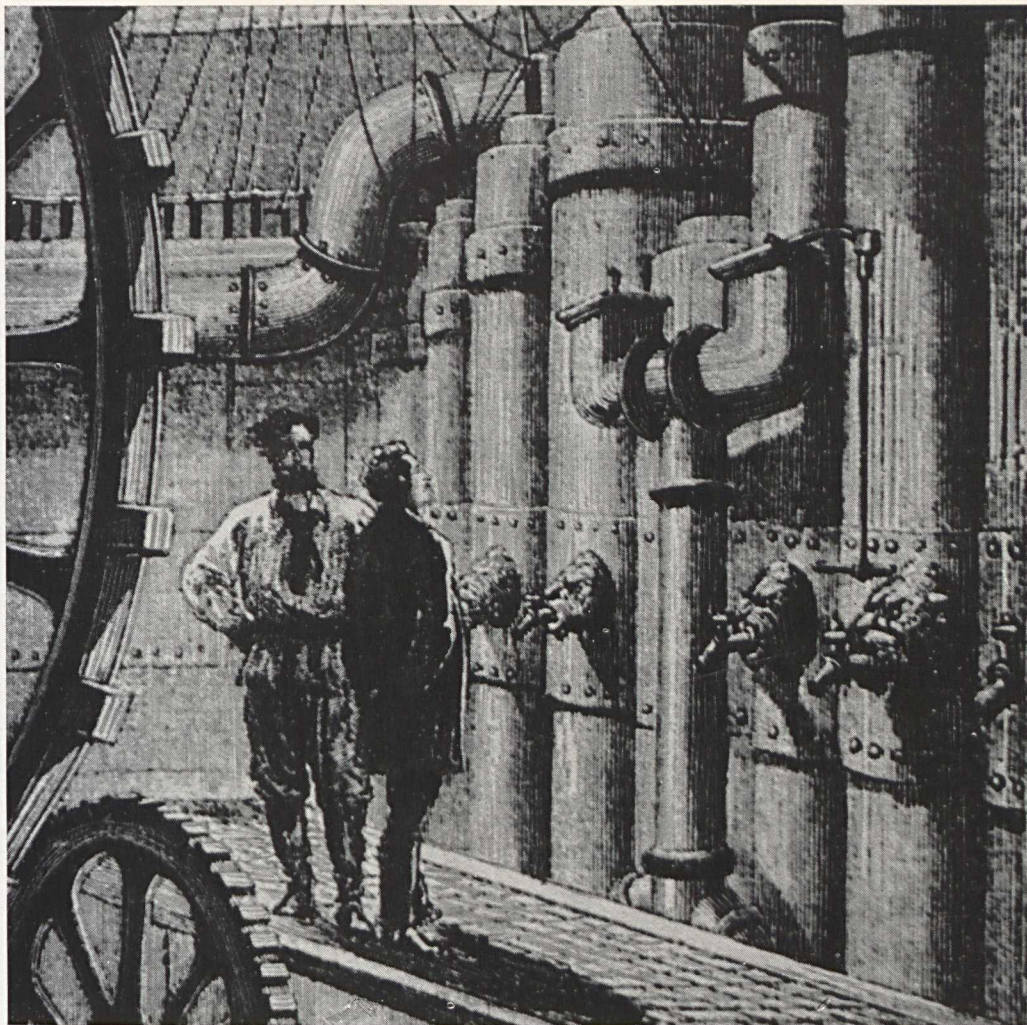
Секрет монументальности образа и его значительности в том, что мастер не изображает одно только мгновение боя, а показывает вечное торжество сил светлых над силами зла. И потому каждое движение в композиции, несмотря на его экспрессию, остановлено навечно. Подчиняя все средства художественного выражения этой

главной задаче, художник удерживает бег коня: его копыта опираются на ковчег, алая диагональ копья скрепляет композицию. Такие приемы по силам мастеру большого таланта и эрудиции. Об этом говорит его умение, не прерывая подвижности сцены, привести ее в равновесие чисто геометрическим путем. Для подтверждения этой геометричности достаточно сравнить абсолютно равное расстояние от головы коня до верхнего поля с расстоянием от копыт коня до нижнего поля, а если мысленно продлить линию копья, то она пересечет нижнее и верхнее поля иконы в равных расстояниях от углов. Алая плащ размещен точно по центру площади иконы, а рука Георгия, сжимающая алую узду, находится в математически точном центре светового поля, в месте пересечения диагоналей, что оправдано самим смыслом образа и действия. Целая сеть алых линий и пятен сходится в этой руке в главный узел композиции. Автор иконы очень строго отбирает цвет, оставляя только четыре краски: желтую, красную, зеленую и черную, добиваясь тем не менее необычайной выразительности. Талантливо и смело помещает он черную фигуру коня на сияющем желтом фоне, и совсем неожиданно смотрится на этом же фоне алое облако плаща Георгия, придавая патетически страстный тон событию. Икона «Чудо Георгия о змие» приобретает смысл герба, воплощения героического представления народа о светлых силах добра. Невозможно обойти молчанием еще одно направление северной живописи, без которого нельзя представить развитие всей северной культуры. Отличительной чертой произведений этого круга является живопись, отрешенная от чего бы то ни было развлечения, живопись аскетическая, подчиненная только изысканию образа. Типичными для нее являются иконы «Праздники» и «Никола в житии». Однако талант мастеров, писавших эти иконы, не исчезает в иссушающем богоискательстве, а стихийно переходит в изумительное умение сгармонизировать цвет, найти неожиданные силуэты, ввести такую свободу почерка, такую непосредственную свежесть, какой не встретишь в каноническом искусстве. Сочетание этой свежести приемов с традициями классической иконописи и народного искусства и объясняет силу и обаяние северных писем. Именно в северных письмах со всей яркостью отразился национальный гений русского народа.

карел земан в мире жюль верна

Ю. Герчук

Машинное отделение «Наутилуса». Иллюстрация к роману Жюль Верна «80 000 километров под водой». Конец XIX в.



У чехословацкого кинорежиссера Земана особые отношения с историей. Он не старается изобразить все «как было на самом деле» — выстроить из фанеры «настоящий» замок, сшить платье для героини «точно по гравюре». У него гравюра — не подсобный материал для проектирования декораций, она сама становится «актером», одним из главных в фильме, затмевающим живых исполнителей. Ведь гравюра — это автопортрет эпохи, на ней время выглядит таким, каким само хотело себя видеть. В фильме гравюра заполняет экран, становится фоном, декорацией, кадром. Она монтируется с живыми актерами, оживает сама и определяет стилистический рисунок произведения. Но, любя старинную гравюру, режиссер не подчиняется ей, не смотрит на мир наивным взглядом ее создателей. Его фильмы — не стилизация, а скорее пародия. Подлинный, почти нетронутый «документ эпохи» полностью переосмыслен на экране. В «Двух мушкетерах», которых мы увидели недавно на фестивале чехословацких фильмов в Москве, эпоха Тридцатилетней войны предстала в торжественных барочных картушах, в гравированных видах городов, в развевающихся знаменах с королевскими и императорскими гербами. Но на серебристые штрихи гравюр, на надменные физиономии властителей шлепаются с пера рассказчика-шута жирные чернильные кляксы. Торжественная пышность гравюр может, оказывается, не только возвеличивать властителей, но и разоблачать их тщеславие, изворотли-

вость. Сочетая иронический монтаж полуоживленных мультипликацией гравюр с игрой живых актеров, Земан получает необычные художественные возможности, которых нет, пожалуй, ни у игровых, ни у мультипликационных фильмов.

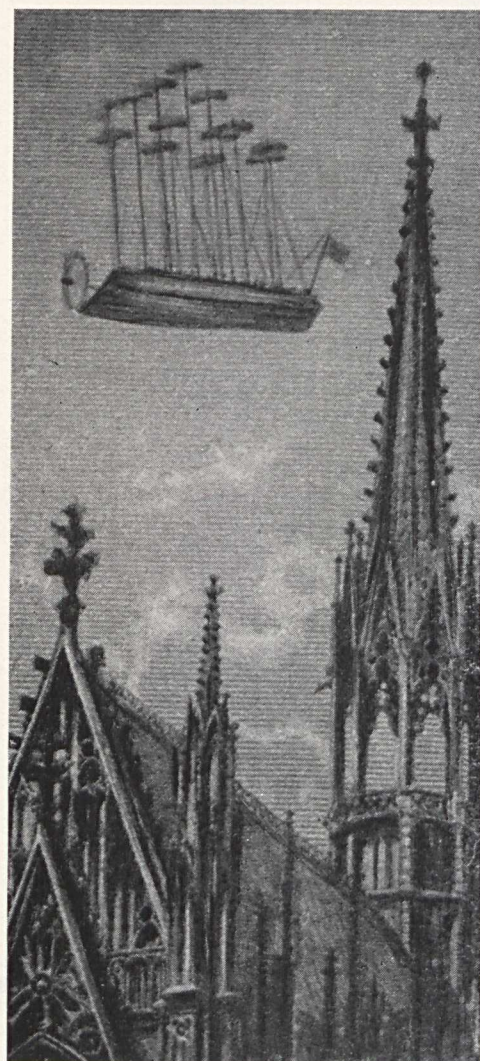
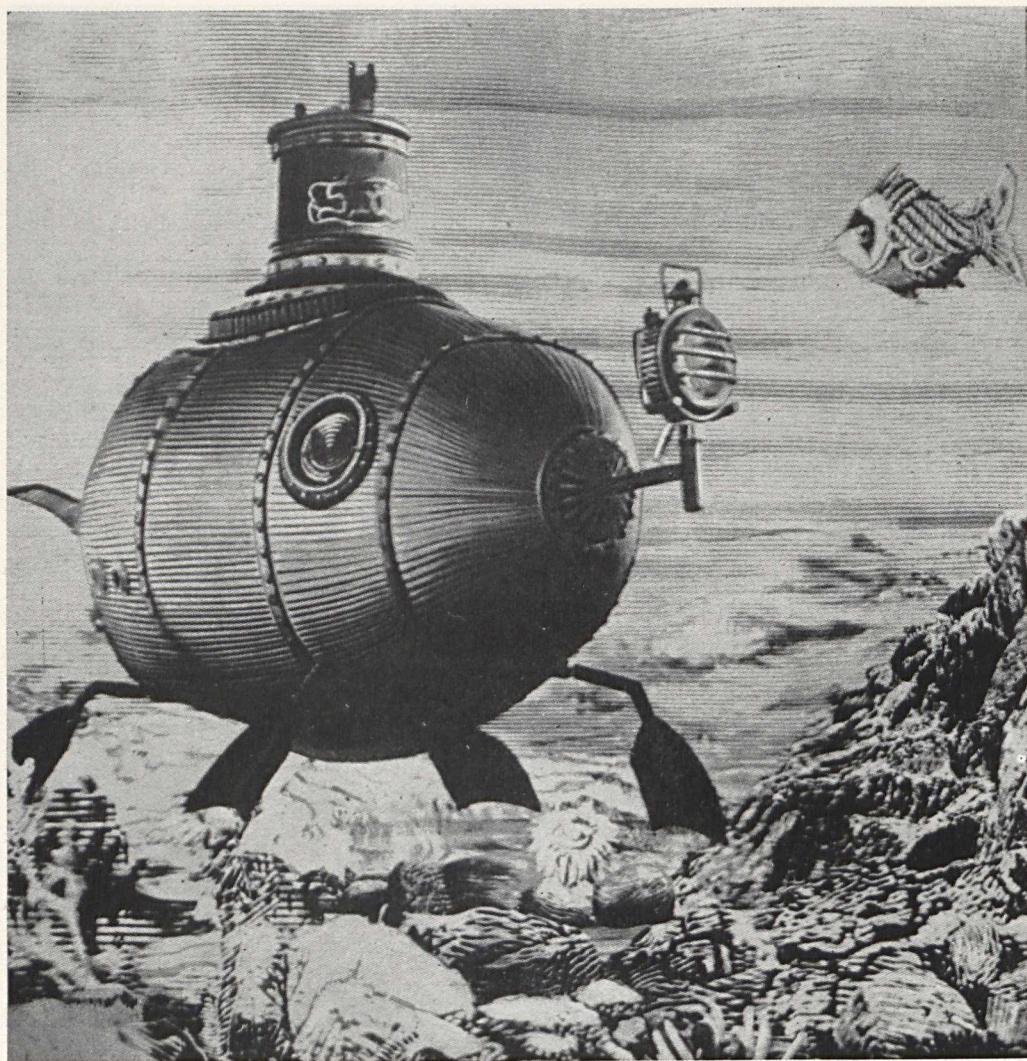
Легкие, смешные, полные блестящих выдумок фильмы Земана глубоко интеллектуальны. Хорошо знакомые вещи предстают в неожиданном свете, заставляя работать мысль зрителя, иронические «портреты эпохи» оказываются очень содержательными.

В фильме «Губительное изобретение» (на советском экране — «Тайна острова Бэк-Кап») героем такого портрета был технический XIX век — его представление о прогрессе, его гордость своими изобретениями, мечты о приближающемся полном триумфе техники, наконец, художественные вкусы.

Земан листает перед нами знакомые с детства страницы романов Жюль Верна. Старомодные гравюры на дереве — иллюстрации первых изданий — внезапно оживают на экране. Оживают, оставаясь гравюрами, не теряя ни характерной штриховки, ни суховатой четкости деталей, ни наивных подробностей жюльверновских «чудес техники».

И в этот гравированный мир легко и естественно входят живые герои Земана, тоже, конечно, сошедшие со страниц Жюль Верна. Впрочем, у нас речь пойдет не о них. Нас интересуют машины.

Катится по головокружительному мосту смешной допотопный паровозик, пролетает



по небу вертолет Робур-победителя, таранит деревянный парусник пиратская подводная лодка.

Но, показывая на экране фантастические картины торжества техники, Земан смотрит на это торжество, так сказать, «сверху вниз» — глазами человека, знающего подлинную технику середины XX века, и не скрывает иронического отношения к уютному миру Жюль Верна.

К чему, собственно, относится его ирония? К ожидавшемуся расцвету техники? Но ведь он осуществился, и даже в превосходной степени. К ее несовершенству? Но если говорить о результатах технической деятельности героев фильма, то они достаточно внушительны. Однако...

Вот проплывает по экрану «дирижабль» с винтом, приводимым в действие велосипедными педалями. Можно ли завоевать воздух с помощью велосипеда? Несоответствие примитивных средств и совершенного результата подчеркивает односторонность технической фантазии прошлого века, рисовавшей чудесный мир будущего, во всем (с небольшими дополнениями) подобным своему собственному. Ярче всего это проявляется в самом облике чудесных машин, соответствующем «технической эстетике» XIX века, тому уровню художественного осмысления техники, который существовал в эпоху Жюль Верна и вовсе не был превзойден ни самим фантастом, так легко заглядывавшим в тех-

ническое будущее, ни современными ему иллюстраторами.

Именно контраст между технически совершенным, «современным» для нас действием машины и ее устаревшим обликом, ее эстетическим несовершенством, делает особенно острой насмешку Земана — над чем же все-таки? Над наивностью технических мечтаний XIX века, над их примитивной механичностью, над его украшательской эстетикой, над свойственным ему противоречием между бурным развитием техники и задержкой ее художественного освоения.

