

ЦЕХ 9
Б. БРОННАЯ 20.1
ЦЕНТР. ГОР. БИБЛИОТЕКА
ИМ. НЕКРАСОВА
1966

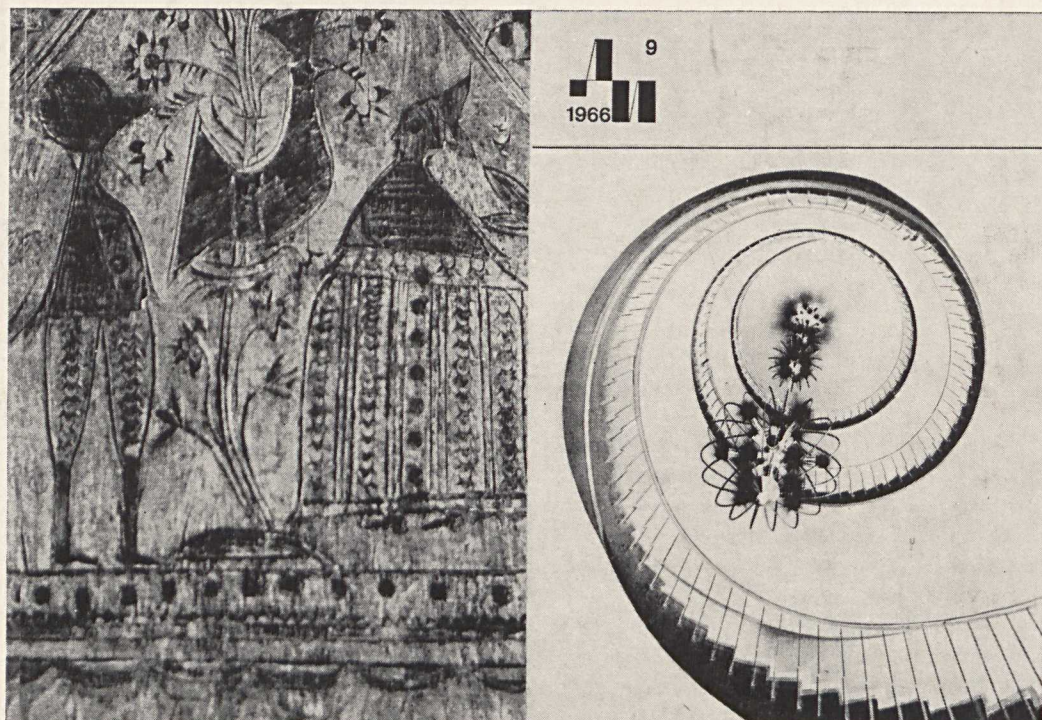
9

1966



Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: О. К. Антонов, З. Н. Быков, В. М. Василенко, Ю. Н. Давыдов, М. А. Дудене, К. М. Кантор, П. Д. Корин, Г. Г. Круглов, И. А. Крюкова, Х. Р. Кума, А. А. Левашова, И. С. Литовченко, Н. А. Лупов, М. К. Рахимов, К. И. Рождественский, Е. А. Розенблюм, Б. А. Смирнов, Б. К. Тальберг, В. П. Толстой, А. А. Федоров-Давыдов, С. О. Хан-Магомедов, Д. Н. Цицишвили, А. К. Чекалов, Д. Н. Шушканов.

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

Художественный редактор Ю. К. Курбатов, технический редактор Л. М. Штейнер. Макет художника Л. Мороза. Обложка Ю. К. Курбатова. Фото И. А. Селиверстова, А. К. Жиликова, Ю. Л. Рафаловича. Фоторетушер Г. И. Кочетов.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6, тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.
А 15705. 20.VIII.1966. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,49. П. л. 6. З. 727. Т. 14790.
Цена 1 р. 20 к.

Московская типография № 5 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Мало-Московская, 21. Индекс 70240.

в номере

1 Заметки редактора

проблемы

2 С. Хан-Магомедов.
Клубы сегодня и вчера.

7 А. Сикачев.
Эстетическое и функциональное.

трибуна

9 Д. Митлянский
«Малая» скульптура в нашем доме

12 Б. Битехтин
Трудности швейного производства

профили

14 М. Тихомирова.
Т. Воронецкая.

анализы

16 С. Земцов
Новые интерьеры Москвы

история

21 Е. Николаев
Интерьер русского классицизма

28 П. Жолтовский
Памятники еврейского искусства

лаборатория

33 Е. Розенблюм
Курс основ композиции

за рубежом

37 Г. Капелян
«Мой Париж».

рецензии

41 В. Глазычев
Журнал «Domus»

44, 47 информация

46, 47 письма в редакцию

45 Наши юбиляры

45 по выставочным залам

страничка коллекционера

48 А. Воробьев
Городецкие расписные

Впечатления, которые не гаснут

Моя командировка в Варшаву и Краков «для установления контактов» закончена. Союз художников СССР делает доброе дело, устраивая вот такие «обменные визиты».

Чем дальше отодвигаются в глубь истории трагические события второй мировой войны, тем легендарнее кажется подвиг варшавян. Передо мной альбом. Варшава в развалинах. Кажется, нет сил, чтобы воскресить столицу многострадальной Польши. Только чудо может вернуть городу его прежний облик. И чудо свершилось. Город живет, трудится, создает. Варшавяне не очень охотно вспоминают о прошлом, а если и возникает речь о том, как пришли к мысли восстановить столицу в прежнем виде, а не строить новую, то ограничиваются скудными словами: «Да, было много споров, дискуссий... но... в общем мы, кажется, не ошиблись». Да, в «гонимой Польше» не любят гордых слов. Не любят в новой Польше напыщенности и велеречивости. Люди работают... Просто работают и совсем не говорят об очевидных истинах. На сцене драматического театра идет оригинальный спектакль: «Варшава в песнях», где весело, остроумно и зло высмеивается всякая кичливость и пустозвонство. Один из персонажей, награжденный медалью за скромные успехи, всюду носит с собой свой собственный трехступенчатый постамент, на который и взбирается при всяком подходящем и неподходящем случае. Искрящийся, веселый, умный сатирический спектакль идет под сплошные аплодисменты и хохот зрителей, особенно в эпизоде восстановления города. Казалось бы, высмеивается самое святое. Но вот раздвигается занавес, и в глубине сцены — фотопанорама новых районов столицы Польши. Этот контраст сжимает горло и вызывает бурю аплодисментов зрительного зала. Улыбка не только не убила самоотверженную работу, а, наоборот, возвеличила ее. Все встало на свои места. Сложна и часто противоречива жизнь нашей соседки. В ней также новое борется со старым, добро со злом, прогрессивное с консервативным. Жизнь идет... Около вечного огня, где застыли часовые, около скорбных надписей и ужасающих цифр о погибших в гитлеровских застенках резвятся юные, не знающие ничего о страшном и таком уже далеком прошлом. По всему городу у памятных мест цветы, на маленькой табличке несколько скупых слов о том, что об этом месте заботится школа номер такой-то... Кстати, в честь тысячелетия государства в стране без фанфар и барабанного боя идет строительство свыше тысячи школ на общественные средства.

Наедине с плакатом

Наше свидание с мировым плакатом продолжалось всего лишь один не полный день. Работы художников 29 стран, ищущих наиболее точных форм выражения идей, дают пищу для размышлений и вы-

водов. «Первая Международная Биеннале плаката» в Варшаве была организована Министерством культуры и искусства и главным управлением Союза польских художников под протекторатом Председателя Совета Министров Польской Народной Республики.



Три раздела выставки — плакат социальный, рекламный и анонсирующий культурные события, — конечно, заслуживают специальной статьи, которую любезно обещали написать нам польские товарищи. Сенсацией на этом международном форуме стала победа японского плаката над прославленным польским. Достаточно привести один пример. Первого места и золотой медали в разделе социального плаката удостоился японский художник Хироши Танака. Красное сердце и капля крови... Плакат поражает драматическим лаконизмом. Этот образ вобрал в себя всю трагедию не только пострадавшей от атомной бомбы Японии, но и драму всех людей, измученных войнами и социальной несправедливостью. И, как бы переключаясь с ним, протестует своей скорбью советский плакат «Пирчупис» художника Юозаса Галкуса. Можно было порадоваться успеху советских художников на Биеннале. В Москве были умно отобраны плакаты сегодняшнего звучания, и это сказало на результатах. Плакат художника Е. Цвик, посвященный Международному дню защиты детей, завоевал один из почетных призов — бронзовую медаль. Лучшие плакаты нашей страны доказывают, что ум и сердце зрителя покоряются оригинальностью и самобытностью выражения общественно важной мысли, силой чувства, а главное, пониманием особенностей пластического языка плаката.

Наш друг «Цепелия»

Великую благодарность заслужили люди, сохранившие и сохраняющие польское народное искусство. Директор фирмы «Цепелия» товарищ Станислав Стронский находится на своем посту уже 14 лет. Около двух часов продолжается наша беседа. На столе десятки изданий, посвященных самому демократическому виду искусства. Цифры, схемы, факты свидетельствуют о тщательном изучении проблемы о труде, дающем отличные результаты. И убеждаешься, что пророки, предрекающие гибель народного искусства, слишком торопятся. О деятельности «Цепелии» мы будем печатать специальную статью С. Стронского, и поэтому я ограничиваюсь только нес-

колькими фактами. Может быть, они убедят руководителей и опекунов нашего народного искусства в необходимости более внимательного отношения к животворящему искусству народов нашей страны.

Прибыль: миллиард злотых в год и 60 миллионов долларов. Заработок мастеров, по словам президента, невысок, он равен заработку промышленных рабочих высокой квалификации, но «мы стараемся, чтобы у работающих в «Цепелии» были преимущества: у нас интересно работать, у нас есть свои санатории, дома отдыха, детские сады, пионерские лагеря, свое медицинское обслуживание. Вся жизнь наших мастеров насыщена творчеством: они с увлечением участвуют в ансамбле песни и танца, в народных праздниках. Широко известный ансамбль «Мазовше» — это тоже наше детище. Мы много людей посылаем за границу. Мы имеем связь почти со всем миром. Есть два фирменных магазина — в Брюсселе и в Нью-Йорке. В общем, мы не жалуемся...»

«Венки на Висле»

Передо мной маленький, изящно выполненный билет-марка, приглашающий на праздник. Стоимость билета три злотых. Номер моего билета, купленного за сутки до праздника, — 307931. Билеты продают в каждом киоске, магазине, справочном бюро. Торжество проходило в будний день и началось в 5 часов вечера. Мы попали на берег Вислы, когда уже стемнело, и венков нам увидеть не удалось. Много было огня, гигантские костры горели на берегах и на плотках, медленно плывущих по течению. Вся река пылала. Щедрый фейерверк, много оркестров, киноэкраны, развлечения. Все участвуют во всем, нет зрителей и исполнителей, многотысячная толпа отплясывает народные и современные танцы. Не было равнодушных, а может быть, этому способствовал танец с поцелуями.

Наше прощание с Варшавой, как и всякое прощание, было окрашено грустью. Мы ближе познакомились с талантливым народом, со сложной художественной культурой Польши, с обществом, в котором уживаются религиозный фанатизм и абстрактное искусство, народное творчество и современная архитектура. Две незабываемые недели с друзьями, как это мало, но вместе с тем вполне достаточно, чтобы почувствовать спокойный и, я бы даже сказал, немного застенчивый, большой созидательный труд. У поезда наш гид и переводчик — студентка филологического факультета Варшавского университета Кристина Манила сказала со вздохом: «Вы знаете, какая у меня трудная профессия — мне каждые две недели приходится расставаться». Да, дорогая Кристина, нам тоже было трудно расставаться...

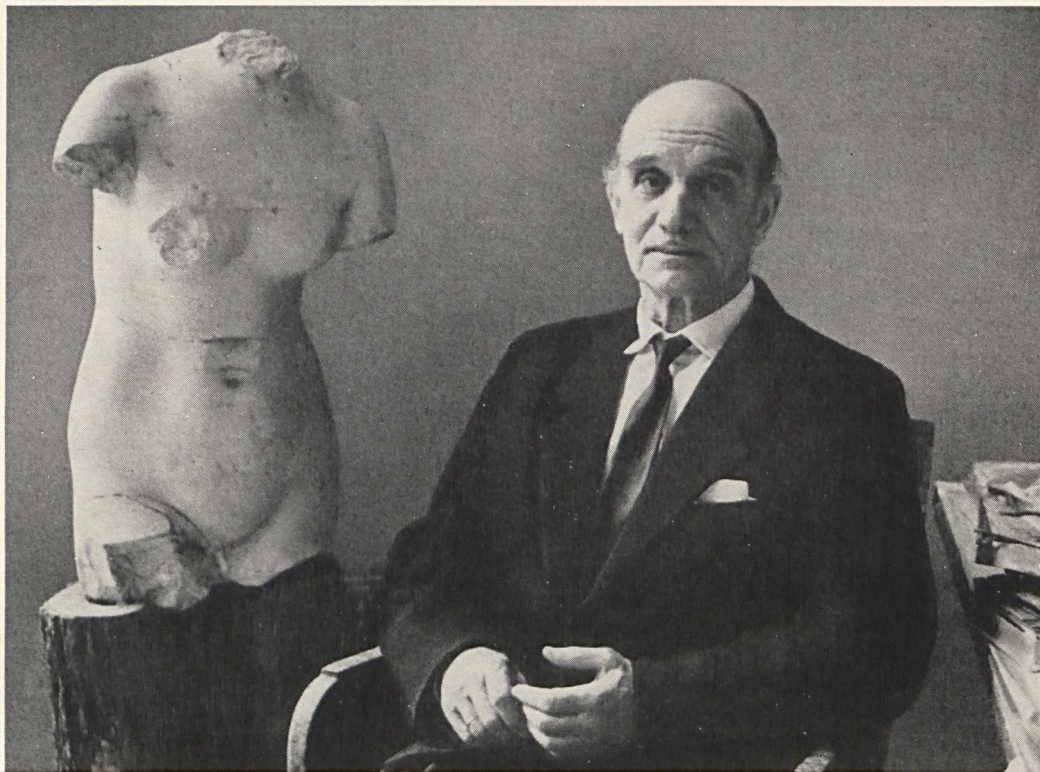
Только в вагоне я увидел на праздничном билете «Венки на Висле» маленькую надпись: «Сбор с праздника идет на строительство тысячи школ».

М. Л.

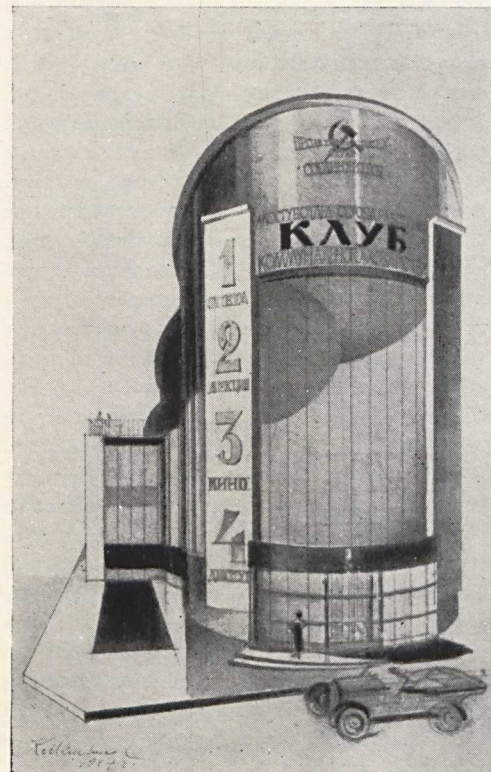
клубы сегодня и вчера

С. Хан-Магомедов

Клуб им. Зуева в Москве. Проект.



Архитектор К. Мельников.

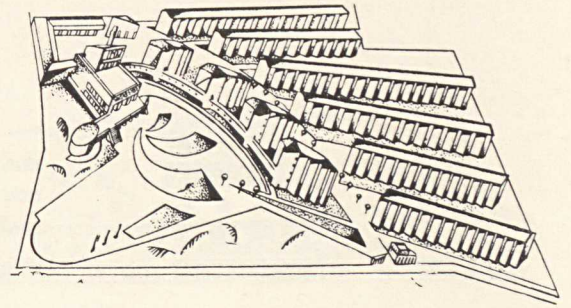


Что такое клуб? В глазах городского жителя клуб — это здание, где идут кинокартины, есть библиотека, устраиваются праздничные торжественные собрания, работают кружки самодеятельности. Именно так и написано в энциклопедическом словаре «Строительство»: «Клуб — это здание, предназначенное для культурно-просветительной работы и проведения досуга населения». В «Словаре иностранных слов» читаем: «Клуб (англ. — club) 1) в капиталистических странах — общественная организация... 2) в СССР — культурно-просветительное учреждение». Значит, «у них» — это общественная организация, а «у нас» — учреждение. Все правильно: сейчас наши клубы — это учреждения, имеющие вполне определенный финансовый план и необходимый административный аппарат. А если короче и точнее, клуб у нас — это **коммерческо-бюрократическое учреждение**. Надо признать, что ни одно из этих трех слов не имеет никакого отношения к самому понятию **клуб**. Клуб (если все же вернуть этому понятию его первоначальный смысл) — форма добровольного общения людей вне работы. Разумеется, в обществе с антагонистическими классами это общение строится по классовым и сословным признакам, отражает политические взгляды отдельных слоев общества. Но клуб не может подменить ни политических, ни общественных организаций,

хотя и используется ими в своих целях. В нашей стране возникшие в первые послереволюционные годы клубы были формой общения трудящихся и помогали активизации общественной жизни. Они не подменяли работу общественных организаций, советов или культурно-просветительных учреждений. В социалистических условиях из формы сословного общения (Дворянский или Купеческий клуб) клубы превратились в такую форму общения, которая оказывала значительное влияние на общественную жизнь страны. Правда, в условиях нехватки культурно-просветительских и зрелищных учреждений и борьбы общественности за ликвидацию неграмотности клубы взяли на себя дополнительные обязанности. Но это отнюдь не значило, что они отказывались от своей основной функции — быть формой общения **трудящихся** (мы подчеркиваем это слово) в нерабочее время. Потребность в свободном общении людей всегда существовала и, видимо, будет существовать вне зависимости от того, оформлено это общение соответствующим «учреждением» или нет. Форм такого общения бесчисленное множество. Это и беседы о политике группы пенсионеров на бульваре, и «забивание козла» в субботний вечер во дворе, и споры о новой книге «в курилке» библиотеки, и даже печально известное «на троих». Эти формы меняются из года в год вме-

Статья иллюстрирована photographиями и проектами клубов архитектора К. С. Мельникова.