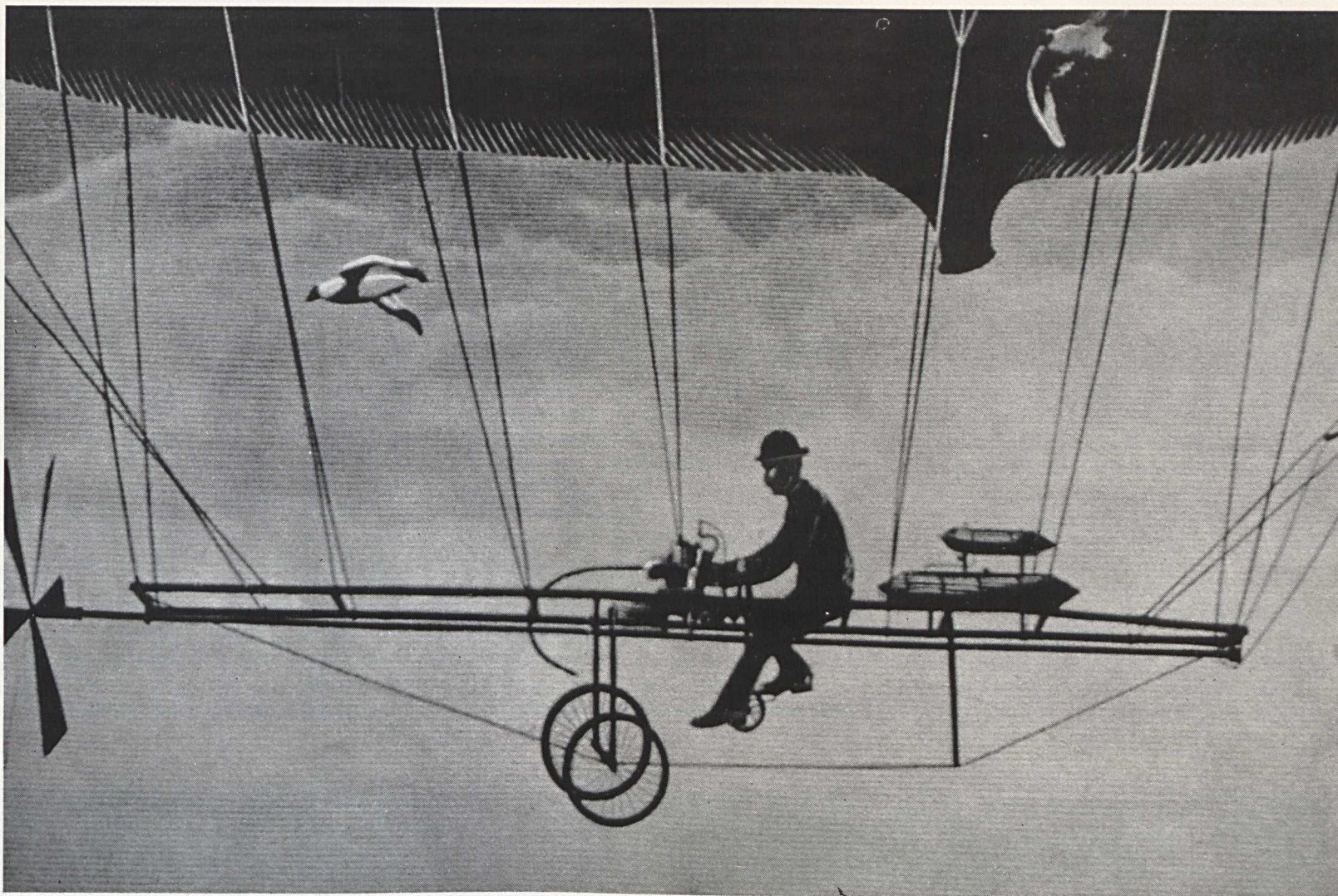
Важная черта земановского фильма: эклектическая декоративная система второй половины XIX века как в технике, так и в быту показана здесь не просто как безвкусная мешанина стилей, но как своеобразный, по-своему цельный стиль. Заостряя, подчеркивая, «острая» черты ложного барокко, Земан делает его не только более смешным, но, как это ни странно, и более значительным художественным явлением. Этот стиль можно (и нужно, — показывает Земан) не принимать, над ним можно (или нужно?) смеяться, но нельзя не видеть его своеобразной законченности, наличия у него своей, очень четко сформулированной «положительной программы». Но если так, то что же дает нам право смеяться над этим стилем? Неужели только то, что он ушел в прошлое, что мы сейчас так жить и так делать не можем?

Ведь ушли в прошлое, не потеряв нашего уважения, и большие стили — готика, «настоящее» (без дискредитирующих приставок) барокко и т. д.

Может быть, если говорить только о быте, о бытовой обстановке, на этот вопрос было бы нелегко ответить. Но ложное барокко наряду с мебелью, архитектурой и костюмом должно было проявиться еще в одной области, почти впервые ставшей в это время областью массового художественного освоения, — технике.

Не в свободе заимствования деталей из разных стилей суть эклектики. Уже строгие классицисты XVIII века добавили к унаследованной от рококо «китайщине» собственную псевдоготику, а ампиры охотно заполняли классическую тектоническую схему древнеегипетскими мотивами. Суть эклектики — это очень ясно как раз в машинах — в полном отрыве декора от подлинной структуры вещи, в принципиальном, сознательном противопоставлении конструктивному, техническому началу, как антиэстетическому, «художественных» накладок.

Это вовсе не значит, однако, что машинная форма сама по себе, как она вырабатывалась в ходе технического прогресса, была лишена определенных эстетических свойств, лишена собственной выразительности. Но такая выразительность создавалась в значительной мере неосознанно. Воплощая в определенную форму, далеко



не predetermined чистыми техническими соображениями, свои представления о прочности, слаженности, законченности, создавая машину, не только исправно работающую, но и воплощающую образ сегодняшнего технического совершенства, инженер не подозревал, что пользуется художественными средствами, и не считал достигнутые им результаты прекрасными в художественном смысле. И если эстетическая задача при этом сознательно ставилась, то решалась она уже потом, с помощью декоративных накладок.

Может показаться, что так бывало всегда — от возникновения техники до начала нашего века. Ведь и до эпохи эклектики машина тоже имела свой, иной, чем в XIX веке, образ технического совершенства, красоты, прочности, грации и в то же время украшалась орнаментами и архитектурными или мебельными деталями.

Но важно, что художественное начало, хотя и приходившее в технику отчасти из смежных областей архитектуры и прикладного искусства, тогда еще не противопоставлялось техническому. Машина сохраняла человеческий, ремесленный отпечаток. Она сама делалась ремесленным способом.

Лишь XIX век создает представление о том, что новый мир, творимый техникой, враждебен красоте и только старая художественность может скрыть это, обмануть

зрителя. На обмане, на сознательной иллюзии несуществующей красоты строится ложное барокко, ложный ренессанс, ложная готика XIX века — и в этом их отличие от настоящих.

Но фиговые листочки «чистого искусства» не могут скрыть безобразную наготу технической формы. Рабочие части машины поневоле обнажены. Грубые ряды заклепок идут по стыкам, торчат головки болтов, движутся угловатые шатуны, треплются приводные ремни, гремят шестерни, и лишь где-нибудь на станине вылита пара грубых пальметок с розеткой между ними — скупой знак иного мира, мира чистой красоты.

Новая форма безобразна, с ней примиряет только старая одежда. Так было не только в технике, но и в архитектуре. Виллюстрациях к «Беседам об архитектуре» Виолле ле Дюка чудом угаданные конструкции, которые родятся только в XIX веке — веке металла и бетона, — наклонные конструкции из металлических стоек одеты в ордерные одежды. Это тот же Бэк-Кап — техническое предвосхищение и эстетическая консервативность, неспособность вывести новую красоту из нового технического совершенства...

Но не слишком ли далеко увели нас эти теоретические рассуждения от остроумного фильма Карела Земана? Неужели режиссер должен был решать для себя все эти проблемы истории промышленного

искусства, создавая свою ироническую экранизацию романов Жюль Верна? Ведь, может быть, он просто забавлялся смешными машинами, причудами прошлого века, добродушно посмеиваясь над проблемами в могучей фантазии великого мечтателя?

Мы не знаем этого. Но важно, что фильм Земана наводит на размышления, позволяя увидеть историю художественного освоения техники под неожиданным и острым углом зрения. И это делает забавную приключенческую картину, демонстрирующую у нас обычно на детских сеансах, интересной не только для школьников, но и для тех, кого волнуют сложные и до сих пор не установившиеся взаимоотношения искусства и техники.

Кадры из фильма К. Земана «Губительное изобретение»: подводная лодка, вертолет, дирижабль.

город горький

С. Агафонов, М. Званцев

С высокого берегового откоса видны бескрайние дали Заволжья и мощная панорама индустриального города, раскинувшегося за Окой. Водная гладь двух величайших европейских рек, зеленые плоскости заливных лугов, светлые песчаные пляжи, темная полоса леса на горизонте — весь этот широкий русский пейзаж непосредственно соприкасается, ощутимо входит в самый центр третьего по величине города Российской Федерации. Не меньший интерес представляет и вид Горького с реки, его «речной фасад», с домами, привольно размещенными по изрезанным оврагами склонам высокого правого берега, где все большую и большую роль играют новые современные здания. Но и сейчас, как четыреста пятьдесят лет назад, главным украшением и центром города являются древние стены Нижегородского кремля, венчающие холм и двумя нитями каменного ожерелья спускающиеся по его склонам.

Здесь в XIII столетии был поставлен укрепленный город, защищавший нижний посад и пристани Волжского торгового пути. Здесь и находятся наиболее древние сооружения города. От речного вокзала, прозрачного и легкого, как приставший к

берегу пароход, вы подходите к нижней части Кремля. Он предстает во всем своем величии и неприступности. Массивное тело большой Ивановской башни как бы дает упор стене, уступами спускающейся с горы. Наверху склоны холма окаймляет зубчатая крепостная стена с башнями. Среди них выделяется стоящая во внутреннем углу Часовая башня. Ее ярусный силуэт образован срубленной на ней деревянной надстройкой, «Часовой избой», где в старину помещались городские башенные часы, и сторожевой вышкой для караула с колоколами, отбивавшими время.

Войдите в Ивановскую башню и по крутым лестницам в толще ее стен поднимитесь на «боевой ход» кремлевской стены. По уступам стены можно дойти до верха горы и спуститься на землю через Северную башню. Таким образом вы познакомитесь и с внутренним устройством башен и с системой обороны Нижегородского кремля, построенного на высоком уровне военной техники XVI века.

От Северной башни начинается Мининский сад, откуда открывается величественный вид на слияние Оки и Волги. Здесь, в саду, возвышается гранитный обе-



чувство истории

Л. Невлер

В Горьком ценят красоту и культуру.

«Дорогие горьковчане! Все, как один, включайтесь в соревнование ЗА КУЛЬТУРУ И КРАСОТУ родного города».

«Товарищ! Если ты любишь свой город, УКРАШАЙ ЕГО...»

«... Пусть каждый спросит себя: что ты сделал, чтобы город, в котором ты живешь, стал чистым, благоустроенным и красивым?..»

Сами плакаты город не украшают — возникает даже парадоксальное желание сорвать плакат со стены и этим на него ответить, — но их смысл слишком актуален, чтобы придирается к форме.

Город здесь любят все. Инструктор Горьковского обкома, закончив деловую часть разговора, преподнесла мне подарок: показала вид из окна на Волгу. Горьковчане группами и в одиночку приходят на набережную Жданова, могут часами (как мне казалось) сидеть у памятника Чкалову и смотреть на Волгу, на Оку, на то место, где они сливаются...

Необыкновенно красив вид Волги из Кремля. Удивительно красив вид Кремля с

Волги. Вид на Стрелку, вид со Стрелки, вид на кафе «Чайка», вид от кафе «Чайка» — таких мест тут много, к ним можно приезжать на автобусе, смотреть, получать незабываемое впечатление, садиться с этим впечатлением в автобус и уезжать обратно. Здесь много (ну, скажем, вполне достаточно) памятников архитектуры, о которых можно прочесть в путеводителе, а потом посмотреть в натуре... Но, конечно, Горький состоит вовсе не только из «видов» и «памятников», да и красота живого города — совсем не то, что красота музейного экспоната.

Этот город огромен (распластался в длину километром, может, на сорок) и очень разный. С одной стороны — Автозавод, где можно проследить всю историю советской архитектуры, с другой — Сормово с маленькими домиками, планомерно отесняемыми современной застройкой. Наконец, собственно Горький, почти совсем еще Нижний Новгород, не перестроенный во времена украшения (тогда считали, что центр города должен находиться в рабочем районе). Этот старый город сей-

лиск с укрепленными на нем бронзовыми горельефами, изображающими вождей народного нижегородского ополчения 1612 года — К. Минина и Д. Пожарского. Скульптуры были выполнены И. Марто-сом в 1828 году, а архитектором был А. Мельников. Дальше вы окажетесь перед высоким шатром Михайло-Архангельского собора. Это здание — живая история древнейших периодов жизни города. Собор был заложен на этом месте еще в 1227 году, и остатки его фундамента (прикрытые для сохранения новой кладкой того же контура) сейчас доступны для обозрения. Найденные при недавних археологических раскопках фрагменты керамических полов XIV столетия с необычным звездчатым орнаментом можно видеть внутри собора. Однако это только отдельные фрагменты древних сооружений — все они жили недолго и в 1631 году были заменены новым зданием собора, возобновленным в память победы нижегородского ополчения. Строили собор местные зодчие Лаврентий и Антип Возоулины. В 1962 году, к 350-летию героических событий начала XVII века, была произведена реставрация здания собора, куда под скромную плиту, осененную зна-

менами ополчений 1612 и 1812 годов, перенесен прах К. Минина.

Хорошо обойти кремлевскую стену снаружи — там, где около овечьей легендами Коромысловой башни лучше всего сохранилась первоначальная белокаменная кладка. Хорошо пройти и дальше, чтобы с новой, не менее живописной точки, увидеть уступы стены у Часовой башни.

От центральной площади Минина и Пожарского расходятся лучи основных улиц нагорной части города. Здесь на площадь выходит тяжелый кубический объем Дмитровской башни, сохранившей название стоявшей тут когда-то первой в Кремле каменной башни, построенной еще в 1372 году нижегородским князем Дмитрием Константиновичем. Сейчас Дмитровская башня сильно отличается от других башен Кремля. Это результат ее неудачной реставрации и приспособления под музей, произведенных в 1895 году.

Дальше по площади на углу кремлевской стены над берегом Волги стоит Георгиевская башня. Рядом с ней памятник уроженцу Горьковской области В. П. Чкалову (скульптор И. Менделевич, 1940). Отсюда открывается прекрасный вид на заволжские дали. Широкая лестница спу-

скается от памятника вниз к реке. С низких ее маршей можно окинуть взглядом живописный участок кремлевской стены, уступами сходящей по береговому склону. У Георгиевской башни начинается Верхне-Волжская набережная — любимое место отдыха горьковчан. На набережной недалеко от Кремля расположены Краеведческий и Художественный музеи. Кроме хорошего собрания живописи и скульптуры, интересно и само здание Художественного музея с его интерьерами и плафонами, выполненными, как и все здание, в 1913—1916 годах братьями Весниными.

На главной улице старого города — улице Свердлова — находится дом, где родился Яков Михайлович. Там устроен небольшой мемориальный музей. На той же улице несколько дальше стоит памятник Свердлову. Это работа горьковских скульпторов — заслуженного художника РСФСР П. И. Гусева и Н. М. Чугурина.

Против памятника на углу Октябрьской улицы стоит интересное здание 20-х годов прошлого века — дом дворянского собрания. Сейчас в нем помещается клуб работников легкой промышленности. Неподалеку отсюда находятся два дома, в одном из которых родился, а в другом



час тоже начинает заменяться типовыми зданиями, но полностью он исчезнет еще очень не скоро, и если горьковчане хотят к 50-летию Советской власти сделать его одним из красивейших... (на Волге? в стране? в мире? — у них есть все основания желать и того, и другого, и третьего) — ну, скажем, просто очень красивым, им придется «работать» в первую очередь с этой сложившейся до революции застройкой.