Конкурсный проект жилого квартала с клубным комплексом, соединенным галерей с жилыми корпусами



сте с социальными, профессиональными и культурными изменениями в составе населения нашей страны. Их надо изучать, выявлять ростки подлинно нового и давать простор их развитию. В годы куль личности, когда развитие общественной активности масс, мягко говоря, не всегда приветствовалось, клубы как одна из форм развития этой общественной активности были постепенно превращены в коммерческо-бюрократические учреждения. Это трудное наследство, доставшееся нам от 30—50-х годов, до сих пор влияет на наше отношение к клубам.

Во-первых, клубы вынуждены выполнять финансовые планы, что достигается лихорадочным прокатом кинофильмов и сдачей помещения под всевозможные «мероприятия».

Во-вторых, в самой, казалось бы, чисто клубной работе прочно укоренился противопоставленный этой форме общения людей бюрократизм. Работа клуба часто сводится к проведению мероприятий, заранее запланированных вышестоящими организациями или согласованных с ними. Работа кружков ориентируется на всевозможные смотры, показы, соревнования, фестивали и т. д. Создается впечатление, что цель клубной работы состоит не в организации досуга трудящихся, а в том, чтобы убедить кого-то, что клуб активно работает. Это одна из форм «показухи», убивающая сам смысл клубной формы общения, для которой главное — добровольность и свободная инициатива членов клуба в организации своего досуга. Главная задача клуба — это не отчет о мероприятиях, а создание условий для развития личности. Да, да. Именно личности, и не следует этого бояться. Это совсем не противоречит коллективизму нашего общества. Если не предоставить этих возможностей человеку в клубе, он будет искать их в другом месте. Вот об этом не стоит забывать некоторым нашим деятелям культуры, боящимся развития инициативы в клубах.

К чему это ведет на деле? А вот к чему — в клубе успешно работают кружки, висят капитально оформленные стенды, устраиваются выставки фотолюбителей, а в районе растет хулиганство в среде «неохваченной» молодежи. Клуб требует глубоких социологических исследований, и как форма общения и как тип здания, создающего для такого общения наиболее благоприятные условия. И не стоит пугаться, если вдруг в результате исследования окажется, что не только «у них», но и «у нас» клуб вовсе не должен быть «учреждением».

Полезно было бы проанализировать опыт

работы народных домов в Италии и Франции, создаваемых коммунистическими партиями. В этих странах рабочие партии, вынужденные активно бороться с официальной пропагандой и влиянием приспособляющейся к новым условиям церкви, ищут и находят интересные формы клубной деятельности.

Есть у нас и собственный интересный опыт. В нашей стране в 20-е годы шло активное формирование нового клуба. Среди наиболее интересных поисков характера и типа клубного здания, удобного для всех форм свободного общения людей вне работы, нужно назвать работы К. Мельникова и И. Леонидова. Их творчество оказало большое влияние на клубное строительство как в нашей стране, так и за рубежом.

Творчество Константина Степановича Мельникова — одна из ярких страниц советской архитектуры периода ее становления. Причем наибольшей известностью пользуются его клубы. С именем Мельникова связано формирование самого распространенного у нас типа рабочего клуба, рассчитанного на обслуживание конкретного производственного коллектива (завода, фабрики).

В 1922 году, участвуя во Всероссийском конкурсе на проекты показательных домов для рабочих в Москве, Мельников по-новому решает жилой комплекс.

Наряду с пилообразными в плане трехэтажными блокированными домами, где квартира каждой семьи имела отдельный обособленный вход с улицы и даже палисадник, в комплексе был запроектирован дом-коммуна, один из первых в советской архитектуре, состоящий из четырехэтажных корпусов для малосемейных, соединенных между собой и с коммунально-общественным корпусом крытым переходом на уровне второго этажа.

Ядром коммунально-общественного корпуса был обширный зал (с примыкающими к нему помещениями), который можно считать первым клубом Мельникова, в данном случае рассчитанным на бытовой коллектив (общение по месту жительства).

В проектах домов-коммун как бы отрабатывался один из элементов будущих рабочих клубов. Вызревание ряда других элементов клубов происходило в характерных для первых лет Советской власти проектах грандиозных Дворцов труда, Дворцов рабочего и т. д., во многих из которых не были еще дифференцированы функции административно-общественного учреждения, культурно-спортивного комплекса, учебного заведения и др. В 1923 году Мельников участвует в конкурсе на

Дворец труда в Москве и создает оригинальную по объемно-пространственному построению композицию.

С середины 20-х годов все большее внимание уделяется разработке отдельных конкретных по назначению зданий, в частности общественных.

В этот период в основном и складывается тип рабочего клуба, который невозможно себе представить без большого творческого вклада Мельникова. Например, в Москве, за исключением, пожалуй, клуба имени Зуева (архитектор И. Голосов), в 20-е годы не было создано клубов, равных по замыслу и творческому воплощению клубам Мельникова.

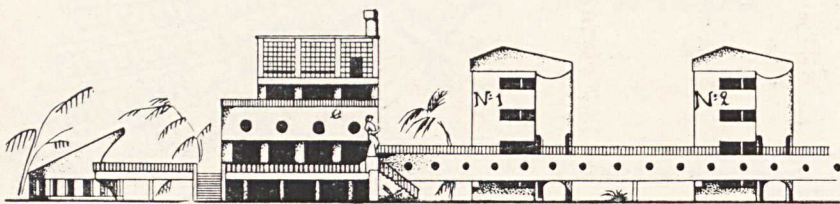
В 1927 году Мельников создает проекты четырех рабочих клубов, затем в последующие два года — еще три проекта. По этим проектам пять клубов было построено в Москве (клубы имени Русакова, имени М. Горького, «Каучук», имени Фрунзе, «Буревестник») и один в Дулеве. Неосуществленным остался лишь один проект (клуб имени Зуева).

Построенные по заказам и на средства профсоюзов, эти клубы рассматривались заказчиками и архитектором как средоточие общественной и культурной жизни больших производственных коллективов. Эти цели преследовала и программа задания на проектирование клуба и ее творческая разработка в проектах Мельникова (что необходимо учитывать, анализируя планировку и объемно-пространственную композицию клубов, которые не предусматривали превращения их в некие «учреждения» для коммерческого проката кинофильмов).

К. С. Мельников, как писалось в одной статье начала 30-х годов, считал, что «рабочий клуб должен служить прежде всего и главным образом для массовой культурной работы (спорт, театр, лекции и т. д.), которая строится на принципах самообслуживания и самостоятельности. Архитектура клуба должна четко выделять это здание из ряда всех прочих архитектурных объектов; здание клуба должно иметь столь же характерное для нашего времени лицо, каким обладали в предшествующие эпохи культовое здание или дворец»¹.

Поэтому, придавая большое значение поискам наибольшего удобства в использовании здания, Мельников в то же время много внимания уделял поискам выразительного внешнего облика клуба, связывая его объемную композицию с новаторским решением внутреннего простран-

¹ «10 рабочих клубов» (сборник статей), М., 1932.



Конкурсный проект жилого квартала (фрагмент: фасад клуба и жилых корпусов).

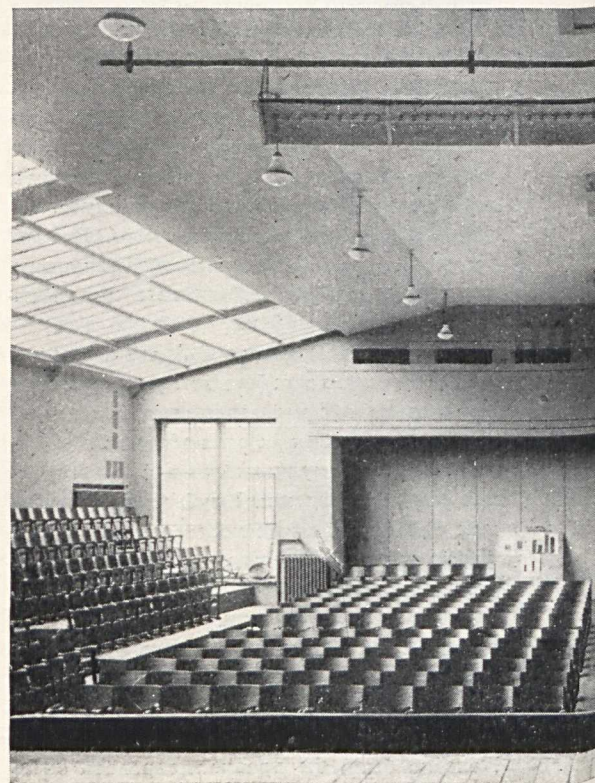
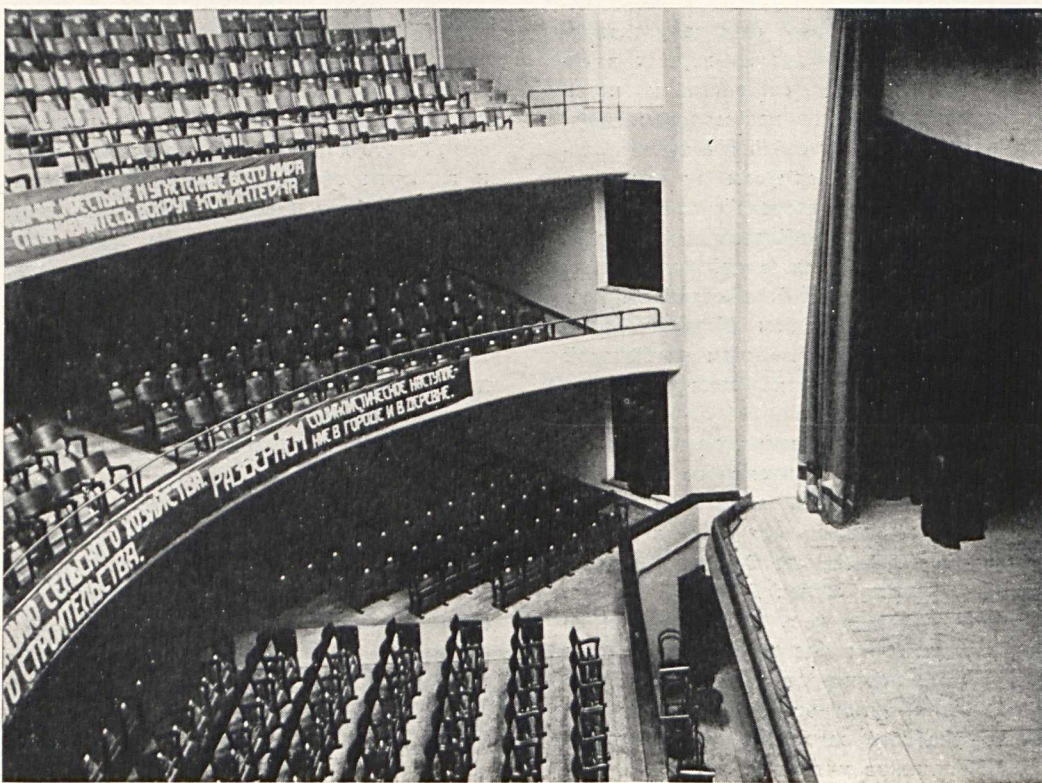
Клуб «Каучук» в Москве. Зал.

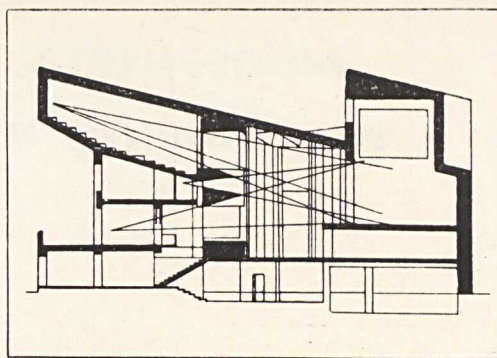
Клуб «Буревестник» в Москве. Зал с верхним светом. В глубине — раздвижная стена, соединяющая зрительный зал со спортивным.

ства. Надо отметить, что для всех клубов Мельникова характерно поистине виртуозное решение интерьера, причем приемы объемно-пространственной композиции нигде не повторялись и в каждом клубе были совершенно оригинальными. Не превышая заданной программой кубатуры здания, архитектор создавал максимальные возможности разнообразного использования помещений. Мельников стремился свести до минимума объемы лестниц, коридоров, переходов и т. д. Так, например, противопожарные нормы тех лет требовали 1 м. ширины внутренней лестницы для эвакуации из зрительного зала каждые 100 человек. Если учесть, что залы ряда клубов Мельникова были рассчитаны на 500—1100 человек, то будет понятно стремление автора экономить внутренний объем за счет создания наружных лестниц (для них существовала другая противопожарная норма). Именно этим объясняется появление знаменитых наружных лестниц, которые стали характерной чертой мельниковских клубов. С точки зрения организации внутреннего пространства особенно интересны в мельниковских клубах предложения по трансформации и многоцелевому использованию залов. Мельников, стремясь максимально использовать заданную программой кубатуру клуба, во всех своих проектах главным элементом делает основной зал.

Однако, предусматривая проведение массовых мероприятий с использованием всего зала, Мельников отнюдь не считал, что зал, занимающий значительную часть кубатуры клуба, в остальное время должен пустовать (следует напомнить, что клубы в тот период не использовались для коммерческого показа кинофильмов). Мельников разрабатывает ряд оригинальных приемов трансформации залов. Не все эти предложения были осуществлены в натуре, да и многое из того, что удалось осуществить, позднее было утрачено. Однако предложения Мельникова по трансформации клубов не только были смелым новаторством в 20-е годы, но и до сих пор представляют большой профессиональный интерес для архитекторов, проектирующих залы универсального назначения. Например, в клубе имени Русакова каждый из трех балконов (задние ряды которых размещаются в консольных выступах) мог отделяться от зала, превращаясь в самостоятельную аудиторию на 180 человек. Вертикальная ширма между залом и балконом состояла из двух щитов, верхний из которых поднимался по кривым направляющим к потолку, а нижний откидывался в сторону партера (на высоту барьера). В клубе имени Горького входы в зал и выходы из него были расположены таким образом, что зал мог делиться на две равные по вместимости части (по 500 чел.),

для чего в центре обеих его боковых стен были устроены «карманы» для выдвижных перегородок. В проекте этого клуба было и еще одно оставшееся неосуществленным интересное предложение: под полом зрительного зала был запроектирован плавательный бассейн. Плавательный бассейн был запроектирован Мельниковым и в фойе клуба «Буревестник» (тоже не был осуществлен). Зрительный зал в этом клубе кроме партера имеет боковые трибуны, которые использовались при проведении спортивных соревнований (зал имел верхний свет). В этих случаях стулья из партера убирались, а зал объединялся со спортивным залом (между ними была устроена передвижная перегородка). В клубе «Каучук» трансформацию полукруглого в плане трехъярусного зала предлагалось осуществить делением его по вертикали, используя горизонтальный щит, который из партера должен был подниматься на высоту первого или второго балкона, отделяя верхнюю часть зала от нижней. В небольшом клубе имени Фрунзе пол зала (рассчитанного на 370 мест) имеет три уровня: понижается уступами в сторону сцены, причем верхние ярусы не нависают над нижними. Проектом была предусмотрена возможность делить зал по длине подъемными стенками, отделяя каждый уступ зала — партер, бельэтаж и балкон. Кроме того, при демонстрации





Клуб им. Фрунзе в Москве. Боковой фасад. Проект.

Клуб им. Русакова в Москве. Разрез здания. Проект.

Клуб им. Горького в Москве. Зал. На потолке видно устройство для движения раздвижной перегородки.

кинофильмов можно было увеличивать вместимость зала за счет расположенного под бельэтажем клубного помещения. Для этого вертикальная стенка (уступ между уровнем пола в партере и бельэтаже) должна была раздвигаться.

Оригинальные предложения по трансформации зрительного зала были в неосуществленном проекте клуба имени Зуева и в проекте построенного клуба в Дулеве (под Москвой).