Старый город очаровывает. Так было не всегда, я хочу сказать — он не всегда казался очаровательным. Нижний Новгород издавна считался провинциальным и эклектичным, и поскольку он застраивался в основном в прошлом веке по популярному у купцов принципу «на все стили денег хватит», то поклонники классицизма, склонные к эстетической моногамии, всегда вспоминали фразу Екатерины: «Сей город ситуацией прекрасен, а строением мерзок, либо все на боку, либо близко того». Но сегодня сам классицизм отошел в историю архитектуры, а его образцы уже не кажутся нам единственно

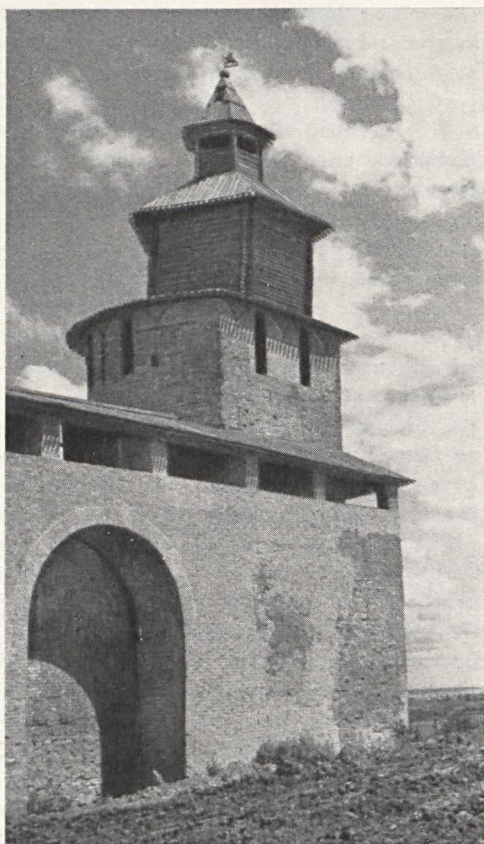
прекрасными. Теперь, бродя по старому городу, начинаешь чувствовать не «стили», а их нижегородское преломление, не музей, а историю.

Разговаривая с горьковчанами — художниками, архитекторами, искусствоведами, — я постоянно слышал одно и то же: «Ну что вы, какое там своеобразие Нижнего Новгорода! Это все ваша выдумка. Никакой нижегородской архитектуры не было. Типичная эклектика!» Слышать это от горьковчан естественно: провинциально застроенный город тем больше теряет в своеобразии, чем подробнее его разглядываешь, и, наоборот, кажется все более индивидуальным и уникальным при взгляде «со стороны». В этом смысле мне, человеку приезжему, было виднее.

Но гораздо больше в таких разговорах меня смущало другое: какой-то «музейный» взгляд на городскую застройку как на произведение станкового искусства. При подобной оценке Нижний Новгород не выдерживает критики. Но... давайте пройдемся по какой-нибудь маленькой, вроде бы совершенно случайной, какой-то не

прямой и не кривой горьковской улочке, наполненной чисто нижегородским уютом. Никто здесь не режиссировал «зрелище улицы», не продумывал декорацию нашей прогулки, а спектакль выходит сам собой: то вдруг на доме деревянная резьба, то ставни, то фонарь на втором этаже — их соорудили не бог весть какие художники, но ведь мы находимся в реальном живом городе, масштаб которого имеет не меньшую художественную ценность, чем качество отдельных фасадов. Здесь все осо-

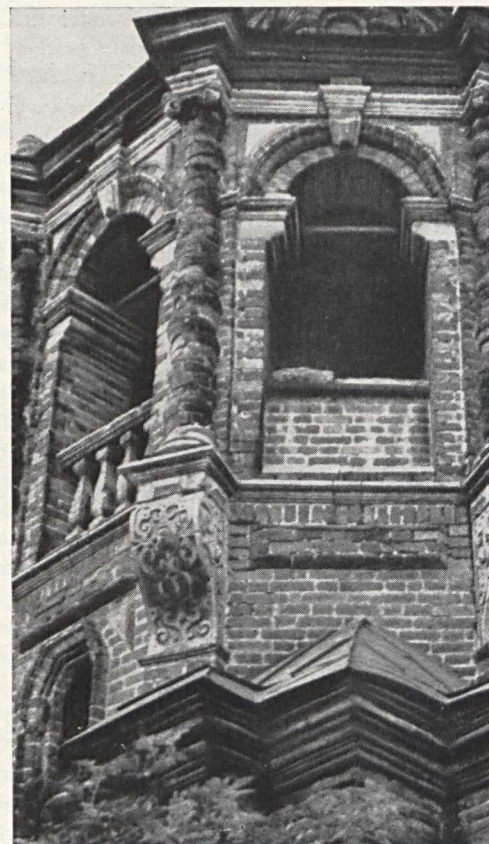
На снимке: «речной фасад» города Горького. Слева — Кремль, справа — современная застройка. Весь комплекс в целом должен, по мнению архитекторов, символизировать прошлое и настоящее Нижнего Новгорода. К сожалению, вид с реки получается пока не таким эффектным, как хотелось бы, потому что чисто декоративная идея осуществляется при помощи недекоративных средств. Когда я спрашивал у горьковчан, «зачем же превращать Горький в Черемушки?», мне отвечали только одно: «Если бы в Черемушки! В Черемушках же качество!»



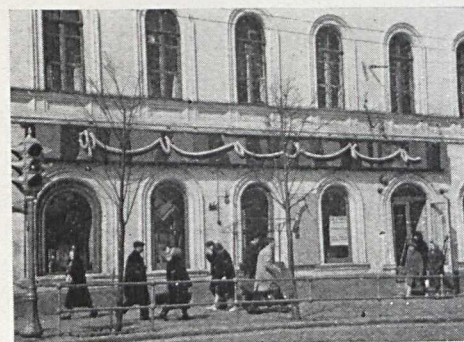
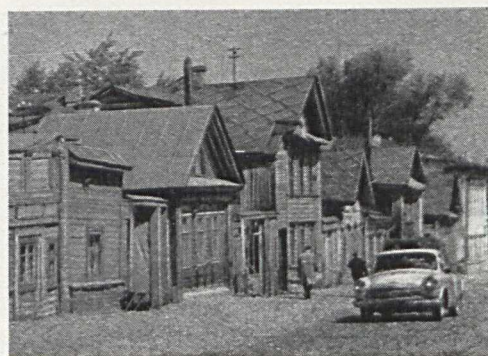
1



2



3



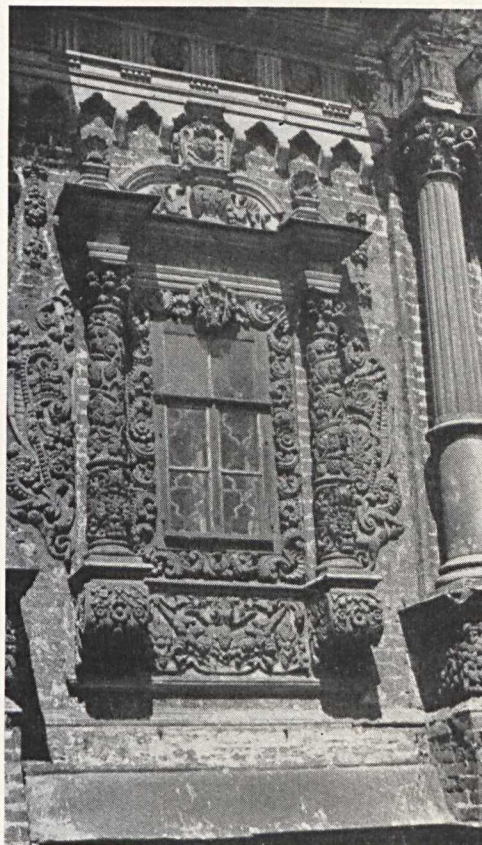
бенное — незамысловатость (от простоты, а не от примитивности) и поэтичность, заставляющая обязательно исказить каждую «придуманную» линию, какое-то смещенное пространство, находясь в котором уже не сомневаешься, что параллельные прямые, конечно же, пересекаются — то, что когда-то создало Лобачевского...

Поклонники высокого искусства могут созерцать церковь, в которой сейчас устроена мастерская, и, отвлекаясь от сегодняшнего дня, ощущать гармоническое единство мировоззренческих и архитектурных принципов зодчего. А здесь, на улице, вам не приходится прибегать ни к каким допущениям и самоограничениям, совсем наоборот: чем полнее вы почувствуете подлинность обстановки, тем острее ощутите реальность истории. Где-то в музее, даже таком, как «домик Каширина» (где все вещи поставлены и уложены так, как это было при Алеше Пешкове), посетители, так сказать, «по условиям игры», должны не замечать ни искусственной законсервированности мертвых комнат, ни девочки экскурсовода, которая как стихи

читает то, что требуется рассказать. А тут, в старом городе, вы не обязаны ни на чем специально сосредоточиваться — у вас все равно будет это особое ощущение (как бы это сказать... «не сегодняшнего происхождения» города, людей, себя самого), которое можно назвать «чувством истории», а можно как-нибудь еще, не знаю, словом, это такое состояние, когда все, чем вы сейчас живете, становится яснее и гармоничнее.

Может быть, ваше впечатление от старого города будет острее, если я скажу, что он не так уже долговечен: по Генеральному плану (разработанному в Москве) от старого Горького остаются только реки, ландшафт (кое-где исправленный), архитектурные памятники да три улицы, которые расходятся веером от Кремля и будут превращены в «пешеходные». Новый город, застроенный типовыми домами в хорошем современном вкусе, будет удовлетворять транспортным, гигиеническим и всяким прочим требованиям, но это будет уже совершенно другой Горький, иного масштаба, ритма, психологического звучания.

В «Гипрогорьковстрое» я видел перспективу новой застройки центра Сормова: длинный километровый пруд, вдали — три типовых дома; идти по такому бульвару (прогуливаясь!) человек будет не меньше получаса, и единственное, что ему собираются показать архитекторы, — три дома, которые он и без того прекрасно знает. Вот этой гигантомании еще нет здесь, в старом городе: тут все примерено по масштабам человека, ритм улицы соответствует ритму замедленного шага, тут вы можете бродить сколько угодно и никогда не соскучитесь. В будущем Горьком архитекторы постараются как смогут «обогреть» архитектурные памятники, но вы уже не будете ощущать их подлинности: оторванные от сомасштабной среды, они будут казаться музейными экспонатами, как бы макетами тех зданий, которые здесь когда-то стояли. (Не верите? — поезжайте в другой Новгород, посмотрите там.) А сегодня старый город, сохранивший все следы исторических наслоений и естественно развивающегося масштаба, потому и вызывает ощущение «историч-



1. Кремль. Часовая башня.
Архангельский собор в Кремле.
XVI—XVII века (стр. 36).
- 2—3. Строгановская церковь в Гордеевке.
1694—1697
- 4—5. Строгановская Рождественская
церковь. Конец XVII в. Детали.



Слева направо:

● Строительство жилого дома на ул. Терешковой в Дзержинске. Роспись художников Д. Арсенина, А. Павлова и К. Шихова. Попытка средствами монументального искусства исправить «серость» типовой застройки. Но немасштабность росписи и применение элементарных оформительских приемов делают ее скорее громадным плакатом, чем монументальным произведением.

● Одна из старых улиц Горького (Краснофлотская).

● Вывеска магазина на ул. Свердлова, выполненная в «современном» стиле (художник В. Дубов).

● Вывеска на пл. Маркина (художники А. Сорокин и Г. Курицин) подчеркивает характер старой архитектуры и одновременно показывает, что внутри расположен современный интерьер.

● Один из плакатов Исполкома Горьковского горсовета.

ности», что создает вокруг вас среду, причем особую, близкую к художественной: вы себя чувствуете немножко как в театре, хотя и понимаете, что вся эта декорация не имеет ничего общего с бутафорией. И пусть здания, оставшиеся от прошлого века, безвкусны и эклектичны — их можно «обыграть», осмыслить так, чтобы они звучали по-новому «в контексте» современного оформления. Так из обрезков старомодных иллюстраций прошлого века современный художник собирает новое произведение, выражая лишь выбором и монтажом деталей свое отношение к прошлому. Так строятся и фильмы Карла Земана (о которых рассказано в этом номере журнала), так может работать и архитектор, пользуясь не обрезками гравюр, а кусочками старого города, вкрапленными в новый, и художник-оформитель, монтирующий современные вывески, витрины и номера домов на старых фасадах. И если раньше город был купеческим и провинциальным — так тем интереснее, зато теперь тут живут люди, которые делают суда на подводных крыльях, аппа-

раты на воздушных подушках и новые автомобили.

Короче говоря: если Горький сегодня не красив, то совсем не потому, что он был провинциальным городом в прошлом. Не чувствуется, что он перестал быть провинцией.

Наверное, это очень серьезное обвинение: слово «провинция» иногда воспринимается у нас почти как непечатное. И все же его приходится напечатать, а не опускать, потому что как раз несоответствие Горького, который видишь, Горькому, который знаешь, заставляет нас посвящать такую большую статью такому маленькому (с точки зрения городского руководства) вопросу. Провинциален не Горький, провинциально его оформление.

Что касается Горького, то это город с ультрасовременной промышленностью, более чем миллионным населением, третий по величине и значению в Российской Федерации (Москва — Ленинград — Горький). Что же касается оформления...

Дело не в том, что здесь в четырех окнах магазина можно увидеть витрины, соору-

женные по четырем различным шаблонам («Молоко» на ул. Свердлова: слева — детская графика, затем — рисунок, будто взятый из альбома Н. Жукова, в третьем — плоскостная плашка, в последнем окне — плоская композиция с цветовыми «заходами»);

или обнаружить надпись, до того «современную», что ее невозможно расшифровать (например, «Фиалка» на той же улице);

или, скажем, встретить вывеску магазина, написанную тем же шрифтом, что и висящий рядом политический лозунг (как при въезде на ул. Маяковского);

провел детство Н. А. Добролюбов. Эти здания, построенные в 1830-е годы, весьма характерны как образцы жилых домов поздней классики.

На улице Свердлова привлекает внимание здание Государственного банка, сооруженное в 1913 году по проекту В. А. Покровского. Внутри здания (туда можно свободно попасть до двух часов дня) вы можете увидеть интересную роспись стен и сводов, выполненную по эскизам И. Я. Билибина в духе русских фресок XVII века.

Пройдите вверх по улице мимо нового кинотеатра «Октябрь», с украшенным монументальной росписью фасадом, и вы скоро придете на обширную площадь, где высится памятник А. М. Горькому. Это одна из лучших работ В. И. Мухиной.

От площади Горького, если позволит время, хорошо совершить поездку по новой магистрали, в которую превратилось Арзамасское шоссе. Она идет параллельно берегу Оки, причем застроена только одна сторона его — другая же представляет собой парк, спускающийся по крутым склонам к реке. Отсюда открываются грандиозные и разнообразные панорамы реки и заречной части города.

От площади Горького можно продолжить

и дальнейший осмотр примечательных мест Горького. Это прежде всего район Краснофлотской и Гоголевской улиц. Здесь в старину проходила дорога из Москвы, и улица была густо застроена. В дальнейшем роль главной улицы перешла к нынешней Свердловской, и весь район оказался в стороне от развития Нижнего Новгорода капиталистической поры. Поэтому здесь до последнего времени оставалось большое число старинных зданий. Сейчас быстрыми темпами идет преобразование этой части Горького. Старые обветшавшие дома заменяются современными благоустроенными зданиями. Здесь должна найти гармоническое единство новая застройка социалистического города с разбросанными там и тут памятниками многовековой жизни города. Перед горьковскими архитекторами поставлена ответственная задача создать новое лицо социалистического Горького, не утерев в то же время исторически сложившегося своеобразия старинного волжского города, вдохновлявшего своими оригинальными пейзажами многие поколения русских художников от Чернецова и Саврасова до Кустодиева и Юона.

Близкое будущее покажет, в какой степе-

ни будет разрешена эта трудная, но благородная задача, а пока памятники архитектуры можно смотреть на фоне грандиозной стройки. Это прежде всего архитектура домов Краснофлотской улицы — характерные образцы купеческой провинциальной застройки с начала до конца прошлого столетия.

Музей детства М. Горького помещается в небольшом деревянном доме, принадлежавшем деду писателя — Каширину. Внутри восстановлена обстановка, подобная той, которая окружала маленького Алешу Пешкова, хорошо знакомая по его автобиографической повести.

На улице Гоголя среди высоких новых домов бурно строящегося микрорайона выделяется толстыми кирпичными стенами и узорным обрамлением окон дом, который в начале XVIII века принадлежал нижегородскому бургомистру купцу Якову Пушникову. Здесь был в 1722 году Петр I, и здесь он пировал, празднуя день своего пятидесятилетия. Дом Пушников хорошо сохранился в своей основе. Старая его часть построена в XVII веке, к ней в начале XVIII столетия была сделана пристройка. Чрезвычайно интересны лепные украшения сводов жилых парадных комнат

или, наконец, до того яркую, что совершенно забывает архитектуру (как «Фрукты» на киоске рядом с банком — горит как раз тогда, когда киоск закрыт и фруктов нет).

Дело не в отдельных нелепостях и просчетах оформителей, а в том, что город в целом образно «не решен», художественно не найден, что у него нет еще современного «лица», что хорошие работы художников-оформителей вкрапливаются в него как-то станково, замкнуто и контрастируют не со старым городом, а с «современным» же оформлением, но выполненным как допотопное, что в результате такого стилистического хаоса художники вынуждены искать не то, что было бы уникально горьковским, а то, что приблизило бы его к столице, и, таким образом, из всех нижегородских оформительских традиций тщательнее всего сохранять провинциализм.

Мы только что говорили, что старый город красив. Но вот перед вами две вывески — «Молоко» и «Хлеб». Обе написаны на стекле, одна — голубым по слоновой кости, другая — темно-коричневая, первая сделана по шаблону примерно военных лет, во второй чувствуются следы купеческого размаха начала века. Старинный доходный дом смотрится не по контрасту с ними, а в унисон, старое не кажется старым, потому что новое не выглядит новым, «чувство истории» пропадает, возникает историческая дезориентация. На эти вывески можно не обращать внимания, но тогда вы будете жить как бы вне городской среды, в «предметном вакууме», неполной, ненастоящей жизнью. К ним можно привыкнуть, но тогда провин-

циальная микроэстетика начнет постепенно сказываться на ваших взглядах и суждениях, будет воспитывать нетерпимость к проявлениям современной жизни. Свою квартиру можно переделать, в кино можно не пойти, книгу можно отложить в сторону, а от города никуда не денешься. «Этот человек из Горького», — скажут вам, и вы посмотрите на человека не так, как если бы он был из Новосибирска.

Поэтому не удивительно, что в Горьком я не встретил ни одного собеседника, который не проявил бы интереса к разговору об облике города. Удивляло меня другое: все, с кем я разговаривал, относились к сегодняшнему (ненормальному, с их точки зрения) положению как к какой-то фатальной неизбежности, повлиять на которую может кто-то другой, а кто — неизвестно. В обкоме сказали: «Да, вы совершенно правы. С оформлением города у нас неважно. Разговор об этом был и пять лет назад, и четыре, и... Каждый раз эти вопросы во что-то упираются. Просто дело в том, что не к кому обращаться. В городе нет инстанции, которая бы этим занималась» (Л. Смирнова, инструктор отдела пропаганды и агитации).

В горкоме сказали: «Мы, конечно, сами отлично видим, что с этим делом у нас обстоит не блестяще. Два года назад была попытка составить план единого оформления основных магистралей. Художники на общественных началах подготовили эскизы. Мы их обсудили, одобрили, но все это оказалось дороже, чем мы привыкли тратить на оформление. Вопрос о главном художнике, насколько я знаю, должен решаться не здесь, а в центре». (И. Борисова, зав. идеологическим отделом).



петровского времени. По преданию, своды имели и роспись с сюжетами из античной мифологии.

В доме № 27 по Почаинской улице Петр I останавливался в 1695 году. Еще один дом XVII века, находящийся в Крутом переулке, замечателен как хорошей сохранностью стен и сводов, так и четкостью архитектурного замысла. Нарядные оконные наличники сплошной лентой опоясывают его второй этаж. Бесспорной ценностью является узорчатый кирпичный портал входной двери (ведущей на основной жилой этаж)—это большая редкость для древнерусского жилого дома.

В едином ансамбле с этим домом возвышается рядом с ним здание Успенской церкви. Оно сильно искажено перестройками, но начата сейчас реставрация должна восстановить первоначальный оригинальный облик. Это исключительно своеобразный пример использования традиций народного деревянного зодчества. Каменное здание церкви построено по типу крестовой бочки на четыре лица. Это зародыш той архитектурной формы, из которой выросла богатейшая пластика знаменитой двадцатидноглавой церкви Кижского погоста. О виде ансамбля после

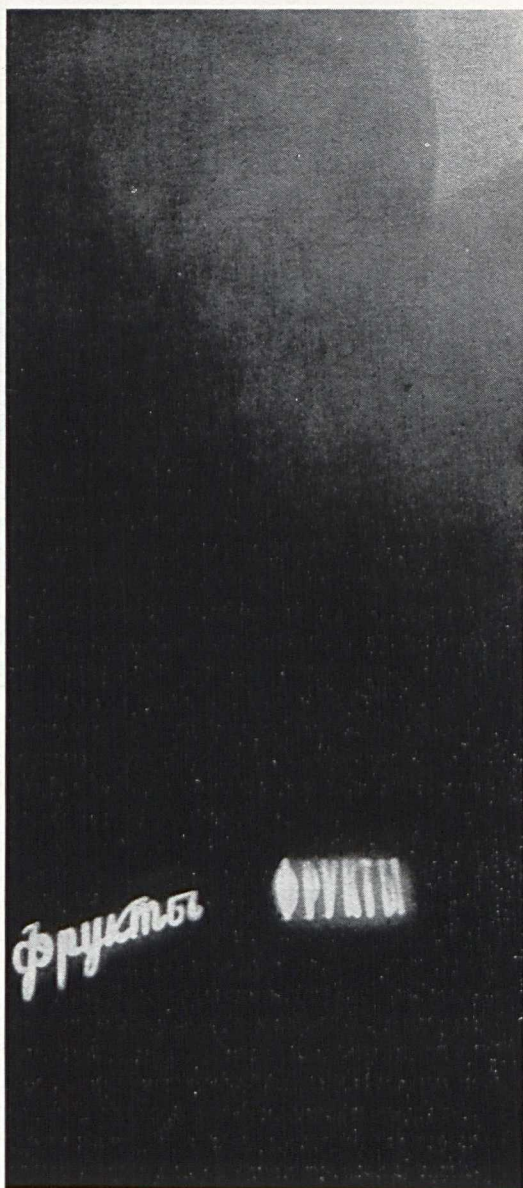
его восстановления можно составить некоторое представление по прилагаемой реконструкции.

Если вы хотите значительно расширить и дополнить свое представление об архитектуре XVII столетия, то, пройдя через мост над Комсомольским съездом, спуститесь вниз к Благовещенскому монастырю, где помещается сейчас планетарий. В глубине территории монастыря находится монументальное здание собора, построенное в 1649 году. Рядом стоит двухшатровая Успенская церковь, замечательная по изяществу деталей. Живописное зрелище представляет собой сочетание шатров церкви и колокольни, особенно если смотреть на них сверху, со склона горы над монастырем. Три шатра проектируются на фоне необычайного по красоте волжского простора, на фоне огромного, вечером залитого огнями индустриального заречного района города Горького.

От моста через Оку начинается улица Маяковского, идущая параллельно реке. Здесь сохранился целый ряд интересных зданий, как, например, дома титулованных солеторговцев Голицыных (конец XVIII века) и Строгановых (начало XIX века) или как дом Верхне-Волжского речно-

го пароходства, фасад которого был в 1910 году украшен скульптурами молодого тогда С. Т. Коненкова.

Но основное украшение улицы — это стоящая на полугоре стройная и красочная Рождественская церковь. Она возвышается над улицей, поддерживаемая сооруженным в начале прошлого века контрфорсом. Церковь закончена в 1719 году. Нужно обойти ее со всех сторон, чтобы вдоволь налюбоваться стройным силуэтом колокольни и ракурсами скульптурно вылепленной верхушки церкви, богатой белокаменной резьбой, узором кованных железных деталей. Нужно только удивляться, с каким замечательным чувством декоративного такта украшена церковь. Нигде нет перегрузки, и вместе с тем везде богатство и пышность барочного декора. Внутри церкви — филиал Горьковского историко-архитектурного музея-заповедника, посвященный коллекциям прикладного искусства. В первом этаже церкви готовится постоянная выставка образцов живого народного декоративного искусства, различными видами которого так богата Горьковская область. Внутри следует зайти и посмотреть не только музей, но и богатейший по резьбе деревянный иконо-



Главный архитектор сказал: «Конечно, нам было бы легче, если бы был главный художник города. У нас, честно говоря, до оформления просто руки не доходят: слишком много работы по новой застройке. Городской худсовет может в лучшем случае отклонять то, что предлагается, — преграждать путь дилетантской самодеятельности. Ни планировать, ни снимать имеющееся оформление он не может. Есть, правда, главный художник на общественных началах, но у него тоже возможности ограничены».

Главный художник сказал: «Да ведь это же просто кукольный театр! Что я могу? Раз я на общественных началах, у меня нет ответственности, а нет ответственности — нет и прав. Кроме того, учтите: работы много, оклада нет — надо ведь успевать и свою работу выполнять, рисовать. В общем, пока не будет штатной должности Главного художника города (с аппаратом), дело не подвинется».

В Управлении благоустройства и коммунальных предприятий горисполкома сказали: «Целостного художественного плана у нас нет. Были попытки на общественных началах создать институт благоустройства, но пока нет помещения. Наш главный план — переселить всех, живущих в аварийных домах и подвалах, в новые дома, построить два вокзала, летний каток, два моста, пляж и Александровский сад. Вазы мы обновляем цветами, выставляем их на столбах (как в Чехословакии), будем делать крытые остановки, скамейки ярко окрашенные...»

В Комбинате «Торгрeклама» сказали: «Мы зависим от директора магазина. Он платит деньги. А в нашем деле «у кого

деньги, тот и барин». За оформление города никто не отвечает. Главный архитектор? У него тоже денег нет...»¹.

В Комбинате Худфонда сказали: «У нас нет производственной базы. Оформительские работы мы имеем право делать только в эскизах, а не в натуре. Работаем по договорам. У монументалистов тоже нет

¹ Надо заметить, что «Торгрeклама» выполняет основные оформительские работы в городе, и хотя дирекцию не устраивает отсутствие единого художественного плана, еще более губительными оказываются недостатки плана финансового: в комбинате уже который год регулярно снижаются расценки на художественные работы, тем самым увеличивается объем работ. Художники признаются, что они «не работают, а пашут», что приходится «халтурить», и если бы вы поинтересовались, кто, например, придумал шрифты вывесок «Молоко» и «Хлеб», вам бы не смогли ответить: как делали живописные мастерские десять лет назад, так и сейчас гонят без эскизов. А если бы вы посмотрели, сколько разных работ приходится сделать оформителю за месяц, вы, наверное, подумали бы, что здесь работают крепкие художники, раз у них еще хоть что-то приличное получается. «Никуда мы не ездим, ничего не смотрим», говорил В. Савлов, — даже журналы некогда посмотреть. Все, что я накопил в институте, я уже истратил...» А если бы вы послушали зам. директора комбината М. Соловьева (...сам строитель, и нормирование знаю. На оплату нашим художникам жаловаться нечего: у нас есть такие, которые ничего не умеют, а зарабатывают. И день у них еще не загружен: приходижу утром в цех, двадцать минут девятого, а они никто не работают, ходят из угла в угол, чего-то думают...»), вам стало бы ясно, что никакие творческие вопросы не могут быть здесь поставлены прежде, чем будут решены организационные.

стас, работы, вероятно, нижегородских мастеров начала XVIII века.

Несколько выше по склону, правее колокольни, стоит жилой дом Строгановых, имевших в Нижнем Новгороде большие соляные склады, мастерские, контору и целый поселок при них. Дом этот является типичным памятником городской провинциальной архитектуры второй половины XVIII столетия.

Есть в нагорном районе Горького и другие места, связанные с историей и искусством, с жизнью выдающихся деятелей русской истории и культуры, старинные здания и ансамбли, как, например, ансамбль XVII столетия — Печерский монастырь. Рассказать о них не позволяет объем нашей статьи, но нельзя не упомянуть о некоторых памятниках старины, расположенных на другом берегу Оки. Прежде всего вы встретитесь с остатками когда-то знаменитой Нижегородской ярмарки. В 1817 году она была переведена в Нижний Новгород от стен Макарьевского монастыря, лежащего на 100 километров вниз по Волге, и последний раз собиралась в 1929 году, уже в годы Советской власти. Сейчас ее низкие скучные корпуса заменяются новой многоэтажной застрой-

кой, и от строений ярмарки скоро останется лишь Спасский староярмарочный собор, законченный в 1822 году по проекту Монферрана, да здание Главного ярмарочного дома, сменившее в 1890 году старые административные корпуса ярмарки.

Дальше, за Московским вокзалом, на Гордеевской улице стоит строение сравнительно небольшое, но являющееся подлинной жемчужиной нашего искусства. Это церковь Смоленской богородицы в селе Гордеевка, построенная в 1697 году в пригородном имении Г. Д. Строганова.

По стилю, по характеру деталей, по мастерской обработке и применению разнообразных материалов — тесаного кирпича, белокаменной резьбы, поливной черепицы, кованого железа — это здание непосредственно связано с Рождественской церковью на улице Маяковского. Оно меньше и скромнее по своей обработке, но строже по архитектурной логике. В каждой линии этого сооружения отражены значительные перемены, внесенные в жизнь Древней Руси временем петровских преобразований.

В Сормовском районе Горького можно познакомиться с хорошими образцами деревянных домов, богато украшенных глухой



единого плана: делают, где скажет архитектор».

В общем, и представители руководящих органов, и руководители художественных организаций одинаково разводили руками: мол, сами понимаем, надо что-то делать, но вы же должны понять, что мы ничего сделать не можем. А город между тем «делается» бессистемно, хаотично — у одного директора магазина оказывается денег побольше, и он заказывает светорекламу («Продовольственный магазин назвали «Ракета», теперь требуют, чтобы мы ракету на вывеске изобразили»), у другого поменьше — и он оплачивает старомодную надпись на стекле, третий ставит ярко окрашенные скамейки («Теперь чем ярче, тем красивей», — объяснил мне начальник управления благоустройства), а я приезжаю и критикую. И вследствие такого «разделения труда» горьковчанам, не знакомым с механизмом оформления города, начинает казаться, что Горький получается таким не потому, что им никто не занимается, а потому что кто-то этого специально хочет и от кого-то чего-то требует. «Версаль устраивают! — показывает нижегородец на стриженные деревья у памятника Горькому. — Алексей Максимович был бы возмущен». Замечание верное, но кто обозначается в представлении нижегородца отсутствующим подлежащим безличного предложения, он объяснить не может.

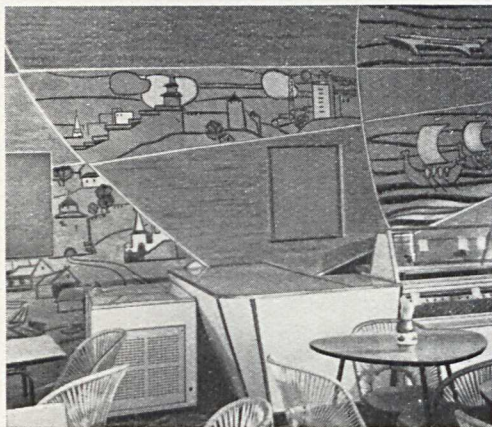
«Повесили лозунг над городом, — говорит с трибуны художник Д. Арсенин. — Теперь с левого берега города ночью совсем не видно». Тоже правильно (лозунг выполнен неудачно: вместо того чтобы завершать речной фасад города, светящийся призыв

подавляет его), но, простите пожалуйста, эти слова взяты из выступления на общем собрании союза художников Горького: кому, казалось бы, как не художникам быть в курсе всех вопросов оформления? Но никто из собравшихся не знал, что во дворе комбината «Торгречлама» в этот момент уже стояли трехметровые буквы второго такого же лозунга, который скоро будет сверкать рядом с первым. Наверное, если бы поинтересоваться, оказалось бы все очень просто (у какой-то организации нашлись деньги, и родилась идея, организация сделала заказ «Торгречламе», а художник перестарался, и никто его вовремя не остановил), но в результате полной неосведомленности в делах городского оформления люди начинают невольно думать, что наверное «все это» кому-то необходимо, и с «этим» уже ничего не поделаешь.