Использование трансформирующихся залов в проектах Мельникова конца 20-х годов во многом предвосхитило широкое внедрение этих приемов в современной зарубежной архитектуре. Это же можно сказать и о предложенном Мельниковым в проекте театра имени МОСПС (1931 год) вращающемся зрительном зале, который обслуживают три различно оборудованные сцены.

Поражает фантазия и изобретательность Мельникова в создании объемно-пространственной композиции клубов: «рупор» клуба имени Русакова с тремя вынесенными на консолях выступами, пятилепестковая четырехэтажная башня клуба «Буревестник» (в башне размещены клубные помещения), лежащий между двумя высокими прямоугольными торцовыми частями бочкообразный объем зрительного зала в клубе «Свобода», полукруглый объем клуба «Каучук», крупнорешенное небольшое здание клуба имени Фрунзе с нависающим над открытой террасой «лбом» главного фасада, сочетание ряда врезанных друг в друга вертикальных цилиндров в проекте клуба имени Зуева.

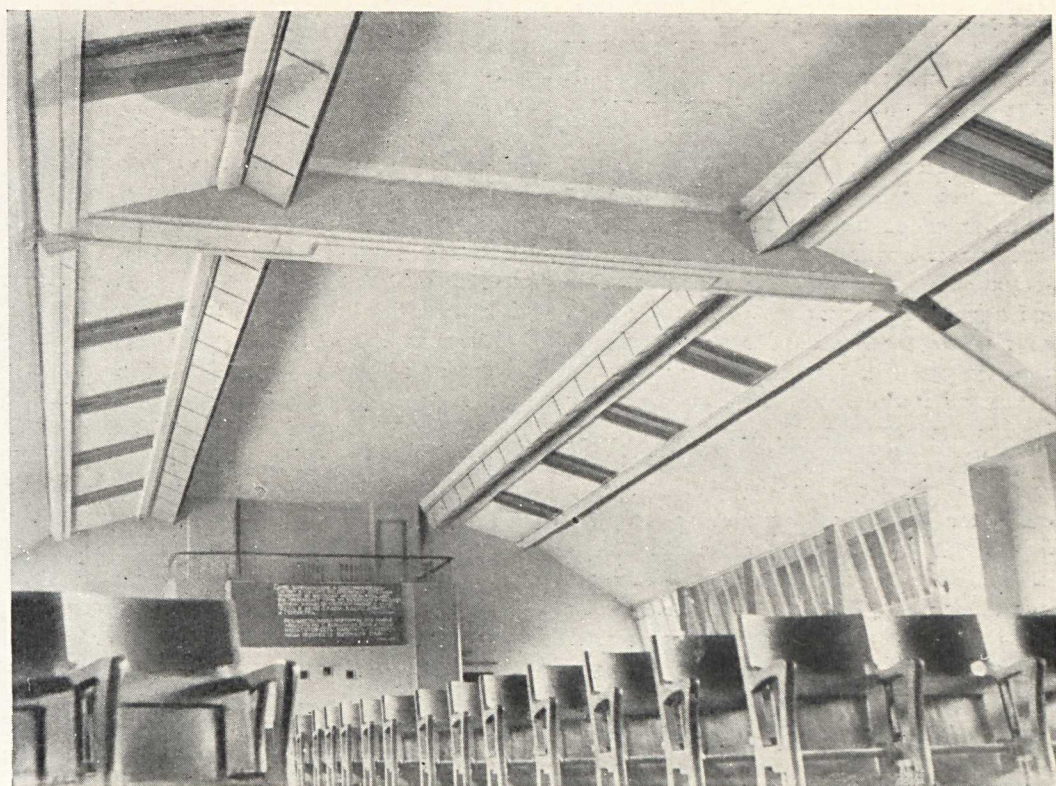
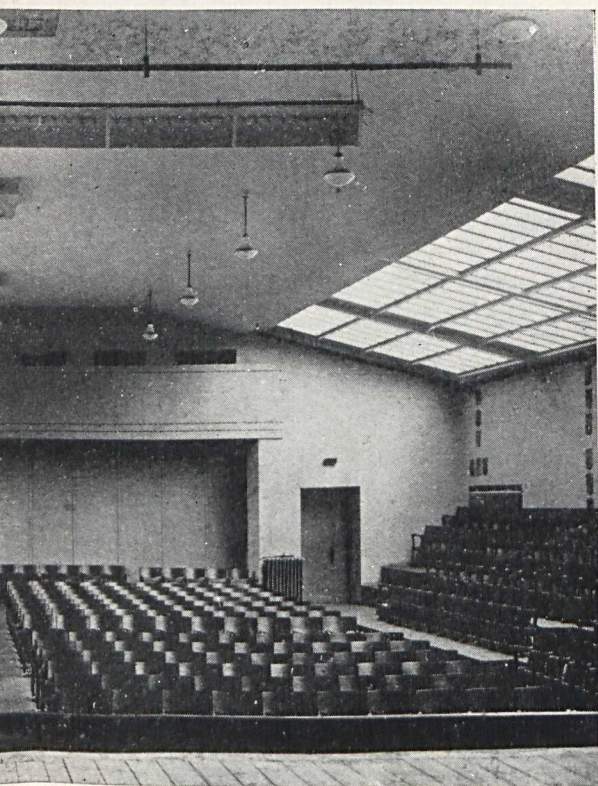
Анализ объемно-пространственной композиции клубов Мельникова не подтверждает широко распространенное в критических статьях 30—50-х годов мнение, что организация функционального процесса принесена в них в жертву необычности наружного облика. Действительно, для всех клубов Мельникова характерна оригинальная и в ряде случаев необычная форма. Однако она создавалась архитектором одновременно с разработкой внутренней организации пространства. Втискивания функции в заранее придуманную предвзятую форму здесь не было. Наиболее сложная композиция характерна как раз для тех клубов, где Мельникову за счет виртуозного решения плана удавалось максимально использовать весь заданный объем здания. При этом полезная площадь клуба часто значительно превышала предусмотренную программой. С другой стороны, было бы, конечно, натяжкой утверждать, что объемная композиция клубов сама «получалась» такой необычной по форме только в результате того, что архитектор все внимание уделял экономичному решению внутреннего пространства, не думая о внешнем облике. Разумеется, это не так — Мельников всегда придавал большое значение поис-

кам новой архитектурной формы. Были в этих поисках и удаchi, были спорные предложения, а были и подлинно художественные открытия. Вот что сам К. С. Мельников писал в начале 30-х годов о своем творческом методе: «В первичной стадии работы над проектом нет какого-либо общего априорного закона последовательности творческих процессов. Очень многое зависит от интуиции и от того, что принято еще грубо называть «творческой находкой». Конечно, без предварительного общего ознакомления с технико-экономическими показателями задания невозможна никакая работа над идеей сооружения. Но иной раз объемное решение и композиция вырисовываются в воображении архитектора значительно раньше детальной проработки экономических и технических расчетов проекта».

«Архитектурное решение нередко видоизменяет несколько технико-экономические показатели заданий,—и это по-своему закономерно. Здесь, очевидно, имеется какая-то внутренняя, органическая связь между обоими элементами, составляющими, по существу, единое целое в творческом процессе архитектуры; всякое их разделение является в высшей степени условным»¹.

¹ К. С. Мельников, Оформление проекта. — «Архитектура СССР», 1933, № 5, стр. 35.

Клуб им. Фрунзе в Москве. Зал. Видно устройство для движения раздвижной перегородки.



Клуб им. Русакова в Москве. План и фрагмент интерьера. На стене видно направляющее устройство для опускающейся перегородки.

Чем же прежде всего поучительно творчество Мельникова в области проектирования и строительства клубных зданий? Во-первых, клубы Мельникова, построенные по заказам и на средства профсоюзов, выявляют потребности именно в таком типе клуба в конкретно-исторических условиях тех лет. Жизнь показала, что когда во второй половине 20-х годов развернулось реальное строительство клубов, то заказчиком на этот тип здания выступил не бытовой, а производственный коллектив.

Во-вторых, в отличие от многих других рабочих клубов тех лет Мельников делал центром и основой объемно-пространственного построения зрительный зал. Это, с одной стороны, помогало (при трансформации зала) более рационально использовать клуб для проведения различных мероприятий, но, с другой стороны, это

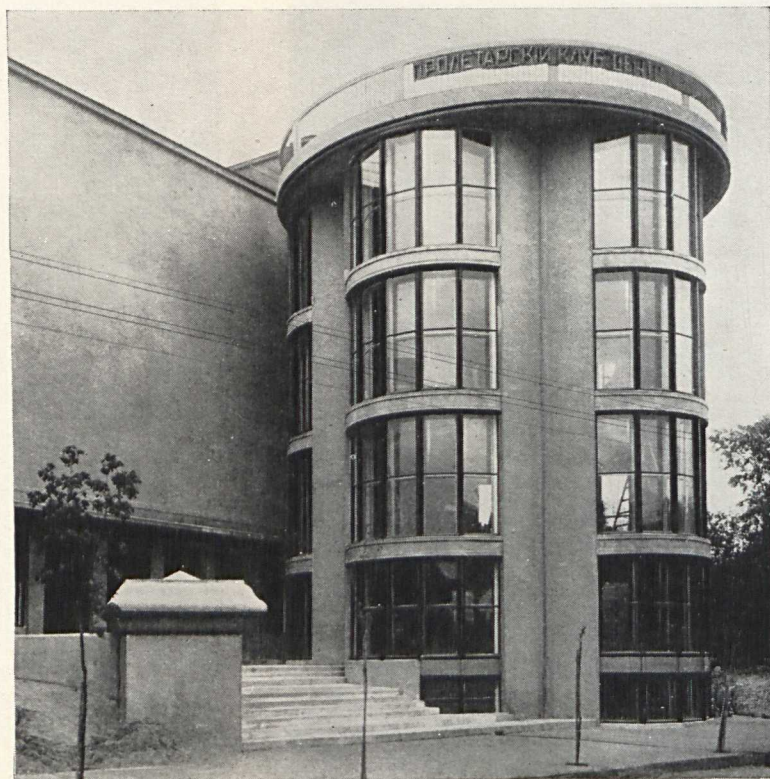
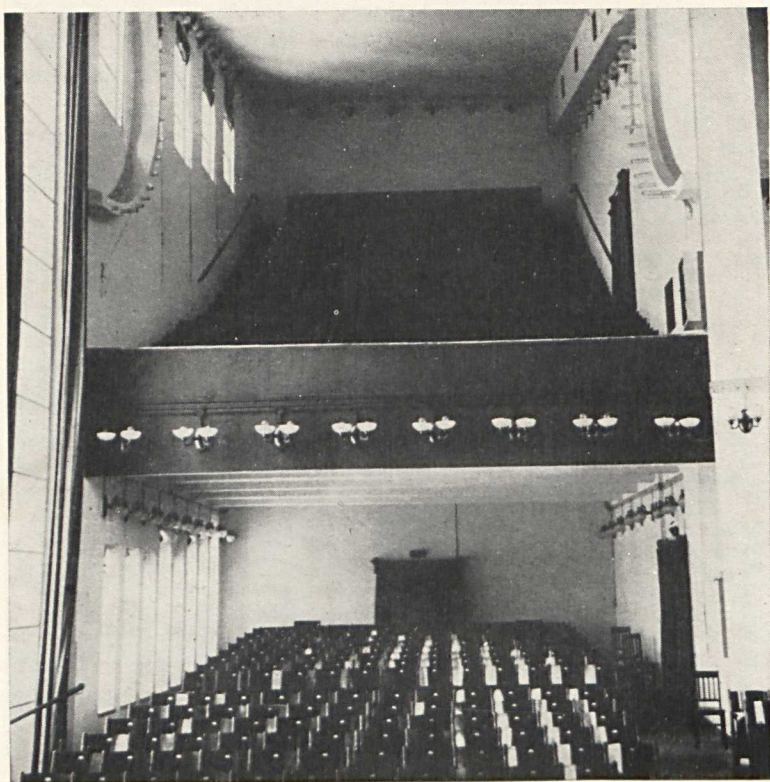
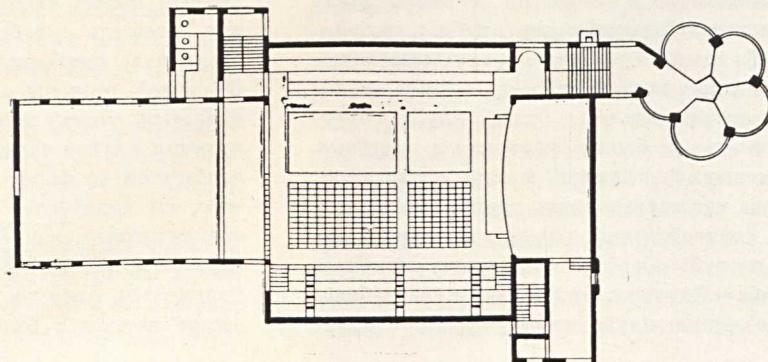
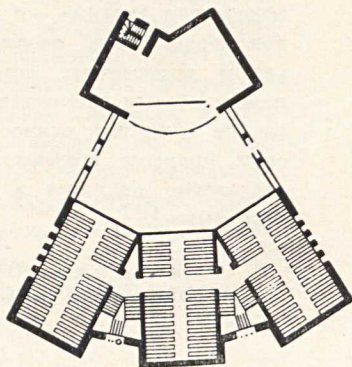
облегчило и приспособление клубов Мельникова для коммерческого проката фильмов.

В-третьих, пример разработки Мельниковым типа рабочего клуба показывает, что этот тип общественного здания не только может играть большую художественно-композиционную роль в создании современного ансамбля, но, по-видимому, должен стать одним из наиболее активных формообразующих элементов новой городской застройки.

В-четвертых, клуб, рассчитанный на обслуживание одного производственного коллектива (а такими и были клубы Мельникова), должен проектироваться как универсальное по назначению сооружение. Однако уже и в тот период выявилось, что рост культурного уровня трудящихся неизбежно сопровождается расширением диапазона их духовных интересов, удов-

Клуб «Буревестник» в Москве. План и общий вид.

летворение которых требует усложнения состава помещений клуба, а следовательно, и увеличения его абсолютных размеров. Это оказалось целесообразно лишь в том случае, когда клуб строится крупным предприятием (дворец культуры ЗИЛ Весниных). В остальных же случаях повышение кубатуры клуба, дифференциация и специализация его помещений ведут к понижению эффективности использования клуба при сохранении принципа использования его одним производственным коллективом. В этих условиях более целесообразным оказывается дальнейшая специализация помещений клуба и переход на использование его по принципу общности интересов (вне зависимости от места работы человека). Именно такой тип клуба и предлагал еще в 20-е годы И. Леонидов.



эстетическое и утилитарное

А. Сикачев

От редакции

Развитие художественного конструирования, массового производства бытовых предметов, новые тенденции в архитектуре снова выдвигают старые, но не решенные до конца теоретические вопросы о соотношении функционального и эстетического в полезном предмете, о связи пользы и красоты. Прямолинейный функционализм 20-х годов уже мало кого удовлетворяет. Роль эстетического фактора в формообразовании представляется нам более значительной, утилитарное и художественное не просто суммируются — они находятся в сложном взаимодействии. Вместе с тем борьба против украшения, против механического «приложения» красоты к функциональной вещи способствует иногда возрождению взгляда на красоту, как на прямое следствие функционального и конструктивного совершенства. Попыткой теоретического обоснования этого взгляда является статья архитектора А. Сикачева, публикуемая в дискуссионном порядке. Не разделяя взглядов автора (достаточно указать на полное игнорирование им социального фактора в эстетике, чтобы стала ясна чрезвычайная узость его концепции), редакция считает полезным начать обсуждение поднятых в этой статье проблем.

Эстетические отношения человека к действительности можно разделить на три категории:

1. Эстетическое восприятие окружающей природы (восхищение прибоем и закатом, «золотой осенью» и т. п.).
2. Эстетическое восприятие продуктов человеческой деятельности, имеющих утилитарную ценность (орудия труда, вещи и т. д., сюда же следует отнести и архитектуру).
3. Эстетическое отношение к произведениям искусства.

Для того чтобы полезный предмет стал произведением прикладного искусства, надо чтобы художник что-то прибавил или что-то в нем изменил. Это прибавление или изменение предмета не вызывается утилитарной необходимостью. Вещь, являющаяся предметом прикладного искусства, можно рассматривать как материал, на который нанесено произведение искусства (то есть поверхность чашки, на которую нанесен рисунок, и поверхность холста, на которой написана картина, в этом смысле одно и то же). Если же чашка не имеет рисунка, но форма ее изменена по отношению к чисто утилитарной и это изменение преследует «художественную» цель, то в

подобном случае мы встречаемся с тем же самым наложением искусства на полезный предмет, с той только разницей, что это наложение проявлено в более сложной форме, чем наложение рисунка.

Наложение или изменение, ухудшающие функцию, следует признать явлениями вредными и вести всяческую борьбу против них. Что же касается «безвредного» наложения или изменения, то их надо рассматривать наряду со всеми другими формами искусства. То, что для произведения выбрана поверхность или форма полезного предмета, не является принципиальным отличием его от, скажем, картины на холсте или скульптуры из камня или другого материала. Следует только подчеркнуть, что полезный предмет вполне может «обойтись» и без приложения к нему искусства. Другими словами, прикладное искусство не является внутренней необходимостью полезного предмета, а относится к нему как внешний фактор, не обязательный для каждого конкретного предмета. То есть полезному предмету как таковому художник не нужен, однако художник может использовать полезный предмет в качестве «сырья», материала для создания произведения искусства, с тем условием, что своим прикосновением он не портит предмет в смысле нормального функционирования.

Как вещь, так и здание не являются произведениями прикладного искусства. Ими могут стать отдельные экземпляры вещей и отдельные здания.

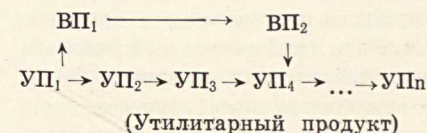
Отношение к вещам и архитектуре, таким образом, может быть двух видов — утилитарным и художественным. Художественное отношение подразумевает в качестве оцениваемого объекта только произведения искусства, эстетическая же оценка является понятием более широким и, как уже указывалось, может относиться ко всему окружающему предметному миру. Оценка преследует цель — познание предмета в широком смысле слова, овладение предметом с последующим использованием его в практической деятельности. Каково происхождение эстетической оценки и какова ее функция?

Первичной деятельностью человека является труд. Трудовая деятельность имеет своей целью, во-первых, поддержание существования индивида (забота о пище, о биологической целостности и пр.) и, во-вторых, заботу о существовании вида (о потомстве). Человек оценивает все первоначально с тех позиций, насколько вещь способствует осуществлению указанных задач.

«Я твердо убежден в том, что человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения».

Г. В. Плеханов

Но в процессе достижения этой цели возникают «вспомогательные» виды деятельности, которые позволяют добиваться лучшего эффекта при выполнении первичной биологической задачи. Наглядно это можно видеть на схеме I:



Человек постоянно производит продукты для удовлетворения первичной потребности («утилитарные продукты» — УП). При этом он непрерывно совершенствует как эти продукты, так и процесс их производства.

Этот процесс бесконечен, однако он может протекать с разной скоростью. Стремление ускорить его вызывает появление различных вспомогательных действий (например, научной), создающих вспомогательные продукты ВП, играющие роль ускорителей. Эти вспомогательные продукты позволяют, например, выполнить после УП₁ сразу УП₄, минуя несколько промежуточных (УП₂, УП₃).

Эстетическая оценка относится также к деятельности вспомогательного уровня и может быть понята только в общем процессе создания полезных предметов в той его части, где происходит выбор отдельных предметов из ряда других.

Все отношения между человеком и вещью основываются на полезности вещи для человека.

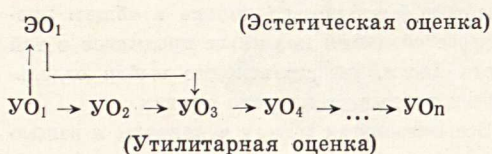
Полезность есть особое свойство предмета, устанавливаемое по степени успешности конечного результата потребления вещи. Человек выработал многочисленные способы, позволяющие выбирать более полезный предмет из ряда других, не разрушая все эти предметы потреблением. Для этого используются различные вспомогательные образования.

Одним из них является эстетическая оценка вещи.

Полезный предмет доставляет удовольствие. Он становится приятным. Он нравится. Связь внешнего вида предмета с его полезностью человек начинает распространять на другие предметы, похожие на тот первоначальный, полезность которого осознана. Эти предметы тоже начинают нравиться. Постепенно человек все реже и реже вспоминает о полезности нравящейся ему формы и наконец совсем забывает о происхождении своего положительного отношения к указанной группе предметов. Форма абстрагируется от предмета и приобретает самостоятельное значение. Внешне это выглядит таким

образом, что форма нравится сама по себе, безотносительно к предмету. Для обозначения этой формы оценки, очевидно, и служит понятие «красивый».

Однако раз выделившись, эстетический механизм, как и все другие вспомогательные процессы, начинает обособливаться от породившего его первичного процесса, начинает жить самостоятельной жизнью, по своим собственным законам. Более того, у этого вторичного процесса появляются свои собственные цели. Создается впечатление, что эстетическая деятельность уже не служит выполнению утилитарных задач, а удовлетворяет особые эстетические потребности. Это и правильно и неправильно. Правильно потому, что действительно возникли эти вторичные эстетические потребности. А неправильно потому, что эти потребности вторичны и в конечном счете служат лучшему удовлетворению утилитарных. Поэтому как бы ни были автономны эстетические оценки, тенденция их развития определяется тенденцией развития утилитарных оценок. Эстетическая оценка никогда не может совпадать полностью с утилитарной: первая как бы заменяет часть элементов второй. Схема поясняет высказанную мысль.

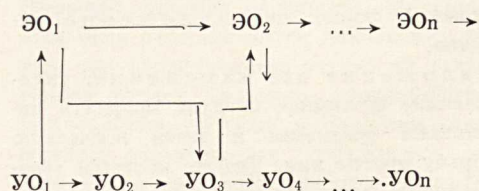


Для того чтобы оценить утилитарные качества какого-либо объекта, необходимо пройти довольно долгий путь от первой, грубой утилитарной оценки $УО_1$ до гораздо более точной — $УП_n$, степень точности которой в данный момент нас удовлетворяет. Можно непосредственно пройти все ступени от $УО_1$ до $УП_n$, а можно этот путь сократить, используя эстетическую оценку $ЭО_1$, которая позволяет перескочить через некоторые промежуточные утилитарные оценки.

Автономность эстетической оценки приводит к тому, что указанное соответствие никогда не осуществляется полностью. В определенные моменты несоответствие может быть довольно большим.

Возникающий при этом конфликт не может быть разрешен, если мы будем рассматривать изолированно процесс развития эстетической оценки, то есть движение $ЭО_1 \rightarrow ЭО_2 \rightarrow ЭО_3 \dots \rightarrow ЭО_n$, так как внутри этого локального процесса не удастся выделить объективные критерии, гарантирующие истинность стадий эстетической оценки. Такие критерии появляются лишь при рассмотрении схемы соот-

ветствия двух процессов — фундаментального (движение утилитарной оценки) и вспомогательного (движение эстетической):



Непрерывное соотношение вспомогательного процесса к фундаментальному позволяет все время корректировать первый, восстанавливать соответствие. Степень соответствия является критерием истинности эстетической оценки.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что эстетическая оценка, по сути дела, — первичная утилитарная оценка предмета, основанная на всем предыдущем опыте человека (причем в этом опыте заключена и познания индивидом часть общественного опыта). Таким образом, связь эстетической и утилитарной оценок не только генетическая, но и сущностная. Однако эстетическое отношение к предмету в определенных условиях начинает играть отрицательную роль, вредит человеку, затрудняет его работу.

Воспринимая в новом предмете форму, похожую на разумную форму ранее познанного полезного предмета, хотя бы и совершенно другого назначения, человек невольно начинает считать ее красивой, несмотря на то, что в этом новом предмете такая форма может и не являться полезной.

С другой стороны, всякий по-настоящему новый предмет содержит в себе качества, ранее не встречавшиеся в аналогичных предметах и, следовательно, непривычные. Поэтому часто создается такое положение, когда утилитарно более совершенный предмет кажется некрасивым. Эстетическая оценка вступает в конфликт с утилитарной, то есть оцениваемый предмет противоречит ранее приобретенному опыту.

При этом возможны два варианта. Либо при оценке предмета оказались неучтенными весьма существенные утилитарные качества, и эстетическое отношение уловило этот недостаток (предмет лишь кажется утилитарно совершенным из-за недостаточной широты примененных методов оценки этой утилитарности). Эстетическая оценка в такой ситуации оказывает большую услугу.

Либо объект действительно утилитарно совершенен, а кажется некрасивым лишь потому, что его структура качественно

отличается от структуры тех ранее известных предметов, на познании которых основаны наши эстетические критерии. Таким образом, суждение оказывается ложным. Поэтому в данном случае нужно отдать предпочтение утилитарной оценке, а кажущийся некрасивым предмет признать красивым. Однако от одного заявления, что данный предмет следует считать красивым, он еще не станет казаться красивым. Требуется многократное восприятие этих новых предметов, чтобы к ним возникло новое эстетическое отношение, обогащенное большим объемом новых ассоциаций. И уже в последующем человек будет оценивать предметы, оперируя этим новым эстетическим критерием.

Таким образом, когда дизайнер функционально совершенный, но некрасивый предмет старается сделать красивым, то это значит, что он придает этому предмету вид, более похожий на привычные (старые) формы аналогичных вещей или, что ничуть не лучше, придает ему формы, которые разумны для других предметов и иррациональны для данного. В последнем случае предмет будет иметь самый «современный» вид, являясь на самом деле по своей форме абсурдом.

Вместо того чтобы способствовать осознанию разумности новой, пока еще «некрасивой» в глазах людей формы (то есть, исходя из вышесказанного, способствовать признанию этой вещи красивой), дизайнер таким действием замедляет естественный процесс, мешает прогрессу. Все это заставляет считать вредным стремление придать красоту полезному предмету.

Не означает ли наша постановка вопроса полное отрицание роли эстетического отношения в процессе работы дизайнера и архитектора? Отнюдь нет. В процессе художественного конструирования и архитектурного проектирования это отношение безусловно играет большую вспомогательную роль. Эстетическое отношение позволяет пользоваться результатами прежнего опыта, не проходя каждый раз заново весь путь его образования. Другими словами, эстетические характеристики предмета не могут быть целью работы, а являются лишь одним из средств в процессе формирования утилитарных качеств.

Отдавая себе ясный отчет о механизме возникновения эстетической оценки, архитектор и дизайнер могут сознательно использовать ее там, где она помогает проектированию, и игнорировать, подавлять ее, когда она из друга превращается во врага и приносит не пользу, а вред.

«малая» скульптура в нашем доме

Д. Митлянский



Хочу попытаться разобраться в причинах исчезновения «мелкой пластики».

Будем справедливы — для нее есть еще прибежища: шоколадные медали, фигуры спортсменов, кубки-призы, пластмассовые сувениры и металлические ящерицы на «русских самоцветах». Вспомните, каким был интерьер квартиросъемщика лет 15 назад. Сервант украшали фарфоровые боярышни (иллюстрации к Бажову на уровне картинок в хрестоматиях для церковно-приходских школ) и собачки, заменившие слоников. На стенах «радовали» глаз блюда с рельефами — грибами и плодами. Лепные гирлянды, переливаясь потеками разноцветной глазури, пышно украшали вазочки, почти античные по форме. До ангелочков дело не дошло, но «детская тематика» вышла на ближние подступы к ним.

Все это отлично вязалось с плюшевыми скатертями, машинными гобеленами (альпийский пейзаж с оленем) и вышивками домашней работы (голубки, маки и киски), но было чуждо новым домам и новой жизни.

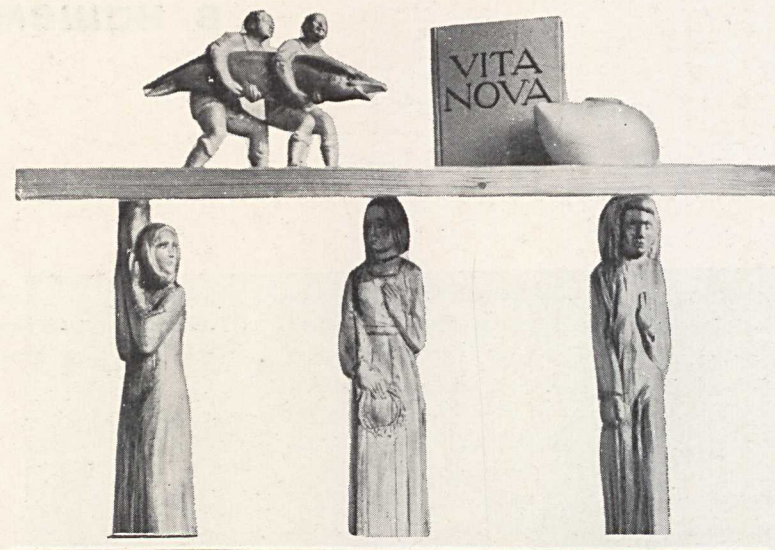
Женские календари и популярные журналы завели страничку — как современно обставить свою квартиру. На броских эскизах архитекторов элегантно сочетались висячие кашпо, полочка-лесенка, на которой вперемешку с керамическими сосудами рассыпалась легкая стайка книг — свидетельство интеллигентности хозяина, понятое и учтенное проектировщиком, торшер и миниатюрный столик с двумя-тремя журналами (лучше всего — «Польша» и «Спутник кинофестиваля»).

Как всякий типовый проект в эпоху типового строительства, он был осуществлен в огромном количестве квартир. Всяк входящий видел, что теперь квартиросъемщик — человек не чуждый моды, современный, а главное — оригинальный.

Для образной пластики места не осталось, чем специалисты по интерьеру и не были особенно расстроены. Правда, так как природа не терпит пустоты, на полочки взобрались пластмассовые и фарфоровые жирафы (беднякам не повезло: они потеряли одну конечность, три оставшиеся были ампутированы ниже колена) и стали столь же обязательным свидетельством хорошего вкуса хозяина квартиры, как лежащий тигренок за задним стеклом его машины.

Только ли пресса и «дизайнеры жилья», в ней сотрудничающие, виноваты в пластической скудости наших жилищ и общественных помещений? Сказать так несправедливо.

Ассортимент скульптуры в магазинах



энтузиазма не вызовет. Почему? Начнем с ее авторов.

Конечно, период боярышень да козочек отразился и на них.

Остроумные и энергичные художественные решения, складывавшиеся в традицию в 30-е годы, были объявлены формализмом и преданы анафеме. Вспомните «Чайханщика» и «В старом Самарканде» И. Фрих-Хара, его «Голубей», «Пушкина». Вспомните фарфор А. Сотникова — маленьких зверей, «Ягненка», «Птицу», камерные фонтаны «Рыба», «Лягушка». Вспомните «Кошку на шаре» И. С. Ефимова, его «Зебру» и кованого «Карпа», хранящихся в Третьяковской галерее; чайник «Курица», «Бычка» и обнаженные фигурки С. Лебедевой; «Эпронница» В. Мухиной, группу «Театр» и фигуру «Образцов» И. Слонима. Вспоминать есть о чем.

Несмотря на достижения отдельных авторов — П. Добрынина, М. Холодной, З. Баженовой, С. Орлова, — искусство, пришедшее на смену, было тоскливым.

В переоценке ценностей, наступившей в середине 50-х годов, опираться на пред-

шествующие традиции оказалось невозможно. Художники вынуждены были преодолевать инерцию предыдущих лет, и это было не просто. Постепенно «воспряли» А. Сотников, И. Фрих-Хар, развернулись О. Малышева, Н. Бессарабова, появились новые имена — С. Вайнштейн-Машурина, Шушкановы, А. Белашов, М. Фаворская. Я говорю в основном о работах в керамике, так как они наиболее удобны для массового воспроизводства в материале, а потому в первую очередь попадают (вернее, могли бы попасть) к людям. Произведения из дерева, бронзы и камня трудно тиражируемы, потому лежат несколько вне моей темы.

В целом вещи последних лет не складываются в стиль — они несут следы слишком многих влияний. Чтобы уйти от подслащенного натурализма 40-х — начала 50-х годов, одни кидаются к стилизаторству (его первая жертва — народное искусство), другие упрощают и геометризуют без всякой меры форму, третьи заигнотизированы Западом.

Вещи, которые я назвал, мы знаем по выставкам или музеям, но сервис для музея

или мебель для выставки — это ненормально. А в магазинах предлагают упомянутых «жирафов» и прочее эрзац-искусство стиля «обмылок», рассчитанное на «среднего», массового потребителя.

Но ведь нельзя сводить все массовое искусство к уровню сувениров. Не все граждане — туристы. Покупателя требовательного они не привлекут. Ему бы чего-нибудь потоньше и поинтереснее, пусть подороже. Подороже-то есть, но интереснее? Я представляю, что творилось бы в художественных салонах, если бы там появились те керамические рельефы Леже, что мы видели на его выставке. Но вот представить себе, что было бы с Леже, когда он увидел бы привезенный с завода тиражный экземпляр, — не решаюсь.

Невероятно упала культура производства: роспись и форма рассчитаны на вал. Авторы вынуждены приспособливаться к уровню работы завода. Грубость и аляповатость заданы как параметр с самого начала.

Поэтому, когда автор предлагает, а Художественный совет принимает хорошую модель, в производство она не попадает. Это



Несмотря на то, что «малая» скульптура объявлена «не модной» и почти исчезла из магазинов и из современных квартир, лучшие ее образцы продолжают жить. Мы сделали несколько фотоснимков в квартирах художников, которые с любовью собирают и хранят керамическую деревянную скульптуру своих коллег и народных мастеров, отливки и фотографии с классических произведений. Все они находят себе место дома и живут в мире современных вещей.



гарантировано. Почему? Есть выражение: «секреты производства». Это один из таких секретов. Работы Сотникова — ликерный прибор «Утка», «Кукушка», «Коза» — приняты к тиражу, но не пошли. Так же «Голуби» и «Карандаш» И. Фрих-Хара, «Девочка с бабочкой» (маленькая) С. Лебедевой, «Артист С. Корень в роли Меркуцио» В. Мухиной десятки лет «придается» к шоколадным наборам, а вот ее же гораздо лучший «Эпроновец» сохранился лишь в нескольких экземплярах. Неисповедимы пути Главфарфора, пичкающего граждан балеринами и закрывающего дорогу Сотникову! Если бы серьезно привлечь к работе талантливых художников, и если бы они задали направление, то потом уровень произведений подтягивался бы к ним, а не к «жирафу».