Вопрос о штатной должности Главного художника Горького давно перерезал. В горькоме обещали его «поставить», на общем собрании Союза художников — «обсудить».

Может быть, в конце концов, он каким-то образом вдруг будет решен. В таком случае появится надежда, что Главный художник начнет думать не о том, как «украшать» улицы в существующих условиях, а над тем, как эти условия изменить. И вполне возможно, постарается привлечь к делу художественную общественность. И не исключено, что ему это удастся. Тогда — если перед художниками будет поставлена задача найти образ «современного Нижнего Новгорода» (не только старой части, но и выросших вокруг нее новых районов), — можно будет

надеяться, что горьковские оформители перестанут повторять «столичные» приемы и даже (почему бы нет?) начнут диктовать другим городам свой вариант современного стиля, рожденный из конкретных условий и самостоятельного переосмысления местных традиций.



поволжской резьбой. Растительные орнаменты, сказочные львы и женщины с рыбьими и птичьими хвостами, классические архитектурные детали вырезаны на них смелой и уверенной рукой. Такие дома есть на улице Свободы и на улице КИМА и сохранились от того времени, когда этот район города был деревнями Сормово, Копосово и Починки. Некоторые из этих домов были построены еще до открытия здесь в 1849 году первых мастерских Сормовского завода. В Автозаводском районе, который начал застраиваться с 1929 года как самостоятельный город, можно проследить едва ли не все типы жилья, через которые прошло развитие советской жилой архитектуры. Здесь же в 1962 году был открыт Дом культуры (архитектор Г. Заикин, инженер Ю. Дыховичный). Дом интересен своими интерьерами, где щедро применены новые отделочные материалы и стенная роспись.

Архангельский собор в Кремле. XVI—XVII вв.

Городецкая прялка. XIX в.



Кафе «Олень» (фото слева). Единственная глухая стена расписана художниками И. Ашкенази, М. Левицкой, В. Любимовым, А. Топуновым и А. Швайкиным. Тема сграффито подсказана названием кафе (олень — символ Нижнего Новгорода), но раскрыта она чисто «этнографическими» средствами, правда, выполненными в стиле современной промышленной графики. Не говоря уже о фактологических неточностях (формы парусных судов, крестообразные коньки на домах взяты из псевдорусских картин начала века — в Нижнем Новгороде таких никогда не было), ни колорит, ни характер рисунка не передают своеобразия города. Принципиально по-другому подошел к своей задаче архитектор И. Потапов, автор интерьера кафе «Нижегородское» (справа). Чистые цвета черно-голубой гаммы (центральная колонна — потолок — занавеси — кресла) накладываются на белесые поверхности (торцовая стена, пол, колоннада, поверхности столов) и, перебиваясь в центре интерьера деревом, создают тот же колористический эффект, который привлекает в городецких росписях (см. верхний снимок — городецкая прялка прошлого века).

Конечно, поиски нижегородских традиций необходимы только в тех случаях, когда это обусловлено темой произведения. Слева внизу — современный интерьер мастерской «Часовая техника», выполненный художниками Комбината Художественного фонда В. Большаковым, К. Николаевым и другими.



советская керамика в жене



С 15 июня по 15 сентября в Женеве проходит Четвертая Международная выставка керамики. Тема ее — «Глухие глазури в современной керамике». Советский Союз в числе многих стран мира получил приглашение участвовать в этом международном показе.

Напомним, что Международная Академия керамики, находящаяся в Женеве, регулярно, один раз в три года, проводит международные выставки — своеобразные смотры достижений керамистов всего мира в создании новых форм, приемов декорирования, технологии и пр. Несмотря на то, что наша страна не является членом Международной Академии, Президиум Академии высоко ценит творчество советских керамистов и приглашает их к участию в выставках. На II выставке в Остенде советским керамистам были присуждены «Гран-При» и Приз президента, а на III выставке в Праге из 120 произведений советской керамики десять были удостоены золотых медалей, пятнадцать — серебряных и двадцать девять — почетных дипломов.

Четвертая Международная выставка керамики отличается от предыдущих показов четкостью поставленных перед художниками задач и резким ограничением количества экспонатов. Каждая страна, по условиям выставки, может представить не более пятнадцати произведений размером $50 \times 50 \times 70$. Тема и условия выставки направлены на развитие технологического и творческого эксперимента в керамике, на применение в декоре керамических произведений глухих глазурей и эмалей низкого обжига.

С октября 1964 года керамисты многих республик Советского Союза начали активно готовиться к этой выставке. В Москве и Ленинграде состоялись встречи художников со специалистами — технологами и искусствоведами, изучавшими в Праге экспозицию III Международной выставки керамики.

Выставочный комитет советского раздела Международной выставки керамики с февраля текущего года начал свою постоянную работу по просмотру и отбору лучших произведений. Рабочая группа выставкома выезжала в Ленинград, Ригу, Таллин, Вильнюс, где просматривались как уже законченные произведения, так и эскизы новых вещей, проводились беседы с художниками.

На заключительных заседаниях Выставочного комитета, проходивших в Москве, было представлено около 500 работ свыше 100 художников РСФСР, Эстонии, Латвии, Литвы, Армении, Грузии, Украины, Узбекистана. Керамисты продемонстрировали большую творческую активность, правильное понимание задач экспериментальной работы в области декорирования керамических изделий; сочетание образного начала в решении произведений с высоким технологическим качеством.

В представленных произведениях можно было видеть самые различные приемы использования глазурей и эмалей при под-

чинении их основному художественному замыслу. Рядом с глазурями восстановительного огня и потечными встречались глазури кристаллические и вспененные, кракле, различные виды росписи — по сырой и обожженной глине, введение разных компонентов, повышающих живописно-тональную и фактурную выразительность произведений.

Особого внимания заслуживают произведения латвийских керамистов. Их работа была целиком направлена на поиски новых, наиболее эффектных в технологическом отношении приемов декорирования. Длительные и упорные эксперименты художника Г. Круглова увенчались открытием новой эмали фиолетового цвета.

Художники Грузии и Армении широко использовали традиции своей национальной керамики. Армянские мастера при этом добились интересных фактурных эффектов. Произведения эстонских керамистов отличаются высоким качеством исполнения, жизнерадостным колоритом, многообразием форм. К сожалению, не оправдались надежды, возлагавшиеся на талантливый коллектив керамистов Литвы. Их произведения, выполненные на достаточно высоком уровне, не в полной мере отвечали теме выставки.

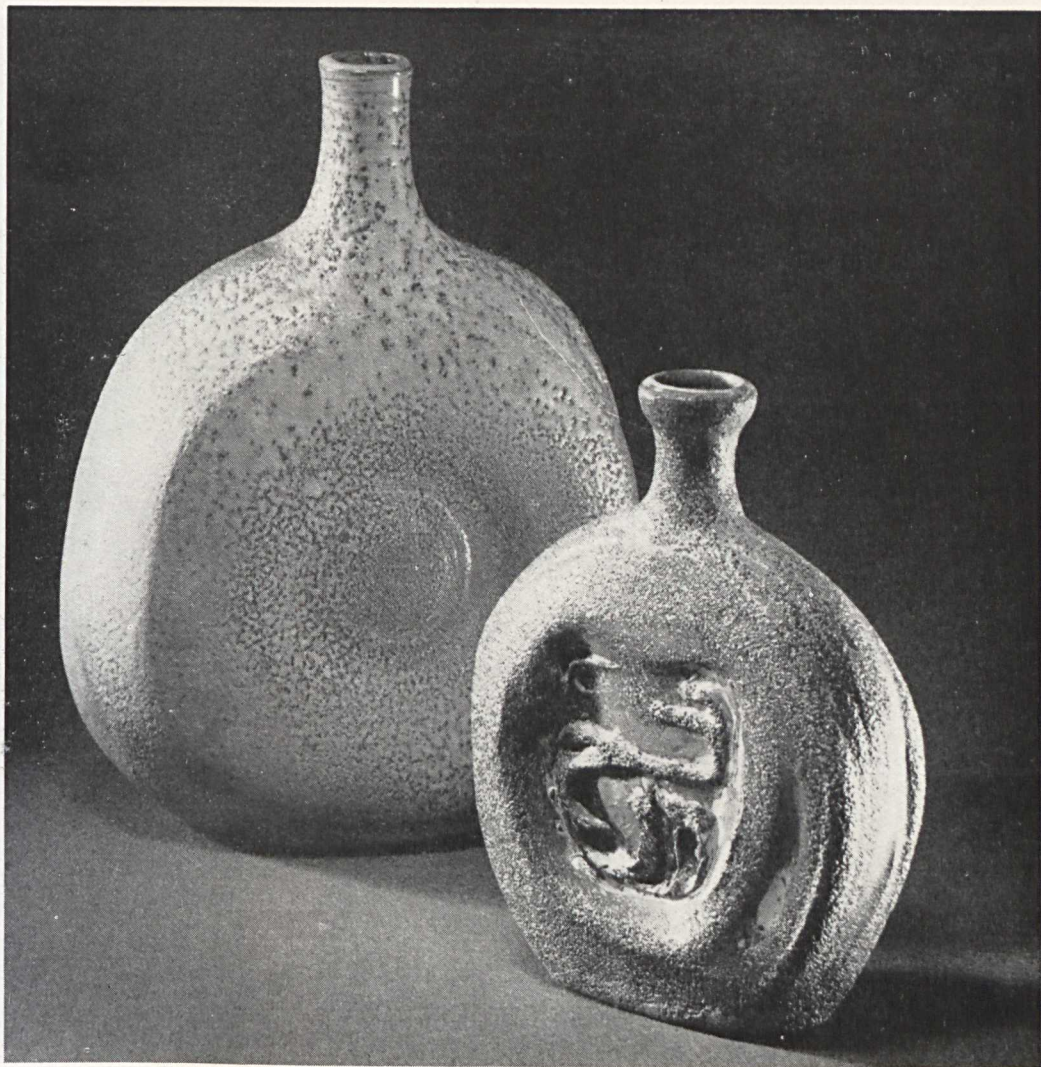
Активно и разнообразно выступили керамисты Москвы и Ленинграда. Характерно обращение большинства художников к использованию колористических и орнаментальных традиций русского искусства. Звучность цвета, четкость орнамента в сочетании с простотой, плавностью формы — вот отличительные черты их произведений. В лучших работах ленинградцев, таких, как декоративный ансамбль В. Городецкого «Цветы, плоды и керамика», декоративное блюдо В. Цыганкова «Красная птица», проявились цветовая изысканность, напряженность рисунка и большая эмоциональность в решении, характерные для лучших образцов русского национального искусства.

В коллективе московских керамистов многие художники наряду с поисками фактурных эффектов работали в области скульптурной пластики. Интересными оказались произведения М. Фаворской, А. Сотникова, А. Белашова, М. Холодной. К сожалению, в силу плохих производственных условий многие московские художники не имели возможности провести экспериментальную работу с глазурями.

Этнографическая традиционность и невысокое техническое качество керамики Узбекистана не дали возможности рекомендовать на выставку какие-либо произведения от этой республики.

После чрезвычайно серьезного и строгого обсуждения на Международную выставку попали произведения, отражающие высокий уровень творческого эксперимента в области технологии и новых приемов декорирования керамики, а также использования разнообразных национальных традиций.

Таким образом, экспозиция советского раздела Международной выставки керами-



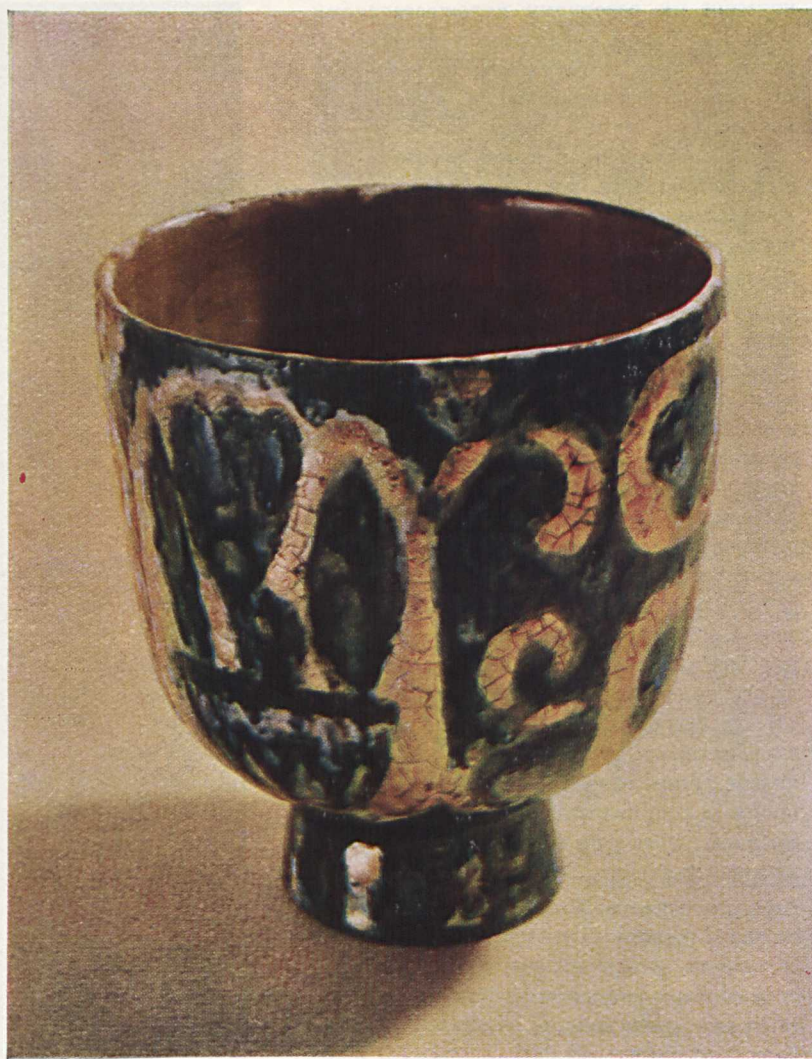
2



3



4



5

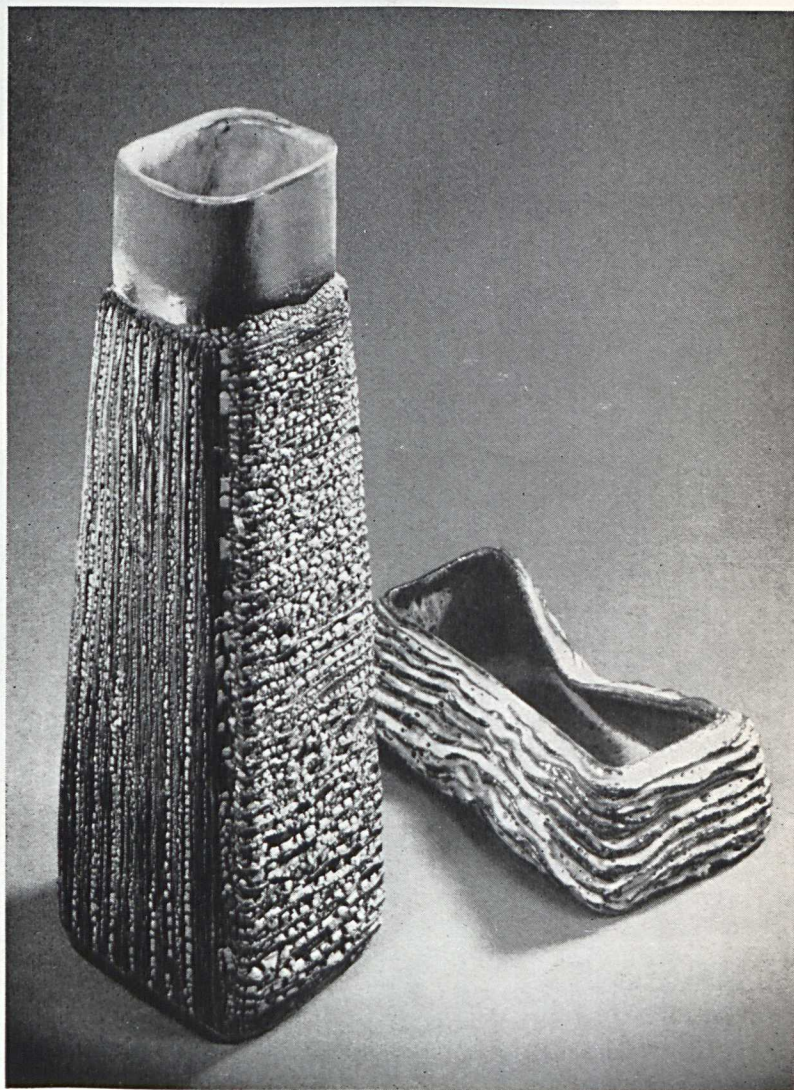


6





7



8

ки в Женеве состоит из произведений следующих авторов:

Бдеян Амаяк (Ереван) — декоративный сосуд «Урарту» (15).