Очень жалко, что на устраиваемых у нас демонстрациях мебели не продумывают размещения художественных произведений в интерьере, что серьезные журналы, в первую очередь журналы по искусству, например «Декоративное искусство СССР», не заведут раздела «Внимание!», где сле-

довало бы сообщать о том, что Гжельский керамический завод предлагает покупателям настенный рельеф работы Н. Н., и помещать фото: «Вот как хорошо он смотрится в простенке. Принимается подписка». Можно и наоборот: «Гжельский керамический завод выпустил недавно фигурку А. А. Осторожно — пошлятина!» Ведь за границей журналы того же примерно профиля «Domov», «Art décoration», «Umění a řemesla» так и поступают.

И телевидение, и кино, и «Творчество», и «Советская культура», и другие газеты и журналы должны серьезно и ответственно рекомендовать советским людям те произведения искусства, которые будут совершенствовать их вкус, радовать их взгляд и возбуждать чувства добрые.

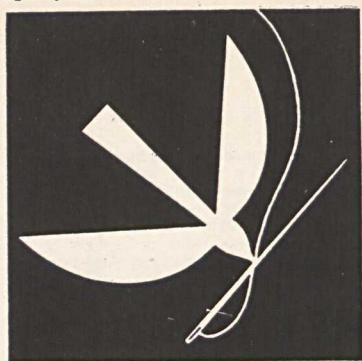
Кажется, что стоит встряхнуться от долгой спячки самим предприятиям — и в работе с авторами, и в общении с покупателями? Начать выпуск малосерийных вещей, где каждый экземпляр должен быть сделан или по крайней мере апробирован и подписан автором.

Нужно найти формы совместной работы со смежными искусствами — архитекту-

рой, стенной живописью, графикой, дизайном. Вместе создавать комплексные оформления интерьера, в том числе несложные и недорогие, например предложить оформление детского сада или столовой в жилом доме, фойе кинотеатра или сельского клуба.

Надо практиковать именные заказы мастерам. Почему, например, такому прекрасному мастеру рельефа, как И. Чайков, не заказать серию керамических барельефов? — И устраивать конкурсы.

Идей у всех много. Пора бы приступить к их реализации.



трудности швейного производства

Б. Битехтин

В наших магазинах еще не всегда можно купить красивое платье, костюм, пальто, приобрести хорошую одежду для детей... Что же, наши портные разучились шить, ткачи — ткать? Разумеется, нет. Когда нужно удивить мир, наши мастера одежды умеют создать такие «русские сувениры», что им рукоплещет даже избалованный модами Париж. Мы умеем шить красиво, изобретательно, оригинально. Умеем... и не шьем!

Руководители швейной промышленности ссылаются только на объективные причины: недостаток сырья, слабые производственные мощности, техническая отсталость предприятий. Еще недавно все недочеты в промышленности объясняли порочным планированием. Теперь пресловутый «вал» снят с вооружения многокресельной армии плановиков-экономистов. Но объективные причины всегда подыскивают, для того чтобы сделать их громоотводом или по крайней мере удобным щитом от критики. Действительно, наша швейная промышленность находится в очень запущенном состоянии. Предпосылки плохого качества продукции заложены уже в самой основе производства — в устаревшей и малопродуктивной технике.

Но если предположить, что на всех швейных предприятиях уже поставлено новейшее оборудование, можно ли тогда быть уверенным, что это даст ожидаемый эффект? Увы!..

Снова о правах художников

Швейная промышленность имеет чрезвычайно взыскательного потребителя. Люди требуют модной линии, расцветки, рисунка. Разумеется, не все прекрасно, что модно, и не все, что модно, может на современном уровне технического оснащения создать отечественная промышленность. Но ведь на то и существуют художники, работающие для промышленности, чтобы приводить моду в соответствие с эстетическими принципами и экономическими возможностями.

Художники-модельеры сейчас во многом изменили методы своей работы. Они уже не мыслят создание модели без учета реальных возможностей промышленного предприятия, сырьевых ресурсов, без учета интересов покупателя.

Специальное художественно-конструкторское бюро (СХКБ), организованное в Москве несколько лет назад, всей своей деятельностью доказало, что моделирование одежды — не простое придумывание новых фасонов, а научная работа, основанная на анализе социальных, экономических, эстетических требований времени. Эта прогрессивная тенденция дала уже положительные результаты. Художники СХКБ разрабатывают и предлагают не просто обновленный или улучшенный фасон одежды, а целую группу совершенно нового, а главное, нужного ассортимента. Казалось бы, производство должно поверить художникам, поддержать и использовать их инициативу. Но не тут-то было. Фабрики продолжают поставлять в магазины унылый и однообразный ассортимент. Несмотря на обилие ярлыков с указанием новых артикулов, люди оказываются одетыми по принципу «и в мир, и в пир — одежда одна». Вам нужен вы-

ходной костюм для театра или повседневный для работы, спортивный или летний, в магазинах вам все равно предлагают однобортный или двубортный пиджак, рекомендуемый на все случаи жизни. Мужчины и не подозревают, что носят костюмы 45 фасонов. Немудрено: отличить эти фасоны потребитель не может.

Такое обилие фасонов появилось в погоне за повышенной ценой, утверждаемой за внедрение новых образцов.

Что же касается принципиально новых изделий, то с ними можно познакомиться только в складских помещениях СХКБ или Дома моделей. Их доставят для демонстрации мод, — и снова на место, в темный чулан.

Кроме специальных моделирующих организаций на каждой фабрике имеются свои коллективы художников, но не они определяют художественную политику. Практически их деятельность сводится к тому, чтобы приспособить ту или иную модель к производственным условиям на фабрике, «привязывать» ее к имеющейся ткани, что-то изменять, чем-то подновлять тиражируемые образцы. Но в целом характер массовой продукции от них не зависит: он диктуется и определяется торговыми организациями, и дирекция прислушивается к мнению торговых работников, а не художников. Даже тогда, когда речь идет о заказах тканей и фурнитуры, художники получают только право совещательного голоса. А ведь, казалось бы, это должно находиться в полной компетенции художника. Он и только он должен быть творческим режиссером в столь важном деле, как культура одежды населения.

Художник на фабрике ограничен задачами чисто производственного характера, он не в состоянии разрабатывать принципиально новые образцы, которые могли бы влиять на тенденцию моды. Такие модели создадут специальные художественно-конструкторские бюро, дома моделей. Но, к сожалению, их новые модели попадают в массовое производство редко, чаще всего, когда начинается затоваривание старыми образцами.

Заведенный на фабриках порядок — шить однотипные модели, пока они не перенасытят рынок, — свидетельствует о бесхозяйственном подходе к делу. Жить на потребу сегодняшнего дня, рассчитывать на временную конъюнктуру рынка и не ведать, что будет завтра, — значит ставить под удар экономику своего предприятия, а в конечном счете — экономику государства, которому дорого обходятся сюрпризы затоваривания.

Но стоит художникам поднять голос, требуя, чтобы изделия не выпускались большими тиражами и не становились униформой, чтобы ассортимент был разнообразным и модным, как немедленно навстречу поднимается рой протестующих голосов. Тон задают торговые работники: «Покупателю это не понравится!» По условиям прямых связей мнение торговой организации решающее.

Конечно, им должны быть лучше известны потребности рынка, но как они узнают о запросах покупателей? По-прежнему случайной продажей того или иного изделия. Продано 50 экземпляров новой модели одежды — вывод: можно заказывать

1000. Вполне возможно, что на эту тысячу и не найдется покупателей. Опыт вчерашнего дня определяет заказ на завтрашний. Было бы куда удобнее и для фабрик и для торговых организаций, если бы художник и покупатель могли иметь непосредственный контакт не за прилавком магазина «Светлана» или «Людмила», где продается уже расписанная продукция, а в специальном магазине, находящемся в полном ведении художественно-моделирующей организации. Такой магазин новинок моды мог бы стать барометром рыночной конъюнктуры, удобным центром по изучению спроса, центром пропаганды эстетического вкуса в массах. Для этого нужны небольшие организационные перестройки. Если магазин будет принадлежать СХКБ или Дому моделей, то этим организациям нужно создать (или передать имеющуюся) производственную базу на хозрасчетных принципах, где будут изготавливаться небольшими тиражами только новинки. Цена на изделия должна быть повышенной, налог с оборота снят — вся прибыль поступает в фонд данного предприятия. Разумеется, и Министерство финансов будет удовлетворено уж тем, что вся документация, связанная с изготовлением модели, за которую сейчас фабрики платят огромные суммы, будет передаваться фабрикам всего Союза бесплатно. Это будет выгодно для всех: и для государства, и для производства, и для покупателей.

А есть ли «прямые связи»?

Торгующим организациям теперь дано право заказывать то, что они считают целесообразным и нужным рынку. Эта система дисциплинирует и торговых работников, которые должны вовремя делать заказы, основанные на серьезном изучении спроса населения, и работников промышленности, которые теперь не могут менять ассортимент без согласия заказчика. Эта система позволяет рационально расходовать сырьевые ресурсы, повышает ответственность за качество выпускаемой продукции, убыстряет реализацию товара.

Однако эти бесспорные преимущества возможны там, где существуют действительно прямые связи. Но о каких прямых связях может идти речь в швейной промышленности, если она не может выполнить заказы торгующих организаций? Работников торговли вызывают на согласование, пересогласование, утряску, увязку, и так в течение года, до тех пор, пока от первоначального заказа не останется даже рожек и ножек. В результате магазины получают не то, что нужно рынку, а то, что может предложить фабрика.

Магазин «Светлана», например, в 1965 году заказал Московской фабрике № 18 сто сорок платьев модели 18—625 с 44 по 52 размер, а получил 58 платьев таких размеров, которые в большом количестве не заказывались. Блузок из купонных тканей, пользующихся повышенным спросом, магазин «Светлана» заказал 5 тысяч, но заказ скорректировали так, что магазин не получил и ста. Зато блузки из поплина и набивного репса с гипюровыми вставками, которые уже производятся более пяти лет и всем изрядно на-



доели, предлагаются в неограниченном количестве.

Трудно представить дирижером человека, который бы давал скрипке и альту одну партитуру, а роялю — другую и ждал при этом гармонии. Создается впечатление, что в Министерстве легкой промышленности мелодией привычки считать какофонию. Иначе, почему торговые и швейные предприятия переведены на «прямые» связи, а текстильные не переведены? Швейные предприятия согласуют ассортимент с торговыми организациями, но не могут выполнить их заказы, потому что не могут согласовать с текстильными предприятиями необходимый ассортимент тканей. Ткани распределяются по принципу: бери что дают.

Художники СХКБ разработали красивые модели платьев из крепа «Уральский» и «Псковитянка». Модели понравились торговым организациям. 11-я швейная фабрика согласилась выполнить заказ, но сшить смогла только несколько десятков платьев этих моделей специально к открытию нового магазина «Людмила». Широкие массы покупателей эти платья не увидят, потому что швейная фабрика не может повлиять на комбинат «Красная Роза» и заставить изготовлять нужную ткань. Магазины вместо этих платьев получают другие! То же распределение продукции под диктат, только теперь это называется «прямыми связями».

Нужен ли стабильный прейскурант?

Есть еще одно немаловажное обстоятельство, мешающее осуществлению прямых связей, — это практика ценообразования по устаревшим прейскурантам. Многие изделия оказываются невыгодными, и фабрики не шьют их в необходимом количестве, несмотря на просьбы торговли.

Так, например, к летнему сезону магазинам нужны блузки и юбки, но фабрики не хотят их шить: невыгодно предприятию. Прейскурантная цена на блузку не покрывает подлинных затрат рабочего времени на их изготовление. Платье, например, проходит все операции за два-три часа и стоит, скажем, 18 рублей. Блузка из того же материала шьется немногим меньше — час-полтора, а стоит всего 5 рублей. На московской фабрике № 11 блузки убыточны (на 33 проц.).

Дело в том, что при определении цены по прейскуранту за основу берутся не трудовые затраты, а стоимость ткани. Что же касается трудовых затрат и затрат на фурнитуру, то они игнорируются, когда бывает нужно привести цену изделия к общему уровню цен на рынке. Если художник предусмотрел какие-то особые пуговицы, которые оживят блузку, делают ее наряднее, фабрика не станет их приобретать, если они хоть на копейку дороже положенных по прейскуранту. Ведь эти затраты не будут учитываться при ценообразовании.

Пора подумать, а нужен ли стабильный прейскурант в швейной промышленности, где каждый сезон происходят изменения в моде и порой очень основательные? Не лучше ли за исходное брать калькуляцию, в которой учитывается не только стоимость ткани, но и реальные трудовые затраты?

Как у плохой хозяйки

На недостаток сырья ссылаются все, но за объективными причинами порой прячут ошибки организационного порядка. Получив с базы текстильного предприятия ткани по принципу «бери, что дают», швейная фабрика начинает поиски подходящей модели одежды, чтобы «привязать» к ней полученную ткань. Художник создал нарядное выходное платье (модель 2—60—26). Модель разрабатывалась для тяжелой шерстяной ткани. Указывалась и цена — 29 рублей. Но на рынке это платье появилось с маркировкой 11-й Московской швейной фабрики по самым разнообразным ценам: по 12, по 40 и по 35 рублей. Фабрика шила модель из той ткани, которую удавалось получить, хотя эта ткань и не соответствовала особенностям модели. Вы думаете, что выбранная художником шерстяная ткань большая редкость? Ничего подобного, ее просто не оказалось на складе текстильного предприятия в тот день, когда подошла очередь получать сырье 11-й фабрике. Ткань передала другой фабрике, и теперь там к ней будут «привязывать» какую-нибудь модель.

Если же к полученной ткани не сумели подобрать подходящую модель, эта ткань на долгие месяцы остается на складе фабрики без движения, в то время, как где-то на другой фабрике в ней остро нуждаются. Страдают обе фабрики. Первая — оттого, что выбрала свои фонды и ей не с чем работать дальше, вторая — оттого, что для нее эта ткань стала дефицитом. Она вынуждена снять интересную модель с производства.

Так из-за плохой организации распределения сырья искусственно создаются трудности в швейной промышленности. Было бы куда разумнее концентрировать продукцию текстильных фабрик на подсортировочных базах. (Такой базы не существует даже в Москве.) Ткани не распылялись бы по фабричным складам, и представители каждого предприятия могли бы по своему лимиту выбрать именно то, что им покажется подходящим.

Организация общей подсортировочной базы оказалась бы более эффективной при объединении фабрик в фирмы с широким ассортиментом продукции. Директор фирмы мог бы координировать распределение сырья, направлять его на те фабрики, где оно необходимо.

Сейчас, например, 11-я фабрика имеет дело с 53 поставщиками сырья и получает 157 различных артикулов ткани, значительная часть которых ей не нужна. Экономический директор ездит по другим фабрикам и меняет ткани баш-на-баш. Не правда ли, отменно организовано снабжение в системе Министерства легкой промышленности!

Организация фирменных объединений помогла бы решить и проблему специализации фабрик в каком-то одном ассортименте. Ведь это повышает производительность труда, улучшает качество продукции. Сейчас фабрики совершенно необоснованно вынуждены работать не в своем ассортименте. А что это такое, все отлично знают по басне Крылова о сапожнике и пирожнике.

53-я московская фабрика, например, шьет плащи, а ей вменили в обязанность шить

и детские костюмчики, потому что 36-я фабрика не справляется с заказами на костюмчики, а не справляется потому, что с ними не справляется 24-я фабрика, а 24-я не справляется потому... Эта карусель может быть бесконечна. Еще один образчик «умелой» организации! Почему же фабрики должны шить не свой ассортимент? Разгадка находится быстро. Как уже говорилось, существует рентабельный и нерентабельный ассортимент. Например, плащи — рентабельны: стоят дорого, шьются быстро. Вот им и дается на «ижживание» детский нерентабельный костюмчик. 1-й фабрике выгодны шерстяные платья и женские костюмы, а блузки убыточны. Поскольку все фабрики в системе Управления швейной промышленности — автономные единицы, то специализированная на нерентабельной продукции фабрика будет всегда в отставании.

Под эгидой фирмы этого бы не произошло, так как доходы и расходы на всех специализированных предприятиях могли бы балансироваться, взаимно покрываться, как это происходит сейчас в масштабе одной фабрики. 11-я фабрика шьет полмиллиона платьев, чтобы покрыть издержки на выпуске полмиллиона блузок, и дает мизерную прибыль. Та же самая фабрика, если бы работала только в одном ассортименте и покрывала затраты фабрики, специализированной на блузках, могла бы дать 30—40 процентов прибыли. На фирменном объединении показатель рентабельности был бы одним для всех фабрик. А как лучше распределить производство нужной продукции по фабрикам — дело уже внутрифирменное, дело дирекции.

Много в швейной промышленности трудностей, много нерешенных проблем. И если техническое переоснащение фабрик, обеспечение их сырьем — задача общегосударственного масштаба и ее не решишь в один год, то вопросы организации швейного производства, четкой продуманной, слаженной работы всех его звеньев требуют немедленного решения.

Мы предлагаем в качестве первого шага изменить отношение хозяйственных организаций к творческим, сделать художников лоцманами швейной промышленности.

Мы предлагаем создать фирменные объединения специализированных швейных предприятий.

Мы предлагаем создать подсортировочную базу тканей для всех фабрик и централизованно распределять ткани.

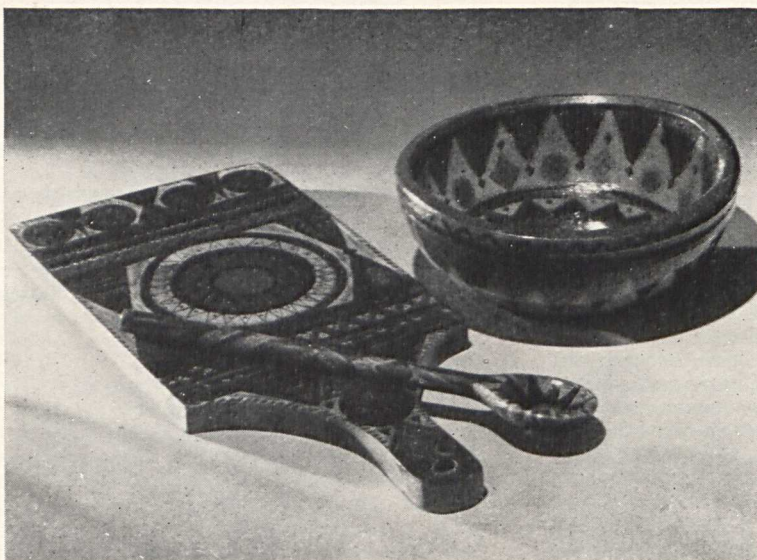
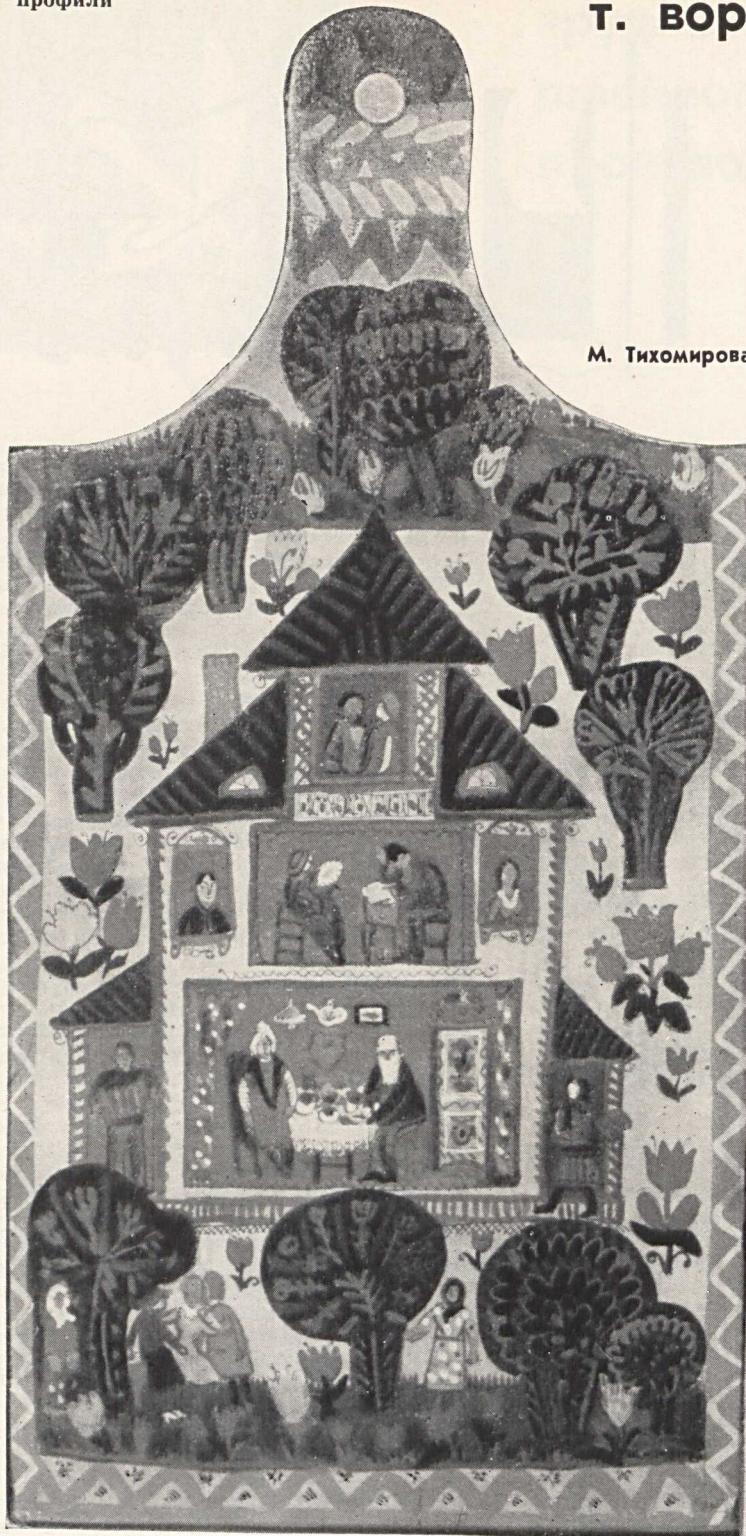
Мы предлагаем пересмотреть систему ценообразования по прейскурантам.

Наконец, мы предлагаем усовершенствовать систему прямых связей между партнерами швейного производства.

Т. воронецкая

М. Тихомирова

1. Декоративная доска «Красный дом».
Дерево, роспись, лак.
2. Набор посуды «Красный орнамент».
Дерево, роспись, лак.
3. Занавеска для кухни из ансамбля
тканей для двухкомнатной квартиры
4. Декоративная доска «Охота».
Дерево, роспись, лак.



Уже в течение нескольких лет на выставках декоративно-прикладного искусства привлекают всеобщее внимание произведения ленинградской художницы Таисии Семеновны Воронцевой — декоративные ткани, платки и деревянные расписные изделия. Многие в ее творчестве идут от традиций народного русского искусства, но традиционные темы и мотивы переосмысливаются автором, обогащаются живыми наблюдениями и обретают современное звучание.

В композициях Воронцевой на зрителя прежде всего воздействует цветовое решение, уже несущее в себе основной эмоциональный настрой, а потом постепенно разворачивается рассказ, подтверждающий и укрепляющий первое впечатление. Максимально увеличивая раппорт рисунка, находя разнообразные ритмы, умело включая в узор текстильный фон и фактуру, Воронцевая добивается того, что ткань приобретает единую, протяженную композицию.

В ткани «Гурзуф—весна» ощущение крымского тепла передается свежестью розовых цветов миндаля, светлой красочной гаммой, а потом, в тонкой прорисовке архитектуры, в легких абрисах гор встает Гурзуф, трактованный как «заморский» город из русской сказки.

В композиции «Зеленогорск» ощущение снежной зимы достигается сочетанием белого фона с ярко расцвеченными домиками, знакомый пейзаж приобретает особый колорит праздничного зимнего отдыха.

Среди работ Воронцевой есть небольшие декоративные панно (новый разработанный ею тип настенного украшения интерьера). Она выполняет их на плотной ткани и оформляет по принципу японских картин — двумя деревянными рейками в верхней и нижней части. Это главным образом натюрморты, бесконечно разнообразные в своих композициях и колорите.

На первой выставке «Советская Россия» было показано панно «Веселая зима». Тема народного зимнего праздника здесь решена в манере лубка. Рисунок, построенный крупными красочными массами на белом фоне, не производит впечатления нарочитой стилизации, а звучит естественно и свободно. Работа над этими панно явилась на пути художника как бы подступом к принципиально новому пониманию роли тканей в современном интерьере.

В 1964 году Воронцевая выполняет декоративные ткани для Ленинградского ресторана «Москва». Это ансамбль, состоящий из двух занавесей (на стену и на окно) — «Москва» и «Русская». Обе композиции с крупным рисунком на светлом

фоне. Их торжественный характер особенно подчеркнут в ткани «Москва», где насыщенный цвет и четкий динамичный рисунок отдельных мотивов являются прекрасным примером сочетания национального своеобразия и современности. Оформление интерьера дополняется декоративными полотнами для простенков. Целостное решение серии текстильных изделий дало толчок к дальнейшим поискам художника.

Капитальной ее работой (1964 год) явился ансамбль декоративных тканей для двухкомнатной квартиры — «Русский». Здесь нов и сам замысел и выполнение.

Ансамбль этот состоит из занавесей на окна, портьер и настенных панно для всех помещений квартиры. Он задуман и выполнен как единый художественный комплекс, связанный определенным сюжетным замыслом и цветовым решением.

Декоративное решение этого ансамбля целостно, красиво, сделано с учетом различного назначения комнат. Художник-текстильщик предлагает сделать декоративные ткани ведущим элементом художественного убранства современного интерьера и действительно достигает общего единства решения.

К сожалению, ансамбль «Русский» нигде не демонстрировался полностью. Лишь отдельные ткани из него были показаны на Ленинградской выставке 1964 года и на второй выставке «Советская Россия». Это не позволило зрителям и критике оценить и обсудить интересный эксперимент художника.

В этом ансамбле Воронцевая впервые выступила как автор росписи по дереву. Набор «Хлеб—соль» состоит из доски для хлеба, туюска и солонки. В росписи художник не копирует известные приемы народных мастеров, а создает заново оригинальный тип росписей по дереву. Они выдержаны в благородной цветовой гамме с преобладанием желто-коричневых и черно-серых тонов, в свободной, широкой манере рисунка и органично связаны с поверхностью и формой каждого предмета. Особенно красивые натюрморты на досках: «Черные цветы», «Натюрморт с керамикой», «Цветы и фрукты».

Как всегда, интересны тематические росписи Воронцевой. Здесь можно выделить целые серии, например «Город»: композиции на досках «Псков», «Изборск», «Клайпеда», «Паланга», «Старая Ладога», «Петровский Петербург», «Сказочный городок» и многие другие.

В каждом городе глаз художника отметил основные черты его облика — красные, высокие крыши Клайпеды, деревянную архитектуру в Изборске, современные зда-

ния у моря в Паланге — и сделал эти характерные силуэты основой декоративной композиции.

Привлекательна своей непосредственностью серия росписей на тему «Красный дом». История «Красного дома», населенного многочисленными обитателями, — плод фантазии художника. Смягким юмором и занимательностью ведет Воронцевая рассказ о жизни дома.

«Красный дом» изображается всегда открытым взгляду зрителя. В нем живут и действуют наши современники: они сидят над книгой, укачивают детей, пьют чай, танцуют перед домом, а под деревьями у входа сидят влюбленные пары.

Сюжет, как всегда, разработан очень детально, и вместе с тем эти композиции по-настоящему декоративны. Можно сказать, что здесь традиции лубка не просто используются художником, но и развиваются в новой, современной интерпретации.

Среди последних произведений Воронцевой несколько образцов оригинальных сувениров и украшений — солонки, расписные деревянные футлярчики для крымского розового масла, бусы, браслеты, нагрудные значки, броши и многое другое, что может значительно обогатить наш, пока еще очень однообразный фонд сувениров. В каждой из этих небольших работ художник проявляет тонкий вкус, острое чувство формы и масштаба.

Работая над сувенирами, Воронцевая впервые становится автором вещи в целом: до сих пор она расписывала главным образом готовые изделия, и стандартность их форм далеко не всегда соответствовала разнообразию композиций росписи. Хочется пожелать художнику шире развернуть творческие поиски в этом направлении.

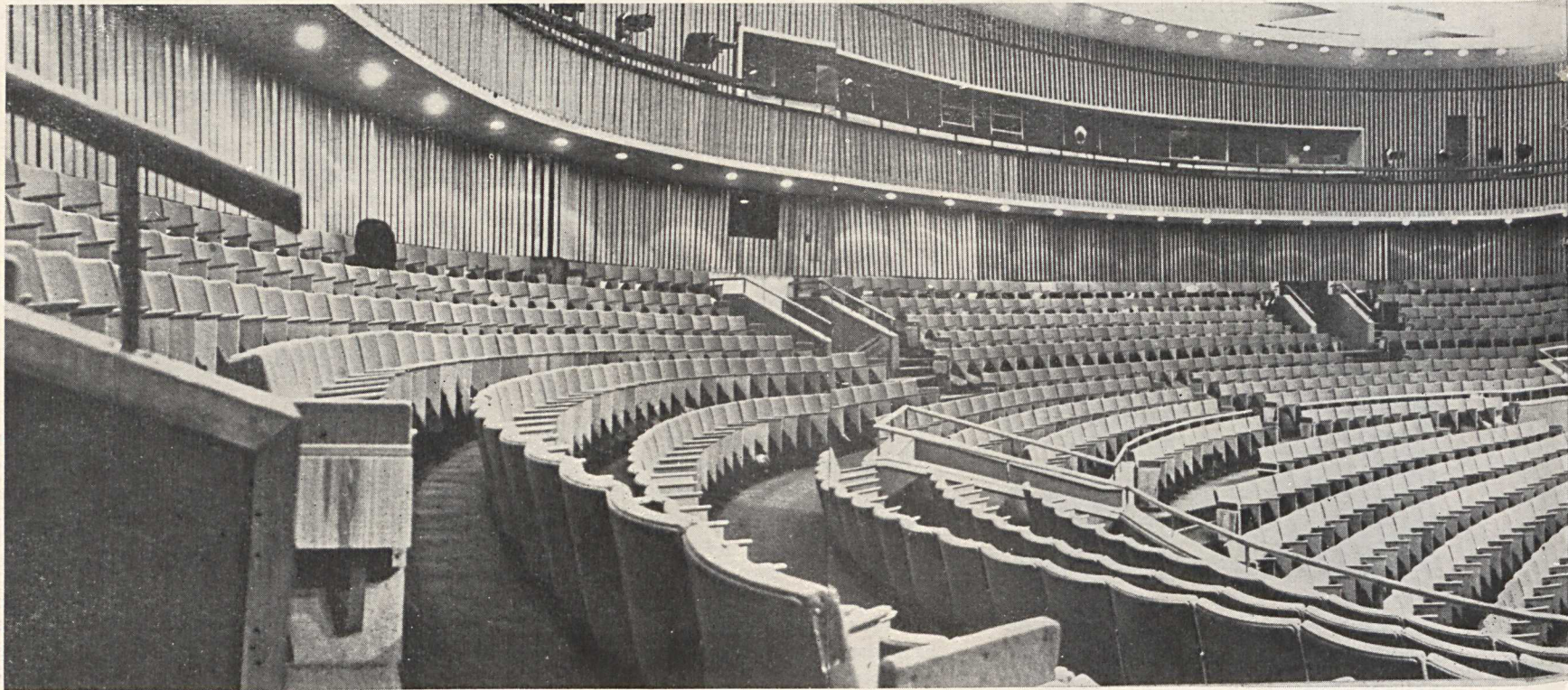
Сейчас Воронцевая работает над большим декоративным панно на ткани для Международной выставки в Монреале. Его сюжет — «Москва». Художница готовится попробовать свои силы и в росписи фарфора.

Есть в ее мастерской немало интересных зарисовок с натуры, акварельных пейзажных этюдов, портретных набросков.

И нас радует широта ее интересов. Творчество Воронцевой показывает, что для достижения больших успехов художнику декоративно-прикладного искусства совсем не нужно искусственно ограничивать свои творческие поиски пределами одного материала.

НОВЫЕ интерьеры МОСКВЫ

С. Земцов



Я не люблю глухих стен. Мне кажется, что на шумную городскую магистраль дом должен смотреть широко раскрытыми глазами окон, не прятать, а раскрывать свое нутро. Поэтому я с опаской прохожу мимо здания Театра сатиры, хотя знаю, что архитекторы В. Степанов, И. Дорони-на и Р. Матюшин не строили, а лишь реконструировали трудное здание; другого выхода не было. Сделали они это хорошо, особенно в интерьере.

Через кассовый тамбур, отделенный от улицы стеклянной дверью, прохожу в нижнее фойе. И там встречаюсь с приемом, который затем будет меня сопровождать повсюду в здании: отделкой стен деревянной рейкой. В фойе, в буфете, в зрительном зале...

От рейки свободны только изящно изогнутые лестницы, ведущие из амфитеатра прямо в нижнее фойе. Темного «мореного» цвета рейка спускается со стен на буфетную стойку, и на ее фоне выделяется цветная обивка современной мебели. Цветовой характер этого интерьера хорошо

контрастирует со спокойным, в светлых тонах зрительным залом. Архитекторы безусловно нашли те необходимые пропорции, то «чуть-чуть», которое делает помещение соразмерным содержанию.

В театральных зданиях, где примитивно понятая помпезность позолоты и хрустальных люстр до сих пор привлекает людей, мыслящих старыми художественными категориями, современная архитектура особенно проста, оперирует чистой формой и фактурой материала. Именно поэтому на нынешней стадии развития и освоения (а я убежден, что мы еще только осваиваем) современной архитектуры особенно важна чистота отделки. Надо как можно скорее достичь уровня мировых стандартов отделки и стыковки деталей, чистоты профилей, тщательной затирки поверхностей, идеального покрытия пола, и т. д. и т. п. Лестницы Театра сатиры красивы, но вот стоит всмотреться, и все плохо — грубо и неряшливо.