Головко Дмитрий (Киев) — скульптура «Уточка» (11).

Городецкий Владимир (Ленинград) — декоративный ансамбль «Цветы, плоды и керамика» (5).

Какабадзе Алде (Тбилиси) — декоративный ансамбль «Свадебный» (4).

Круглов Георгий (Рига) — декоративный ансамбль из двух ваз (8).

Кума Хелене (Таллин) — декоративное панно «Синие цветы» (6).

Мелнаксне Маргарита (Рига) — декоративная ваза (14).

Ольшевский Владимир (Москва) — декоративная ваза «Освещенная солнцем» (3).

Озолия Сармите (Рига) — декоративные сосуды (2).

Пийпуу Эллинар (Таллин) — скульптура «Овцы» (13).

Почхидзе Жужуна (Тбилиси) — декоративный сосуд «Джами» (12).

Симонян Рипсимэ (Ереван) — декоративный ансамбль «Горис» (1).

Фаворская Мария (Москва) — настенная вазочка «Балкончик» (10).

Шушканова Людмила и Шушканов Дмитрий (Москва) — декоративная ваза «Русская» (7).

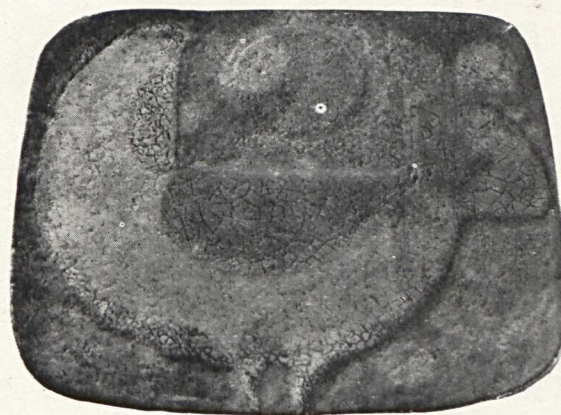
Цыганков Василий (Ленинград) — декоративное блюдо «Птица» (9).

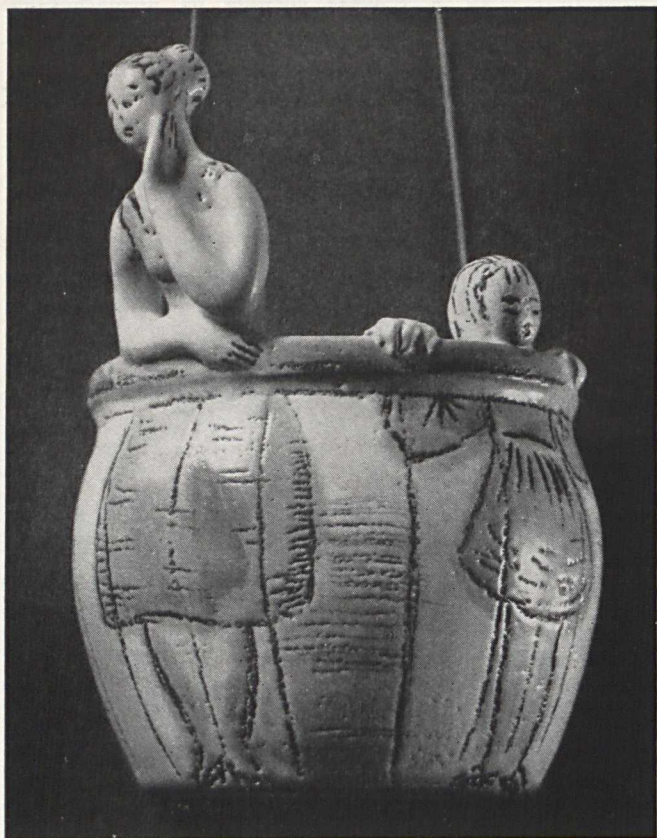
Все произведения, рассмотренные Выставочным комитетом, но не включенные в экспозицию советского раздела выставки, представляют большой интерес как по своим идейно-художественным, так и по технологическим качествам и свидетельствуют о значительных достижениях советских керамистов. Поэтому по решению Секретариата правления Союза художников СССР эти работы экспонированы на специальной выставке «Глазури в современной керамике», открытой в Москве.

М. Бакулева

Материал печатается по решению Секретариата правления Союза художников СССР.

9

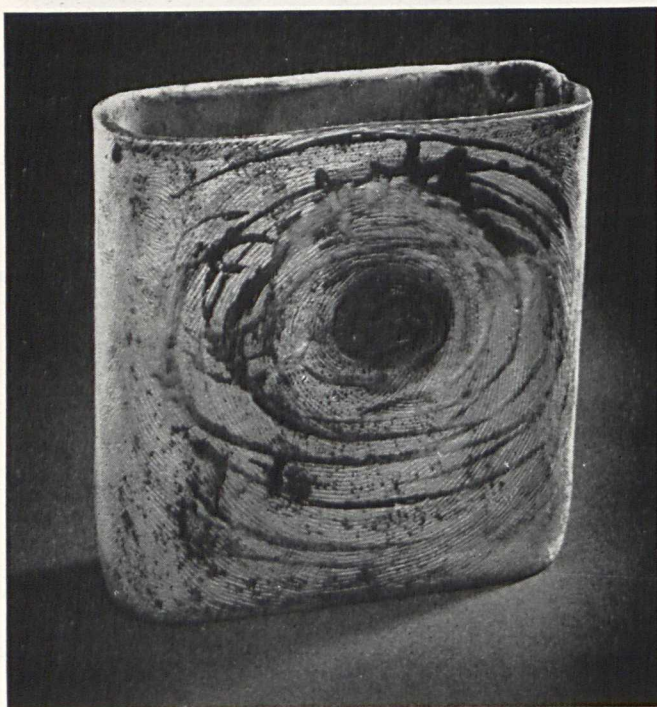




10



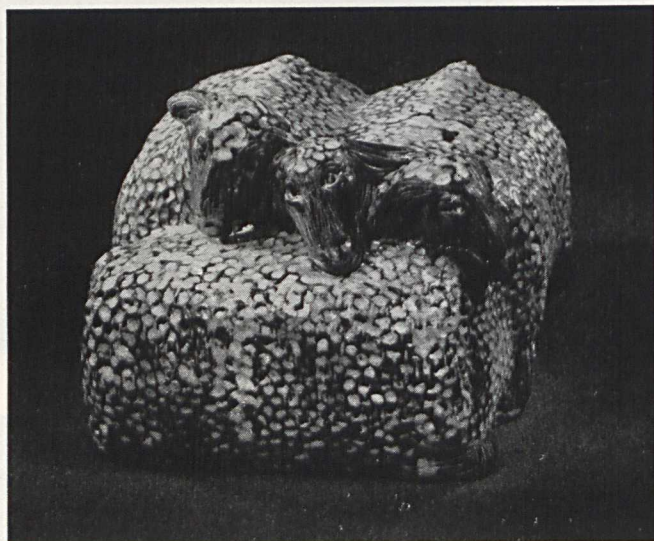
12



14



11



13



15

ВЫСТАВКА ПУТЕШЕСТВУЕТ

Польская Торговая палата в марте этого года организовала в Варшаве выставку, которая явилась вариантом Международной выставки образцов рекламы и упаковки стран — членов СЭВ, показанной в Москве летом прошлого года.

Как и первый вариант, эта выставка должна была познакомить с рекламной деятельностью стран-участниц, а также обратить внимание хозяйственных организаций, официальных кругов, творческих союзов и специалистов на возрастающее значение рекламы на мировом рынке.

В отличие от московского варианта, варшавская экспозиция делилась на три основных сектора: хозяйственной пропаганды, рекламы и упаковки. Каждый сектор делился на самостоятельные проблемные разделы; их расположение и объем соответствовали сегодняшней ситуации и актуальным проблемам рекламы в Польше.

В секторе хозяйственной рекламы давался анализ решения фирменных знаков и эмблем, рекламных и зарубежных изданий, экспортных и туристских проспектов. В секторе рекламы демонстрировалась реклама пищевых продуктов и промышленных товаров народного потребления, а также продукции тяжелой индустрии. В секторе упаковки посетители выставки могли ознакомиться не только с

сырьем, вспомогательными материалами и деталями упаковки, но и с технической конструкцией ее. Выставку завершала так называемая «лаборатория», в которой были собраны все выставленные экспонаты с целью создать рабочую обстановку, в которой посетители-специалисты могли подробно ознакомиться как с дубликатами экспонатов различных отделов выставки, так и с дополнительными материалами.

На варшавской выставке в отличие от московской было проведено несколько комплексных рекламных мероприятий в различных ее разделах. Так, в секторе рекламы пищевых продуктов была показана рекламная деятельность польских и болгарских специалистов; в секторе рекламы продукции тяжелой индустрии — работа специалистов по рекламе Польши, Румынии, СССР и Чехословакии, а в секторе рекламы промышленных товаров народного потребления — Венгрии и ГДР. Особенно поучительными оказались примеры рекламных мероприятий СССР (реклама автомобилей «Волга» и «Москвич» в Финляндии), ГДР (введение фирменного знака ORWO, фото- и киноаппаратура, фотоматериалы и пр.) и Чехословакии (реклама новой модели автомобиля «SKODA 1000 MB»).

Другим несомненным достоинством выставки была экспози-

ция упаковки, продемонстрировавшая основную рекламную упаковку разных стран. Сегодня, когда повсеместно распространены магазины самообслуживания, товар сам должен совершить путь к покупателю. Упаковочная техника должна приспособиться к этим условиям, так как теперь покупателю посоветоваться не с кем — товар продается без продавца. Поэтому в экспозиции анализ технической, экономической и эстетической сторон лучших образцов упаковки строился в соответствии с главной задачей — подчеркнуть ее рекламную функцию.

Программа выставки была обширной. Польские специалисты по различным отраслям народного хозяйства прочли ряд интересных докладов для специалистов рекламного дела. На выставке демонстрировались также рекламные фильмы стран-участниц. Посетители выставки — работники промышленности, внешней и внутренней торговли — отвечали на вопросы анкеты о технике рекламы и упаковки. Выставка вызвала широкие отклики в польской прессе.

На снимках — фрагменты экспозиции выставки.



природа и архитектор

Болгарские архитекторы создали города, в которых улицы следуют причудливым изменениям рельефа, а парки сохраняют колорит естественных лесов. Это удивительно тонкое чувство природы проявляется и в решении больших ансамблей, и в маленьких, очень скромных деталях — в корзинке для мусора, сделанной из тоненьких жердочек, в скамейке, скрытой за выступом скалы.

Нам показалось особенно интересным умение болгарских архитекторов широко и вместе с тем очень тактично использовать естественные материалы (камень, дерево, тростник и др.) в сочетании с растениями.

Естественный камень чаще всего используется как прекрасный нейтральный фон для красочных композиций из цветов и кустарника. Из него выполняются подпорные стенки и декоративные мощения. В совершенно необработанном виде камень может быть самостоятельным скульптурным элементом в пейзаже города. Гористый характер парка в Пловдиве подчеркивает гряда скал, оставленная не тронутой. В этой композиции ощущается и работа человека — площадка замощена плоскими плитами неправильной формы из того же камня. Можно было бы залить площадку асфальтом или выполнить мощение из прямоугольных бетонных плит; возможно, это оказалось бы проще и дешевле. Но в этом случае полностью исчезли бы красота и очарование нетронутой природы этого уголка.

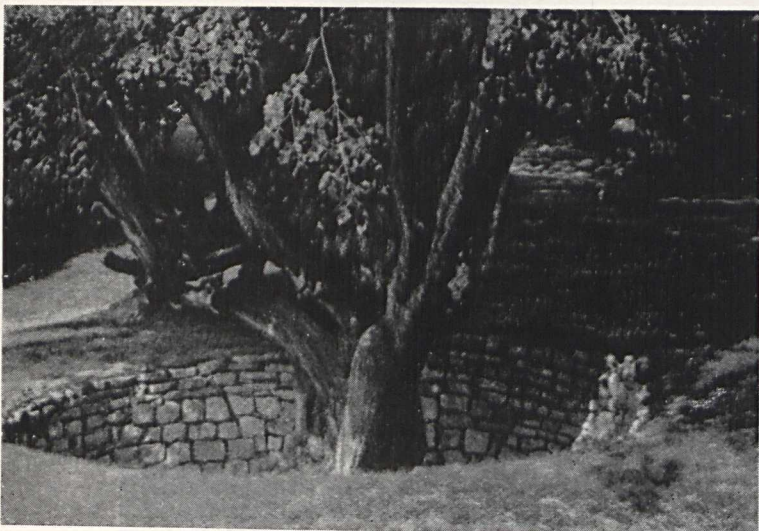
Естественный камень может подчеркивать величественный характер большого лесопарка. Такое впечатление оставляют знаменитые «Золотые мосты» в лесопарке на горе Витоша близ Софии. Огромные валуны моренных отложений древнего ледника умело включены в

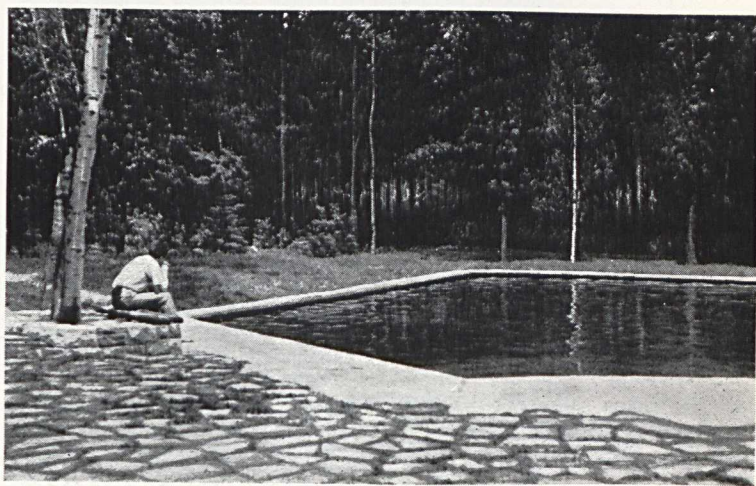
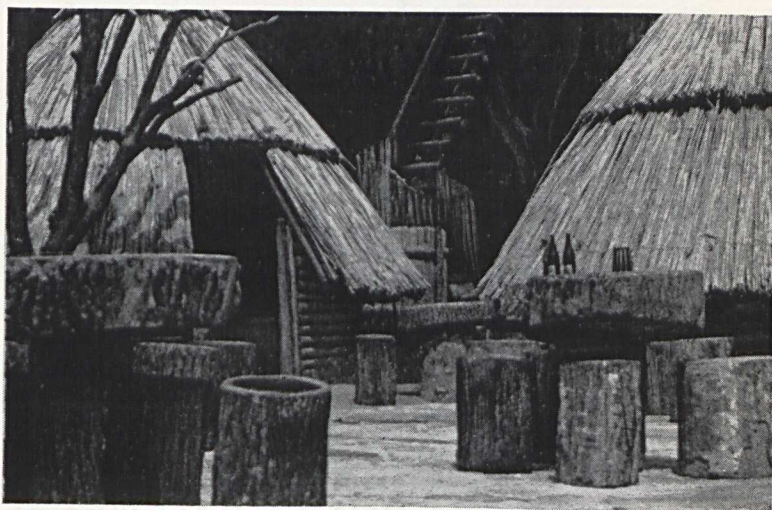
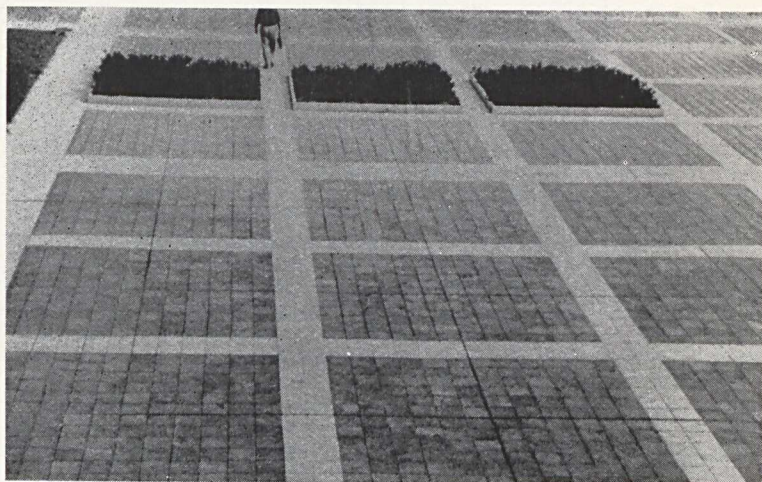
пейзаж парка. Перед посетителями раскрывается суровая красота природы. Ландшафтный архитектор позволил себе здесь внести несколько штрихов: посадить два-три дерева, убрать несколько других, закрывающих пейзаж.