Я ходил по Театру сатиры днем. В залах был полумрак, уборщицы в фойе перестав-

ляли стулья. Я подумал, что если прийти сюда вечером, когда театр живет спектаклем на сцене, огнями своих залов и нарядной публикой — это неприятное ощущение исчезнет, но и вечером красивая умная архитектура досадно снижалась далекими от идеала отделочными работами, качество которых при свете огней еще более заметно. Все это заставило меня посмотреть другие московские новинки последнего года.

*

Дом фарфора на Ленинском проспекте расположился по соседству с Домом обуви. Напротив — Дом тканей. Все эти «дома» на самом деле занимают только первые этажи больших многоэтажных жилых зданий.

Однажды найденное название повторяется: на проспекте Мира Дом обуви, а на Кутузовском — Дом игрушки; неизвестно, еще каких домов следует ждать от не очень-то изобретательных руководителей фирм.

Специализированные торговые дома — это

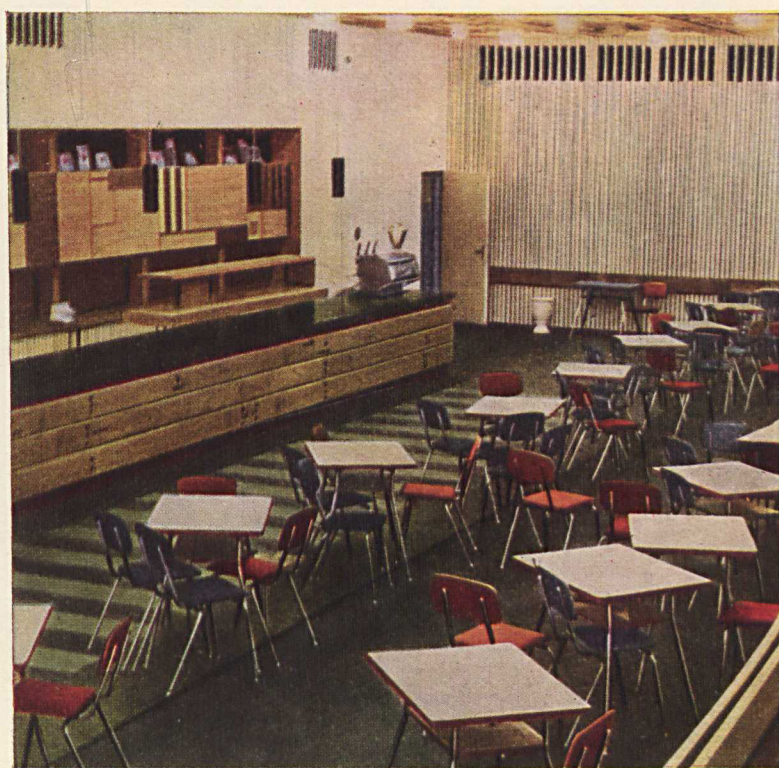
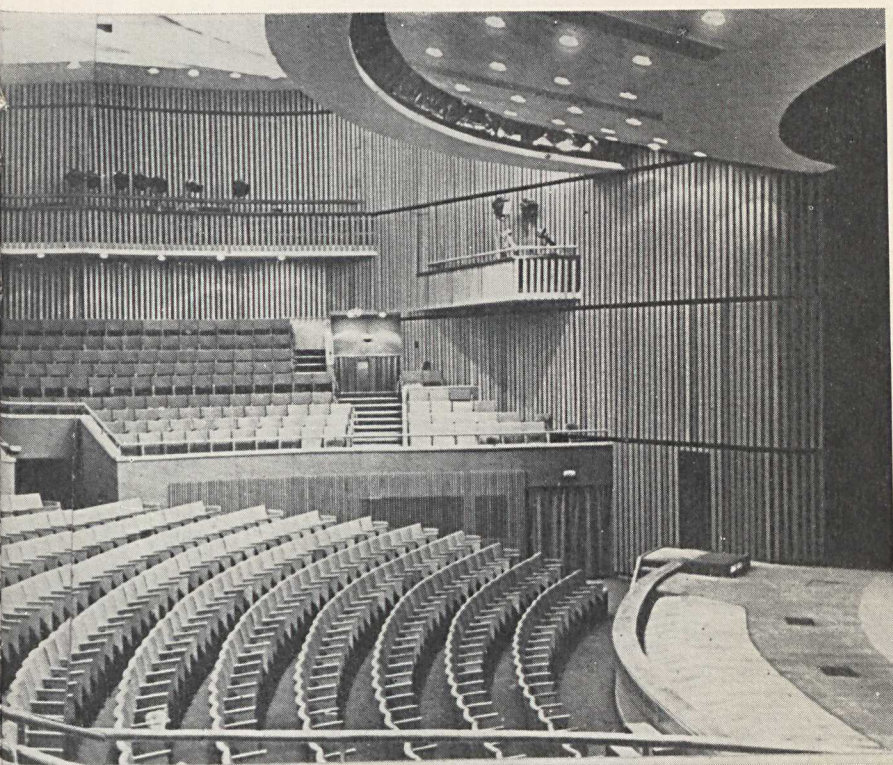


В. Степанов, И. Доронина, Р. Матюшин.

Театр Сатиры. Общий вид

Зрительный зал театра Сатиры.

Кафе театра Сатиры.



огромные магазины. Они отличаются друг от друга только размерами и характером внутренней отделки. Дом фарфора самый большой и по своему оформлению ближе других стоит к синтетическому решению интерьера. Вытянутый вдоль всего фасада огромного жилого дома, магазин имеет очень трудные для архитектора пропорции 1:20, то есть в его длине 20 раз укладывается его ширина. Правда, длинное здание имеет разные уровни пола в начале и в конце.

Авторы проекта, архитекторы Г. и А. Челтыкьян, пришли к очень интересному решению. Они создали как бы внутреннюю улицу между витриной и рабочим местом продавца. Ощущение улицы достигается тем, что архитекторы переносят в интерьер принцип оформления фасада.

Конструктивные пилоны образуют отсеки, которые соединяются друг с другом гранитными ступенями. Таких отсеков много, и все вместе они образуют как бы «гостинный двор». Его галерей служит проход между прилавком и витриной, а отдель-

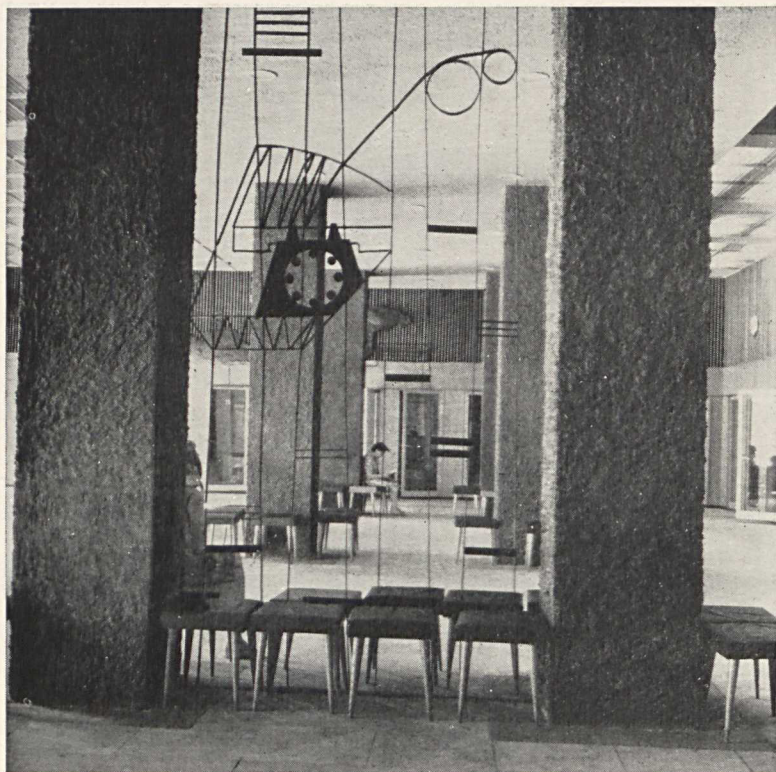
ными «посудными лавками» — пространство между пилонами. Плоскости пилонов удачно использованы для декоративных рельефных композиций (наиболее интересны рельефы «Гончар у круга», «Солнце» и рельеф, составленный из букв слова «фарфор»).

Мы привыкли, что витрина — это прозрачная «ограждающая» конструкция, не участвующая в оформлении. Авторы использовали огромные плоскости стекла для надписей, разместив их таким образом, чтобы они не мешали показу самих изделий. Можно спорить о характере шрифта, пропорциях и манере написания отдельных букв, но самый прием кажется мне удачным.

В тот день я решил еще посмотреть вестибюль нового железнодорожного почтамта. (архитекторы М. Готлиб и К. Рагулин). Мне говорили, что он украшен сграффито В. Эльконина и А. Васнецова. Уже одно это представляет большой интерес.

Огромное здание почтамта затерялось в узких переулках за Комсомольской пло-

щадью, и только, подойдя к нему вплотную, можно увидеть его архитектуру. Вход в само здание находится в боковом правом крыле. Собственно, главного входа (в традиционном представлении) нет. Есть небольшая дверь под козырьком, которая через стеклянный внутренний тамбур приводит вас в вестибюль, вернее, комнату, чуть большую по объему, чем обыкновенная жилая комната. В глубине видна узкая лестница. И все. Это неожиданно и вызывает недоумение. Архитектура, между прочим, искусство соразмерности. Для огромного, на 12 этажей, дома нужен и соответствующий ему вестибюль, не помпезный, но обширный и красивый, ибо он выполняет не только технические функции внутреннего коммуникационного узла, а и общественные. Здесь люди встречаются до начала работы и после ее окончания. Здесь размещаются справочные сведения, отражающие жизнь учреждения. Здание насыщено автоматикой, но для людей вестибюль — это вступление в трудовой день. Ничего такого в вестибюле Главного



железнодорожного почтамта нет: здесь все до скупости урезано, и поэтому интересная живопись на боковых стенах как бы загромождает это маленькое пространство.

В разных зданиях монументально-декоративное искусство выполняет различные функции. В большинстве случаев оно способствует образному раскрытию произведения архитектуры, но есть и другие задачи, чисто служебные, когда объектом искусства и его содержанием становится информация: указатели, пояснительные надписи, карты маршрутов, табло и т. п. Все эти, казалось бы, сторонние для искусства вещи тоже воздействуют, если они выполнены на высоком художественном уровне и органически включены в общую пространственную и цветовую композицию интерьера.

Новое здание железнодорожных касс (архитектор Н. Херкевич), здание Аэровокзала (ведущий архитектор Д. Бурдин) или переговорный зал междугороднего телефона — все это очень разные по архитектуре,

объему и назначению интерьеры. Но их объединяет одно — необходимость четкой, ясной информации. Заранее скажу, ничего этого нет в залах железнодорожных касс. Этажи (их три) соединяются узкими лестницами. В каждом этаже два небольших зала, между ними узкие коридоры, куда выходят двери комнат. В путанице коридоров, залов и небольших помещений размещены кассы.

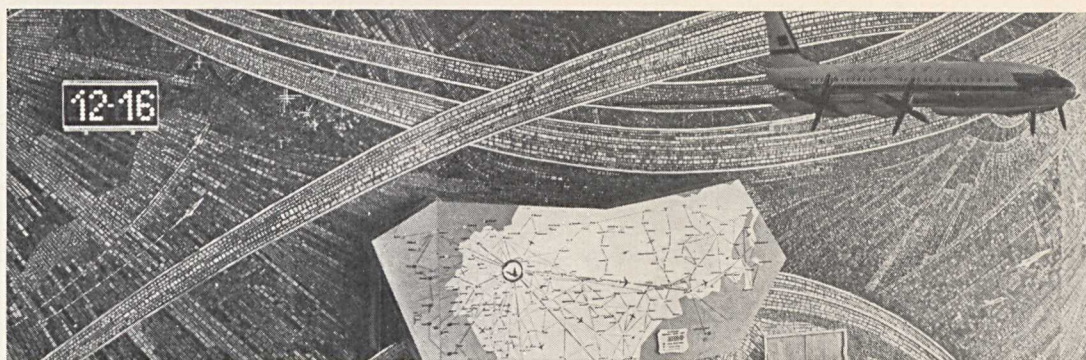
Торцовая стена каждого зала расписана сграффито: карты Советского Союза, на которых нанесены линии железных дорог. Надписи приходится искать, так как по цвету и материалу они выполнены не четко. В первом зале на столбе висит «указатель размещения помещений касс предварительной продажи билетов». Так же многословны и другие надписи. Указатели у лестниц выполнены накладными буквами в том же цвете, что и сами стены, и поэтому мало заметны.

В комнатах и вдоль коридоров стены выклеены большими фотографиями, создается впечатление какой-то «временки». Я на

время отделился от цели, приведшей меня сюда, и вообразил себя пассажиром, отправляющимся в Барнаул. Я потратил восемь минут только на поиски нужной мне кассы. И понял, почему так много людей, казалось, без цели бродят по этому зданию. Художник и архитектор не продумали технологии и поэтому не помогли работникам железнодорожного транспорта.

Переговорный зал междугороднего телефона. Старый интерьер, построенный еще в 30-х годах, в 1966 году был реконструирован по проекту архитекторов М. Дятловой, Г. Телепнева. Москва получила еще один «традиционно-современный» интерьер. Тут есть полный «джентльменский набор»: и деревянные рейки, и подвесной потолок, и четыре пилон, покрытые штукатуркой набрызгом, и, наконец, рельефы из металла.

Пожалуй, автор достиг известного уюта и деловой солидности этого зала. Глухие тона окраски, свет, скрытый за прозрачным подвесным потолком, удобная ме-



Декоративное панно в зале аэровокзала.

М. Дятлова, Г. Теленев.
Интерьер переговорного зала
на Центральном телеграфе.

Д. Бурдин.

Аэровокзал на Ленинградском проспекте.



бель — все это способствует спокойному ожиданию вызова. Но увлечение стилистической выдержанностью привело к тому, что циферблат часов совсем не приметен. Это, очевидно, вызвало нарекания, и пришлось повесить еще пару часов, никак не соответствующих стилю помещения, но четких и заметных из всех углов зала. Я не буду вдаваться в оценку скульптурных рельефов, размещенных в зале. Они разные: одни удались, другие, по-моему, нет. Хорошо то, что автор применил темную бронзу, она не противоречит общей цветовой палитре. С точки зрения функциональной правильно было оконтурить белым металлом двери кабин. Но для обозначения номеров на них надо было взять еще более локальный и резкий цвет.

*

В будущем, очевидно, аэровокзал станут строить одновременно с аэропортом. Ведь смысл первого в том, что он берет на себя большинство функций второго. В городе пассажир приобретает билет, оформляет багаж, садится в автобус и, минуя

аэропорт, подъезжает прямо к трапу самолета. Если самолет опаздывает или транзитный пассажир должен дожидаться следующего самолета, ему будет предоставлен номер в гостинице городского аэровокзала. Поэтому он так огромен: здесь много людей и много операций, правда, других, чем в аэропорту. У меня ощущение, что архитекторы еще не нашли выражения этой специфики. Аэровокзал на Ленинградском проспекте построен по схеме, близкой любому из аэропортов столицы.

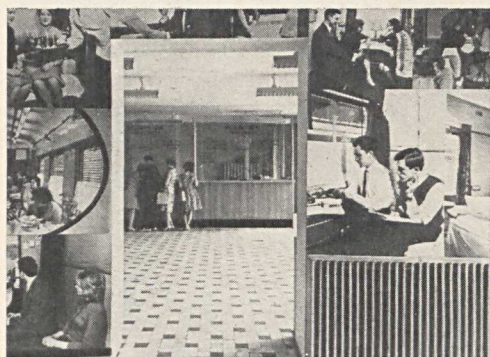
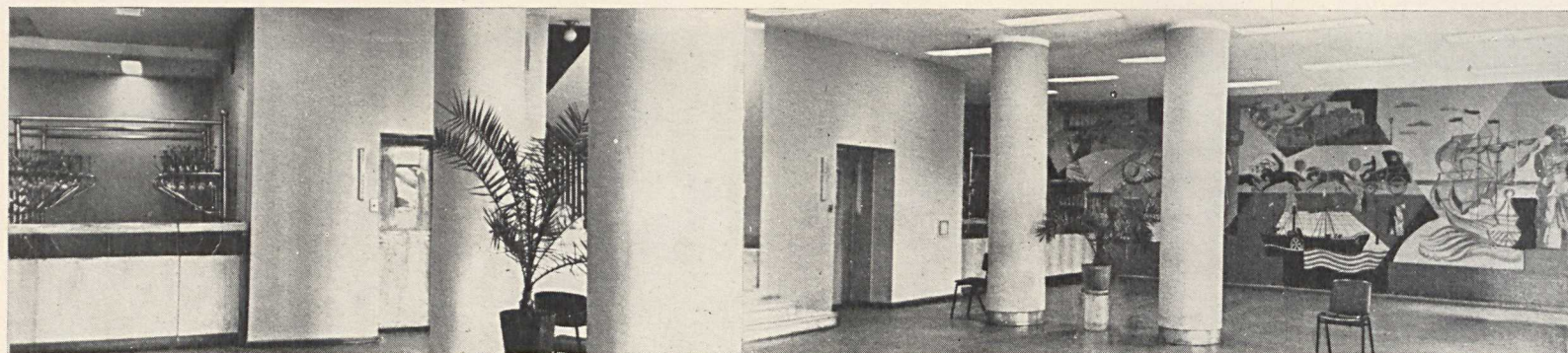
Я вошел через стеклянный тамбур — первый от наружной лестницы, ведущей на террасу ресторана. По правую сторону открылось бесконечное пространство зала. И ориентироваться в этом пространстве мне должен помочь, кроме архитектора, художник, взявший на себя роль гида. Он укажет мне, что и где я должен, как пассажир, сделать. Если оценивать с этой точки зрения интерьер аэровокзала, то он очень продуман. Глубокие «карманы», расположенные под навесом галереи, обоз-

начены номерами от 1 и до 16. В каждом таком отсеке находится пункт, оборудованный всем необходимым для регистрации пассажира и багажа. Транспорт доставит чемодан к автобусу. Тут же выход на площадь, откуда отбывает автобус или вертолет.