Небольшие подпорные стенки вокруг бережно сохраняемых высоких деревьев в Болгарии выкладывают из местного камня двух оттенков — светлого и темного.

Когда же по условиям строительства приходится сильно менять рельеф местности, старые деревья заключают в сухие колодцы, выложенные камнем для того, чтобы сохранить прежний уровень земли у корневой шейки. У стволов деревьев, окруженных подобными подпорными стенками, часто можно видеть цветы — маленькую пеструю лужайку. В новом Софийском парке Свободы камень применен и как обрамление водоема, и в качестве подпорных стенок, и в виде декоративного мощения площадок. Мощение напоминает огромную плиту, потрескавшуюся от времени и разбитую на множество неправильных кусков. Сквозь трещины пробивается трава. Кажется, что природа сама позаботилась о красоте этого места. Но, присмотревшись, можно увидеть, как много выдумки в оформлении этого участка. Вся площадка была понижена при строительстве на 30—50 см. Но старые высокие деревья остались, а маленькие подпорные стенки, образовавшиеся вокруг них, использованы для устройства скамей. Пять деревянных горбыльков, покрытых водонепроницаемым лаком, скреплены между собой — это и есть скамья. А как бы портили естественную красоту этого уголка стандартные крашенные скамьи!

Чувство такта не изменяет болгарским архитекторам не





только в парках. Современная архитектура здания Универсиады в Софии включает и декоративную стенку в сочетании с растениями. Стенка эта выполнена своеобразной мозаичной кладкой. Пестрый рисунок расчленяется спокойными горизонтальными линиями из камня другого оттенка. Эта яркость стены зрительно успокаивается темными вертикалями елей и зеленым ковром газона.

Мы видим, таким образом, самое разнообразное применение камня в ландшафтных композициях. Иногда он используется сам по себе, иногда выступает как фон, но наиболее ярко его декоративные возможности проявляются в сочетании с растениями и водой.

Надо отметить, что в выполнении всех малых форм архитектуры — скамеек, беседок и пергол, подпорных стенок и навесов — привлекает продуманное использование местных материалов. Вот, например, уютная скамья в лесопарке на горе Витоша. Красива форма деревянной скамьи, объединяющей два «букета» из стволов граба. Но стволы деревьев служат и конструктивной опорой для спинки скамьи.

Другая скамья выполнена из ствола дерева, разрезанного вдоль и покрытого водостойким прозрачным лаком. Встречаются и забавные маленькие столы и скамьи для детей — такие, как в парке Свободы на детской площадке.

Спилы дерева, полностью сохраняющие естественную фактуру, декоративны и долговечны. В Болгарии их широко используют для изготовления оригинальной садовой мебели. Древесина и кора тщательно обрабатываются и покрываются лаком, чтобы не повредить одежду людей.

Интересен ресторан «Лесной уголок» на курорте Золотые пески. Своеобразный городок из шалашей, в которых стоят столы и стулья из малообработанного дерева, разместился прямо в лесу. Стены и конусовидные крыши шалашей сделаны из сухого тростника. Обилие выдумки, интересная и свежая композиция, отточенность и оригинальность деталей отличают этот интересный ансамбль. Удачно использованы причудливые ветви деревьев для устройства изгороди. Все материалы ландшафтной архитектуры — вода, растения, камень, использованы

здесь в совершенно неожиданных сочетаниях.

Оригинально использованы для устройства столбов и светильников стволы сухих деревьев. Светильники в виде фонариков разнообразной формы в некоторых случаях изготовлены из плодов растений, например тыквы. Группа высоких камышей, посаженных в декоративный водоем, ночью подсвечивается прожекторами с разноцветными стеклами.

Разнообразно здесь и применение камня. Плитами мощена площадка для танцев, камни подпорной стенки у водоема напоминают скалы.

Интересно, что, широко применяя естественные строительные материалы, как традиционные в болгарской ландшафтной архитектуре, инженеры и архитекторы не избегают и бетона, заменяя им в ряде случаев камень. Композиции из ярких пятен крупных цветов, бетонного покрытия дорожки, подпорной стенки из природного камня и деревянной перголы читаются хорошо. Этот снимок сделан в Международном молодежном лагере на побережье Черного моря. В качестве заполнителя бетона использована крупная морская галька разных цветов. Поэтому фактура и цвет бетона напоминают естественный камень. Из такого же бетона сделаны широкие низкие скамьи.

Н. Титова, В. Гуцаленко

что нас беспокоит?

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО РАВНОДУШИЮ

Борисоглебский монастырь все путеводители единодушно относят к шедеврам русского зодчества XVI—XVII веков. Художники и архитекторы постоянно рисуют и фотографируют его с разных сторон и в разных ракурсах. Как некогда паломники ко гробу господню, съезжаются посмотреть монастырь сотни туристов. Казалось бы, нет сомнений, что монастырь представляет собой большую художественную ценность. Казалось бы, нет сомнений, что музей по Борисоглебскому монастырю должен быть в этом самом монастыре. И музей существует. Но впечатление он производит странное и жалкое.

Музей небольшой, всего две комнаты. Зимой в них холодно, люди в пальто. Экспонатов мало, на самоделных стендах — самоделные фотографии. Одрахлевшие монастырские постройки разрушаются, их никто не реставрирует. Что же это за музей, который ни о чем не заботится? Оказывается, музей заботится как может, не заботясь лишь о музее.

Основан он на общественных началах. Сотрудники его денег за работу не получают. Но они и не просят их. Они просят помощи музею, а помощи нет. Средств на закупку экс-

понатов, на элементарное устройство музея не отпускают. Идет отчаянная борьба за существование музея. Все держится на энтузиазме активистов, но их работа не поощряется. В чем же дело?

С 1929 года в монастыре был государственный музей — до сих пор на стенах монастыря можно видеть остатки охранных досок. В 1954 году музей закрыли. В путеводителе рассказывается много занимательных историй о прошлом монастыря. Рассказывают, что во время польского нашествия затворник Иринарх усовестил польского князя Сапегу, и монастырь не был разграблен. Усостыжить людей, закрывших музей, никто не смог. После 1954 года все экспонаты были вывезены в Ростов и Ярославль. Пять с половиной тысяч экспонатов было в музее. Забрали все.

После закрытия музея активисты организовали при библиотеке краеведческий кружок. Руководила им Мария Николаевна Карасева, бывший директор музея. Работали потихоньку. Начинать уже готовиться к 600-летию монастыря.

Вскоре музеи на общественных началах стали возникать всюду. И Ярославский областной музей обратился к актив-

вистам Борисоглебска, обещая свою помощь. Областному музею нужна была галочка в отчете. А для борисоглебцев это было делом жизни. Но на свои средства восстановить музей они не могли. С трудом выпросили они 20 000 рублей, но кто-то решил, что это много, и им дали лишь треть. Поэтому отремонтированы не все комнаты. Готовя экспозицию, составили список на 150 экспонатов. Просили хотя бы фотографии того, что раньше принадлежало Борисоглебску. В Ярославле созвали совещание. Выступил заместитель директора музея и удивился: «Разве можно доверять народному музею?» Не дали даже фотографий. Не дали даже художника-оформителя. Не дали ничего.

Делали все сами. Помогали добрые люди: художники и архитекторы из Москвы, местные жители, ребятишки. Есть там такой экспонат — «Изразцовая печь, подарок Анны Сергеевны Птицыной, дер. Селище». Есть выставка работ, подаренных некоторыми художниками МОСХа... 13 октября 1963 года музей открылся. Были люди из разных мест. Не было только никого из Ярославского областного музея, хотя приглашения были посланы. Странная какая-то нелю-

бовь. Борисоглебску и по сей час приходится туго, потому что прямое начальство в Ярославле, а ярославцам жалко отрывать от себя средства на Борисоглебский музей. Почему так? Или этот музей непопулярен?

М. Н. Карасева рассказывает, что в сезон, от мая до октября, проходит 400 экскурсий. Дежурят в музее активисты, они же проводят экскурсии. Другие музеи страдают от недостатка посетителей. А этот музей посетители осаждают. Музейные работники устают, но работают безотказно и безвозмездно.

Жалуются они лишь на отсутствие помощи музею. Ремонт помещения не закончен, зимой — холод, весной — иней на стенах. Хранить экспонаты поэтому трудно. А народ идет. В майские праздники за день проходило около тысячи человек. Я видел книгу отзывов, пролистал ее всю. Ни одного равнодушного или отрицательного отзыва. Только слова уважения и благодарности.

Но никто из частных лиц помочь всерьез не в силах. И идет борьба с равнодушием, безразличием — борьба пока безрезультатная. Доколе?!

К. Володин

на книжной полке

ВЕНГЕРСКИЕ ИЗДАНИЯ ПО НАРОДНОМУ ИСКУССТВУ

Серия книг о народном искусстве, выпускаемых издательством «Фонд изобразительного искусства» (Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata) в Будапеште, знакомит нас с разными видами народного искусства Венгрии. Это маленькие изящные книжечки, каждая — со вступительной статьей обзорного характера и большим количеством иллюстраций. В некоторых из них есть краткое резюме и перечень иллюстраций на русском и немецком языках.

Книга Д. Лендель «Резьба» (Lenguel, György. Faragás. 36 стр. с илл.), изданная в 1961 году, знакомит нас с одним из наиболее старых видов венгерского декоративно-прикладного искусства. В книге рассказывается об истории резьбы по кости и дереву в Венгрии, о возможностях развития и усовершенствования этого вида народного ремесла в современных условиях на основе использования традиций прошлого. В книге перечислены наиболее выдающиеся венгерские мастера резьбы и технические приемы, которые они используют для создания своих произведений. В 1962 году вышла в свет

книга Э. Перцел «Ткачество» (Perczel, Erzsébet. Szötlés. 37 стр. с илл.).

Этот вид ремесла появился в Венгрии уже в XIV веке. В разных местностях сложились различные традиции, выразившиеся в основном в орнаментике тканых изделий. Из этих тканей изготавливаются скатерти, салфетки, занавески, юбки, передники, шали, сумки и т. п. Разнообразие рисунка, яркость красок народных тканей вносят оживление в современный интерьер и способствуют их популярности как в Венгрии, так и за рубежом.

В книге дается не только краткий обзор развития этого ремесла, но и анализ особенностей различных орнаментальных мотивов отдельных местностей.

Интересна изданная в 1962 году книга М. Бороги «Плетение» (Boross, Marietta. Fonás. 37 стр. с илл.), знакомящая нас с предметами обихода, сплетенными из прутьев, рогами или соломой. Ручное плетение возникло в далеком прошлом, промышленное появилось примерно 150 лет назад. Из соломой до сих пор изготавливают сиденья для стульев,

сумки, ею оплетают бутылки, из нее ткнут половики.

В 1963 году издана следующая книга этой серии — Л. Молнар «Гончарное ремесло» (Molnar, Laszlo. Fazekasság. 39 стр. с илл.). Венгерское ремесло ведет свое начало от эпохи средневековья, на протяжении веков занимая важное место в крестьянской культуре. Венгерская народная керамика отличается большим богатством форм и орнаментики, красочностью росписи, мягким юмором в лепной игрушке. Ныне венгерские гончары организованы в кооперативы и изготавливают не только традиционную посуду, но и современные сервизы, вазы и декоративные сосуды. В том же году Я. Манга выпустил книгу «Пастушеское искусство» (Manga, János. Pásztorművészet. 41 стр. с илл.). Созданные венгерскими пастухами изделия, являясь неотъемлемой принадлежностью пастушеской жизни, приобрели даже особый декоративный стиль, во многих чертах отличавшийся от общего стиля крестьянского искусства. Поэтому их творчество с полным правом называют «пастушеским искус-

ством». В книге рассматривается его эволюция за последние полтора столетия. Автор анализирует древнейшее искусство венгерских пастухов — резьбу по дереву, излагает его историю и технологию: гравированный орнамент XVIII — начала XIX века, залитый разноцветным сургучом, заливка оловом, медная оковка, резные рельефы. Очень интересны также гравюры на дереве и роге, появившиеся в начале прошлого века.

Монографический очерк Д. Домановского «Народная мебель» (Domanovszky, György. Népi Bútorok. 36 стр. с илл.) вышел в свет в 1964 году. Он посвящен истории развития самобытного народного венгерского искусства — резьбы и росписи по дереву.

Автор знакомит с развитием крестьянской мебели и различными видами ее украшения — разнообразной резьбой и росписью. Анализируется техника и форма украшения мебели, свойственная каждому району или области. В настоящее время лучшие традиции народного искусства Венгрии находят свое отражение в работе художников над современным интерьером.

два века «баккара»

«Баккара 1764—1964» — так называлась выставка, открытая в конце прошлого года в Лувре по случаю двухсотлетия французского хрустали. Слово «баккара» стало синонимом хрустали. Превратив имя собственное в имя нарицательное, потребитель тем самым воздает должное мастерам, которые своим талантом прославляют родной город. Баккара — город на северо-востоке Франции, главный центр производства хрустали в стране. Здесь 17 октября 1764 года епископ города Метца, желая дать работу своим прихожанам, бедствовавшим уже долгие месяцы в результате серьезного экономического кризиса, основал стеклотрувню св. Анны. Он объединился с промышленником Рено, чтобы организовать производство посудного и оконного стекла. Дела шли успешно до 1789 года, но потом стали ухудшаться. Рено, запутавшись в долгах, умер в нищете. В 1816 году стеклотрувню св. Анны была перепродана за 86,2 кг чистого золота д'Артигу, который уже являлся собственником хрустального завода в Вонеше (Бельгия). Год спустя он получил право преобразовать стеклотрувню в хрустальный завод «Вонеш-Баккара». С тех пор производство хрустали на базе свинца заменило там производство стекла. В 1822 году д'Артиг продал свое предприятие, которое впоследствии было преобразовано в «Общество хрустальных заводов Баккара», существующее и в настоящее время.

Высокого качества материала и совершенства исполнения изделий «Баккара», ставших традиционными, можно было достигнуть лишь при овладении мастерством, созревающим медленно и долго. Но откуда взялся этот таинственный материал, названный хрусталем? Секрет его изготовления найден по ту сторону Ламанша. Чтобы усовершенствовать выплавку стекла, англичане заменили дрова, употреблявшиеся тогда как топливо на всех заводах, каменным углем. Но газообразные вещества, выделяемые каменным углем при горении, вызвали вредные химические реакции и ухудшали качество массы, поэтому выплавку стекла пришлось проводить в закрытых тиглях. Из-за дороговизны каменного угля цены на продукцию значительно повысились. Чтобы их снизить, химики решили ускорить плавку путем использования в качестве плавня сурик. К своему великому удивлению, они заметили, что качество массы от этого разительного изменилось: она стала прозрачной и блестящей. Так в конце XVIII века был найден способ производства хрустали. Оставались неизвестными лишь пропорции смеси, в состав которой входили карбонат поташа, сурик и песок (позднее туда стали добавлять битый хрусталь). Эта смесь помещалась в тигли, отформованные вручную из глины, смешанной с шамотом. В печи главного цеха завода помещается от 12 до 20 подобных тиглей. Здесь начинается рождение хрустали.

Нагретая в этих огнеупорных горшках хрустальная масса в жидком состоянии «зачерпывается» на конец стеклотрувной трубки. Точность дозировки дается профессиональным мастерством и годами практики. Трубка для выдувания стекла, щипцы, ножницы для его резки и вытягивания, форма, в которой рабочий выдувает стекло, дощечка, при помощи которой изготавливаются ножки рюмок, ведро воды для охлаждения, шаблоны и профили различных форм и размеров — такие же, как и в первые годы возникновения ремесла. Все заключено в руках мастера, в его мастерстве.

Выйдя из главного цеха, изделие попадает к шлифовщикам, гранильщикам и граверам. Шлифовка и грань придают хрусталу новое качество, требующее от мастера большой ловкости и хорошего глазомера: граненый хрусталь лучше поглощает свет и лучится тысячами огоньков. Гранят на круге металлическом или из песчаника, а полируют — на деревянном или пробковом. Гравюра на резцовом круге и химическая гравюра «одевают» хрусталь. Искусство стеклотрувни, гранильщика, гравера остается кустарным, так как требует от каждого исполнителя особой тонкости, сноровки и мастерства.

Искусство стекла, существующее на протяжении трех тысячелетий, стало для художников хрустали основным источником вдохновения. Они были разнообразны. Особенно испытывая влияние Богемии и Италии, «Баккара» обращается также к античным и китайским формам. С начала возникновения производства хрустали до 1835 года грань не представляет большого разнообразия, зато изделия, выдутые в форме, в этот период чрезвычайно богаты и по форме, и по украшающим их рисункам.

В 1839 году «Баккара» налаживает производство цветного и двухслойного хрустали: изделие в процессе выдувания покрывается тонким слоем массы другого цвета. Такие изделия позволяют разнообразить декор при гравировке и гранении.

С 1843 года появляются первые изделия на базе урановой окиси: двухцветный хрусталь (окрашивающийся двумя различными цветами в зависимости от угла попадания света) и зеленый «хризопрас» выпущены впервые на заводах «Баккара». Грань на хрустале становится более глубокой и богатой.

В 1846 году «Баккара» выпускает в продажу свои первые пресспапье «Миль Фиори» (тысячцветки) из многослойного цветного хрустали. Это производство, продолжавшееся до начала XX века, было впоследствии заброшено, а затем возобновлено в 1952 году. Гравировка на круге, появившаяся в «Баккара» в 1858 году, достигла своего расцвета в 60-е годы. Однако эклектизм эпохи дает себя знать: выставка 1873 года показала, что мастера охотно возвращаются к прошлому, выпуская вазы и бокалы венециан-

ских форм, а также в античном и мавританском стиле. В это время грань становится все более богатой и чрезмерно сложной. Ведутся также поиски форм бокалов: шарообразных, в виде лодок, тюльпанов. С 1900 года снова увлекаются гравировкой на круге, чрезвычайно сложной из-за температуры плавления хрустали. Ирисы, чертополох, выюнки, хризантемы, гвоздики украшают вазы из двухслойного хрустали. Но понемногу вкус меняется: вещи становятся более легкими, более «стеклянными», и поэтому наряду с богато орнаментированными «Баккара» показывает на выставке в Нанси в 1909 году изделия чрезвычайно тонкие, с гладкой поверхностью.

Кроме этих изделий широкого потребления «Баккара» изготовленные вещи по частным заказам или для международных выставок. На выставке 1827 года «Баккара» показывает две огромные вазы «Медичи» с пышным гранением. В 1867 году посетители Международной выставки в Париже восхищались большим фонтаном высотой 7,3 м, чаша которого имела 3,1 м в диаметре.

Не все изделия «Баккара» выдержали испытание временем, но многие из них стали классическими. «Баккара» приходится уступать требованиям современной эстетики. При этом он лишается своих знаменитых «козырей» — гранения и гравировки. Теперь в продажу выпущена партия гладкого хрустального стекла, ставшего уже образцом в своем жанре.

«Баккара» несколько лет с большим успехом занимается витражами. Художники получают в свое распоряжение широчайшую гамму цветов, что позволяет им добиваться как интенсивности колорита, так и тончайшей нюансировки тонов.

На выставке в Лувре два художника привлекли внимание посетителей к мало или плохо известным качествам хрустали, открыв все богатство этого материала. Люсьен Клерг запечатлел в удивительных фотографиях математически точную игру света на гранях хрустали, его изысканные линии, глубину и прозрачность полированных поверхностей. Франсуа Баше, используя звуковые свойства хрустали, создал «звучащую скульптуру».

Изделия «Баккара», которые были показаны на выставке в Лувре, познакомили посетителей не с ископаемым реликтом, а с неуязвимым искусством, переживающим сейчас новое возрождение.

Бокалы из сервиза «Сент-Экзюпери», изготовленного по случаю 200-летию «Баккара».



фалеристика — сестра нумизматики

Обычай награждать за храбрость, доблесть и мужество возник еще в неолите — утверждают венгерские археологи. Нет, говорит французский исследователь XIX века А. М. Перро, первый орден появился в 370 году в Эфиопии. Английские ученые склоняются к мысли, что ордена появились после крестовых походов. В России обычай награждать «златой гривной», «чепью со крестом», оружием возник во времена Киевской Руси.

Но собирать награды начали в XVIII веке. Чешские нумизматы предложили выделить из всей массы нумизматического материала награды: ордена, кресты, медали, и несколько лет тому назад родилась молодая наука — фалеристика.

Собственно слово *falere* означало в Древнем Риме довольно большую бронзовую бляху с выпуклым изображением на ней головы льва — награду легионерам за личную храбрость. От слова фалере родилось и название науки — фалеристика, наука о наградах. Сам того не подозревая, я был фалеристом четверть века.

В моей коллекции более пятисот орденов, крестов, медалей — официальных правительственных наград различных стран с конца XVI века до наших дней. Каждая награда является подлинным историческим памятником, с каждой связаны интересные события, замечательные люди, поиски и находки.

Расскажу о нескольких редких и мало известных наградах из коллекции. Вот орден Труда Азербайджанской Советской Социалистической Республики (фото 1). Пятнадцать лет долгих и упорных поисков понадобилось мне, чтобы найти этот редчайший орден (он был в 1930 г. обменян на новый образец), установить его автора и даже познакомиться с ним.

В 1921 году по инициативе ЦК КП(б) Азербайджана и АзЦИКа был объявлен конкурс на лучший проект ордена Труда. Конкурс проходил под девизом «Владыкой мира будет труд». В конкурсе принимали участие 15 художников Азербайджана. В апреле 1922 года на сессии АзЦИКа был утвержден один из трех проектов, которые представил молодой командир из штаба XI Красной Армии Михаил Власов (ныне народный художник Азербайджанской ССР). Первые экземпляры ордена вручную делали лучшие мастера-ювелиры Баку М. Тевосов, А. Тейтельман и другие. Орден представляет собой овальный венчик из колосьев пшеницы, перевитый лентой, покрытой красной эмалью. В верхней части ленты две надписи на азербайджанском языке (алфавитом на арабской основе): «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» и «Владыкой мира будет труд!» В центре ордена изображены орудия труда: серп, молот, наковальня, в нижней части гербовые эмблемы — полумесяц со звездой. Сделан орден из серебра с позолотой.

Не всегда, однако, у орденов такая счастливая судьба. Есть в коллекции орден «Виртути милитари» («Воинская доблесть») 1-й степени. Он интересен тем, что был учрежден польскими повстанцами во время восстания 1831 года, которое Ф. Энгельс назвал «консервативной революцией». А Николай I, разгромив это восстание, чтобы унижить национальное достоинство поляков, велел наградить всех участников подавления восстания именно польским военным орденом. 5-й степенью ордена было награждено 100 000 солдат, а 1-ю степень получили главнокомандующий и генералы, всего 14 человек (фото 2). Прошли годы, и орден стал памятником тех страшных лет, которые никогда не повторяются. А имя художника этого ордена так и осталось мне неизвестным.

И рядом с «Виртути милитари», в противовес ему, лежит серебряный орден Крест

Грюнвальда 3-й степени (фото 3). Этот орден Польской Народной Республики, учрежденный в разгар войны с фашизмом, в 1944 году. Его художественное решение очень лаконично и очень выразительно. И еще одна страничка истории. В 1957 году все лето провел я в горах Дагестана, разыскивая ордена Шамиля. Шамиль на протяжении всей 30-летней истории своего имамата очень скупко награждал орденами, и все же после 3-х месяцев непрерывных поисков и поездок по Дагестану удалось найти орден.

Эти ордена делались в ауле Кубачи ювелирами вручную, и каждый орден поэтому не похож на другие. Позднее мой учитель профессор Е. А. Пахомов привез из Дербента и подарил мне наградной знак, возможно, Шамиля (фото 4).

Орден «За храбрость» низшей степени (фото 5) выразителен и суров, как горы Дагестана. Используя традиционные для кубачинцев материалы — серебро и чернь, безвестный мастер создал выпуклый полумесяц, на котором вырезал шашку и надпись по арабски: «Это к храбрости».

«Награда столицы государства благородной Бухары» — такая торжественная надпись есть на ордене Звезды эмира бухарского (фото 6).

А вот «Медаль святой Елены» (фото 7). Награду с таким необычным названием учредил Наполеон III, желая привлечь на свою сторону симпатии ветеранов походов Наполеона Бонапарта. Чеканная из меди медаль получилась очень тяжелой и мрачной, в псевдоклассическом стиле. Рядом с ней очень контрастно выделяется изящная, сделанная с большим вкусом из серебра с позолотой и синей эмали «Военная медаль» французской республики (фото 8) — высокая награда за личную доблесть.

Орден Кошута Венгерской Народной Республики (фото 9), редкий «Орден Республики» Тувинской Народной Республики (фото 10), медаль «Мы победили» Монгольской Народной Республики (фото 11), медаль «Строителю Асуанской плотины» Объединенной Арабской Республики (фото 12) образным языком говорят о национальных традициях и национальном искусстве, об исторических этапах этих стран, о важных событиях.

Награды Чехословакии. Их много в коллекции. Рядом с высшей наградой для иностранцев — орденом Белого Льва, 1922 года (фото 13), лежит в коллекции орден 25 февраля 1948 года 3-й степени (фото 14). Автором проекта этого ордена был заслуженный художник ЧССР Отакар Шпаниель.

И еще хочется рассказать о двух медалях. Одна — «Дукельская памятная медаль», учрежденная 26 июня 1959 года в ЧССР, к 15-летию боев на Дукельском перевале. На этой медали над фигурами взявшихся за руки советского и чешского бойцов запечатлен девиз народов Чехословакии: «С Советским Союзом на вечные времена!» (фото 15). Медаль была изготовлена по проекту академика скульптора Юрия Прадлера (лицевая сторона) и академика скульптора Ярослава Бруга (оборотная сторона). Ленту к медали спроектировал профессор Антонин Кубал. Другая медаль Болгарской Народной Республики — «Отечественная война 1944—1945 гг.». На ней символическое изображение боевой дружбы народов СССР и Болгарии (фото 16).

Эти памятники истории и искусства будут говорить в веках своим живым, ярким и всегда образным языком.

Р. Шейн,

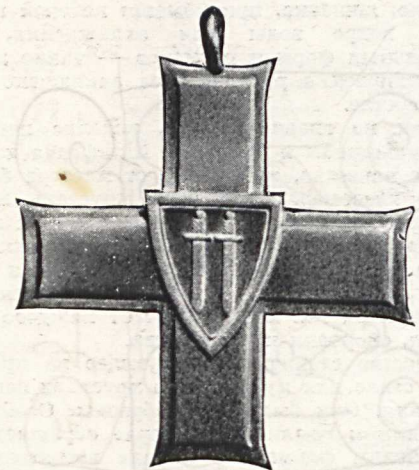
сотрудник Бакинского филиала Центрального музея В. И. Ленина



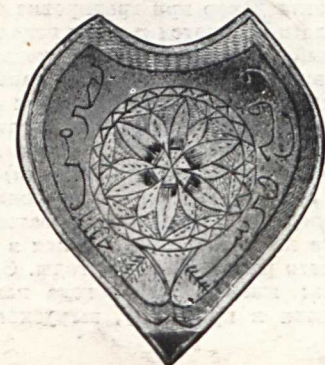
1



2



3

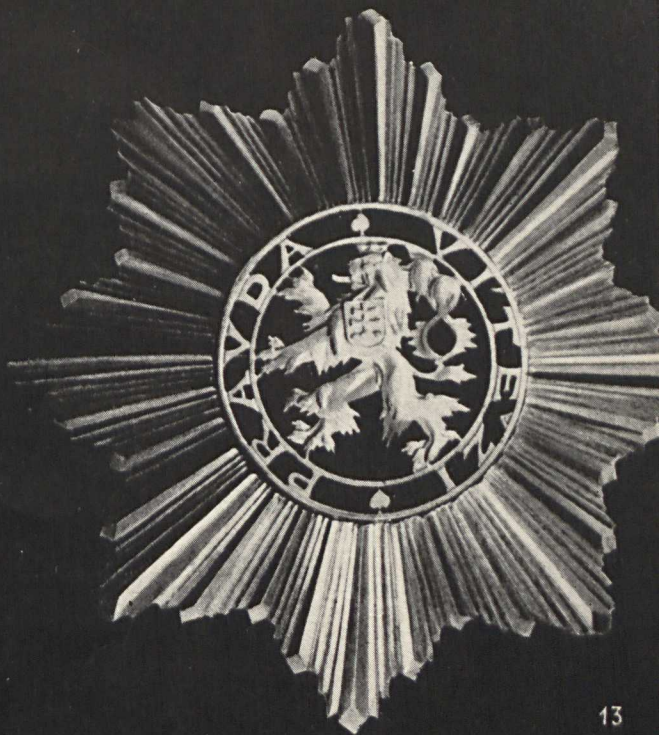




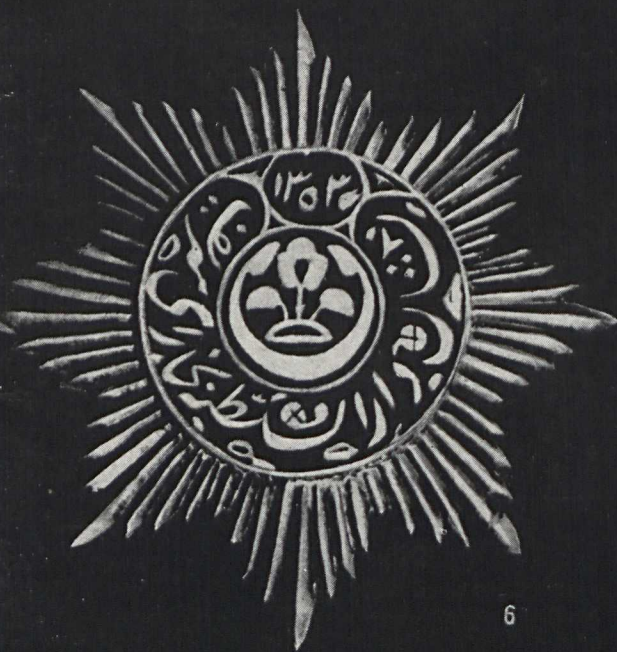
5



9



13



6



10



14



7



11



15



8



12



16