Зал аэровокзала — пространство, объединяющее все эти пункты. Таков его и функциональный и архитектурный смысл, который представлен здесь, я бы сказал, в совершенно оголенном и точном виде. Ничего лишнего. Все необходимые службы: парикмахерские, ресторан, помещения управления и т. п. — вынесены на галерею второго этажа.

Тут всего необыкновенно много, и особенно много пространства. Оно вливается через застекленные стены и уходит в дальнюю перспективу, образованную рядами столбов, поддерживающих перекрытие. Пространство здесь ощущаешь физически, и вещи в нем приобретают другие масштабы. Здесь нарушены все классические каноны пропорций, и для того чтобы ор-

М. Готлиб, К. Рагулин.
Интерьер зала железнодорожного почтамта.
Н. Херкевич.
Интерьер здания железнодорожных касс.



ганизовать это внутреннее пространство, обозначить его границы, архитектор прибег к средствам монументального искусства.

Всю торцовую стену он украсил мозаикой темного, почти черного цвета, которая резко контрастирует с прозрачностью стеклянных стен и вводит это аморфное пространство в границы реальных отношений. Жаль только, что на это мозаичное панно, изображающее космос, вдруг наложена грубо сделанная карта воздушных линий, а в левом верхнем углу светится табло часов. Это сбивает внутренний художественный масштаб произведений, сводит его к информационным задачам, которые именно здесь излишни. А вообще «информационная» служба в аэровокзале гораздо лучше, чем в здании железнодорожных касс и переговорном телефонном зале. Хорошо продуманы места надписей и указателей, хороший простой шрифт.

Кажется мне, что только по цвету они несколько слабы для этого монохромного интерьера. При цветовом решении указа-

телей вряд ли нужно выдерживать цветовую гамму интерьера. Указатели — скорее предметы обстановки, чем элементы архитектуры. Но тут уже дело психолога, которого, наверно, нужно привлекать для совместного с художником решения оптимальной доходчивости шрифтовой и изобразительной информации.

Новые интерьеры, безотносительно к качеству того или другого, показательны для общего художественного уровня монументально-декоративного искусства и архитектуры шестидесятых годов. И кажется мне, что сейчас наступил своеобразный антракт между годами большого творческого подъема, когда повсеместно и окончательно утверждались новые формы искусства, и тем новым его этапом, что возникает на основе уже достигнутого. Но то, что я увидел сейчас в Москве, мне еще не дает возможности отметить эти черты будущего. Интерьер ли это Театра сатиры, или зал междугороднего телефона, или другое общественное сооружение — всюду мы найдем модификацию уже из-

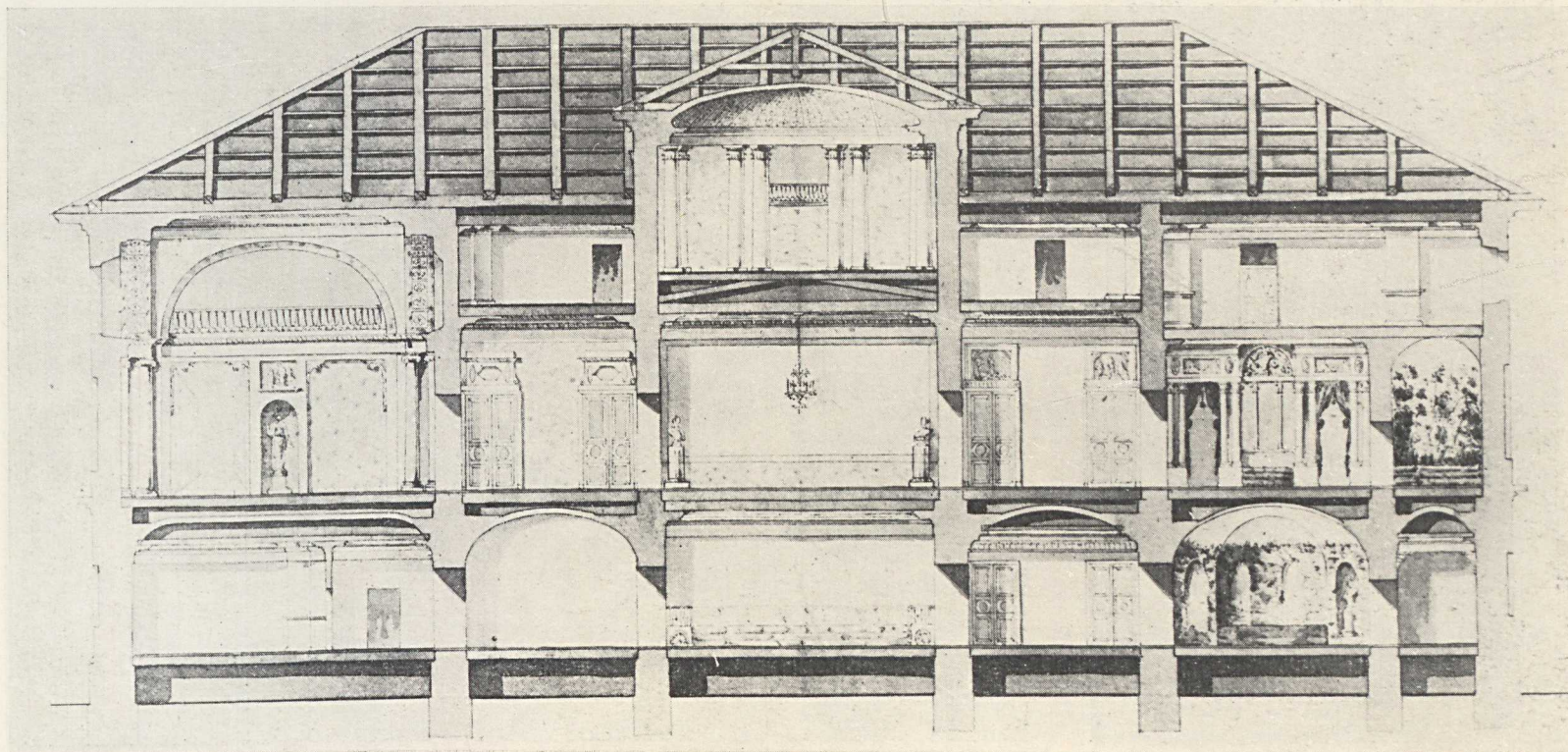
вестных приемов. Я не увидел какой-то художественной индивидуальности, резко отличной и могущей вести за собой.

Что это, отсутствие таланта? Нет. Декоративно-прикладное и монументальное искусство зависят от многого. И в большой мере от того внимания, какое окружает художника, от степени доверия к нему, то есть от той общественной атмосферы, какая способствует созданию большого и подлинного искусства. В этом отношении можно позавидовать людям точных наук. У художников, архитекторов нет своей Дубны, нет стендов, на которых они могли бы экспериментировать, прежде чем вынести свое произведение на суд народа. И художник укладывает свою идею в прокрустово ложе возможностей и представлений заказчика. Поэтому вдруг найденный и «апробированный» прием становится не только приемом, но целым направлением в монументальном искусстве и архитектуре.

интерьер русского классицизма

Е. Николаев

Дом В. Г. Орлова в Москве. Разрез из альбомов Казакова. (Музей архитектуры). Во втором этаже (слева направо): зал с раскрывающейся стеной вместо двери, освещенный только окнами верхнего света (все нижние фальшивые), три гостиные; парадная спальня с диваном в предспальне и боскетная. В нижнем — в центре диванная в виде грота и кабинетик. В мезонине — домовая церковь.



Интерьер эпохи классицизма родился из барочного интерьера и стал его отрицанием. Но отзвуки барокко заметны не только в 70-е, но и в 80-е годы XVIII века, — хотя, конечно, уже не в архитектурных формах, а в общей напряженности интерьера, который совершенно «остыл» только в 90-е годы XVIII века¹.

Это было время страстного увлечения театром, увлечения, оставившего глубокий след в русской культуре. Влияние театра заметно даже в искусствах, внешне от него далеких: в архитектуре, садово-парковом искусстве. «Сценической красотой» назвал один из современников интерьер этого времени.

Никогда не было еще в России лучших условий для расцвета парадного интерьера. Невиданный размах строительства, огромные богатства в руках немногих, даровые рабочие руки, тяга к европейской культуре и первые ростки гражданственности — вот почва, на которой возросло это фантастическое искусство: дома, снаружи поражающие строгой простотой, а внутри «рассчитанные (по словам А. Стендаля) на жизнь в величайшей неге». Иностранцы тонко подметили, что «при таком правительстве, как русское, которое не дает заниматься ни политикой, ни

этикой, ни литературой, удовольствия общества ограничены и домашние радости усовершенствованы. Роскошь и изысканные удобства, пышность и вкус помещения, изобилие и утонченность стола... одни только вознаграждают там веселого человека за те стеснения, в которых природа и правительство держат его душу и тело» (К. Массон).

*

«Апартаменты назначаются или для фамилии (для семьи. — Е. Н.), или для гостей, или для великолепия. Для двух последних случаев строятся покои рядом, для жилья же назначаются задние покои» — говорит учебник архитектуры 1789 года. Эти слова вполне объясняют распространенность анфилад и тот непонятный на первый взгляд факт, что назначение многих комнат дома дублировалось: «В доме у него, — писал М. А. Дмитриев, вспоминая дом своего дяди, сенатора и поэта, — была анфилада парадных комнат: общий порядок русских домов, от чего происходит, что все они как будто строены на показ и для гостей, а не для хозяев... Его личные комнаты были наверху, в мезонине; там же была его спальня, еще гостиная, и еще кабинет, такое разделение на два помещения, на две гостиные и два кабинета было чрезвычайно неудобно.. Он и сам чувствовал, что ему неловко, и теснился наверху, а низ, где были лучшие комнаты, оставался пустым. Он схо-

дил вниз только для приема почетных гостей и для званых обедов».

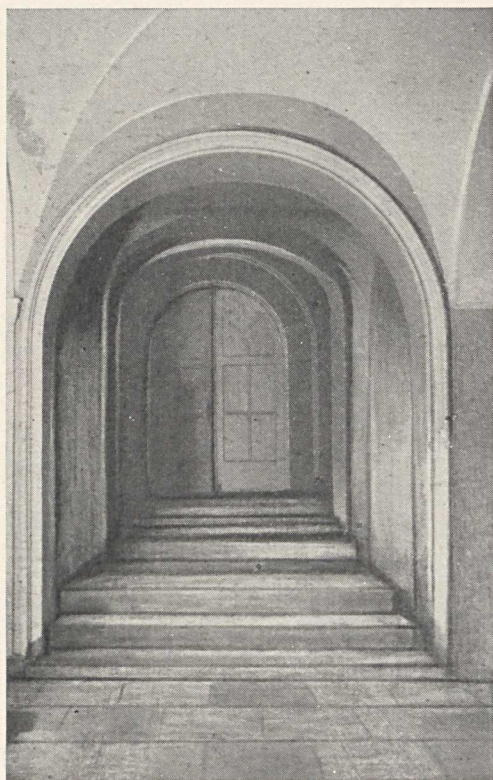
Богатый дом — нечто среднее между дворцом и жилым домом — был, как правило, трехэтажным, с парадным средним этажом (его называли бельэтажем). Гости и хозяева входили через парадное крыльцо, все прочие — через черное (традиция просуществовала очень долго). Нижние сени, обычно темноватые, очень теплые. Мебели здесь почти не было, но вид этих сеней был обыкновенно «житейский». Светлое пятно парадной лестницы указывало дорогу; гостю блуждать по дому не приходилось бы: тут был заданный маршрут, и ненужные для него двери были заперты, «приглушены», а то и просто замаскированы под шкаф или под стену. Парадной лестницей начинался другой мир — театральный мир парадного интерьера, и поэтому от вестибюля лестницу всегда отделяли либо колоннами, либо коротким переходом. Парадные лестницы были столь же разнообразны, как и сами дома, но в одном они все похожи: в них была какая-то сдержанность, «уличная» прохлада — просторность, сравнительная простота отделки, холодноватые тона. Миновав верхнюю площадку лестницы, где всегда стояло зеркало, лакейскую (верхний вестибюль) а иногда, если зал был посреди дома, — одну-две гостиные, гости входили в залу (еще в пушкинское время это слово употребляли в женском роде).

¹ Размеры статьи не позволяют нам проследить все этапы этой эволюции. Мы берем поэтому интерьер классицизма в его сложившейся, зрелой форме (80—90-е гг.).



Нижний вестибюль дома Долгорукова (затем Бобринских) в Москве.

Парадная лестница дома в усадьбе Черкутино Владимирской области (Музей архитектуры). Замечательный образец чисто театрального построения пространства.



В том театре, который представляла из себя парадная часть дома, зал был главной сценой. Он выделялся и размерами и масштабом: нередко занимал целый ризалит дома (а то и флигель, связанный с домом переходом), высотой был зачастую в два этажа и «в два света», то есть с двумя рядами окон по вертикали. Красота его была чисто архитектурной, создавалась масштабом и выразительностью самого пространства.

В зале всегда было несколько дверей, которые не только связывали его с разными комнатами дома, но и создавали ощущение просторности. Случалось, что одна из дверей была фальшивой: чтобы создать симметрию, без которой в это время красоты, как правило, не мыслили, пускались на всякие уловки — устраивали фальшивые двери и печи, фальшивые балюстрады и т. п.

В обычные дни зал пустовал, но зато во время балов и парадных обедов...

«Сияет тысячью огней
Огромный зал. С высоких хоров¹
Ревут смычки. Толпа гостей,
Шум танцев с шумом разговоров»...
(Е. Боратынский)

¹ Хоры — это балкончик для музыкантов под самым потолком, часто такой низкий, что в нем нельзя встать в полный рост. Иногда хоры были спрятаны за какой-нибудь росписью или декоративной тканью, и тогда музыка звучала неведомо откуда, как в садах Черномора.

Немногочисленная мебель зала, стулья и зеркала, жалась к стенам, давая простор для танцев и не заслоняя блистательного иной раз паркета.

Даже и в богатых домах отдельной столовой зачастую не было, и «обед проходил обычным порядком в зале» (С. Аксаков). Стол вносили только на это время, в обычные часы он стоял сложенным в служебной комнате, примыкавшей к залу — «буфетной». Часто рядом с залом существовала еще крошечная комнатка, куда можно было скрыться во время бала; иногда ее заменял балкончик.

Сквозь распахнутые двери зала открывалась блестящая перспектива комнат. Анфилады (часто увеличенные зеркалами: «Так как в обоих концах этой анфилады,—пишет А. И. Дельвиг,—стояли большие зеркала, то мне казалось, что комнатам нет конца») остались в архитектуре классицизма, потому что идеально отвечали характеру вельможного быта. Их употребляли и в совсем маленьких домах. «В хороших домах,—говорится в учебнике 1789 года,—должны быть по крайности два покоя, дверью соединенных, дабы гостей принять можно было»: то есть хоть крошечная, но анфилада.

Все эти проходные, нежилые комнаты были, в сущности (независимо от того, как их называли), гостинными — комнатами для приема гостей. Порой они не имели даже дверей по анфиладной оси, вместо

них были арки с колоннами. Часть комнат не имела никакого особого назначения, и в разговоре их различали по цвету стен — «розовая», «голубая». Испокоин веку существовал, вероятно, в противоположность «зальному», «гостинный» тип расстановки мебели — «уголками», менее официальный, более уютный и живописный. Стендаль, побывавший в Москве в 1812 году с армией Наполеона и повидавший немало московских дворцов, писал, что тут «нет комнат, в которых нельзя было бы расположиться четырьмя или пятью способами, из которых каждый давал обитателю полное удобство и очаровательнейший уют, соединенный здесь с совершенным изяществом». «Диванная» — комната, вдоль стен которой устроены мягкие диваны,—это тоже гостиная, но для ближайшего круга людей. Здесь можно было собраться за чаем, за свойским разговором, за чтением. Диванные очень любили, равно устраивали во дворцах (такой диванной «на дворцовом уровне» была и знаменитая камероновская «Табакерка» Царскосельского дворца) и в нештукатуренных деревянных домах.

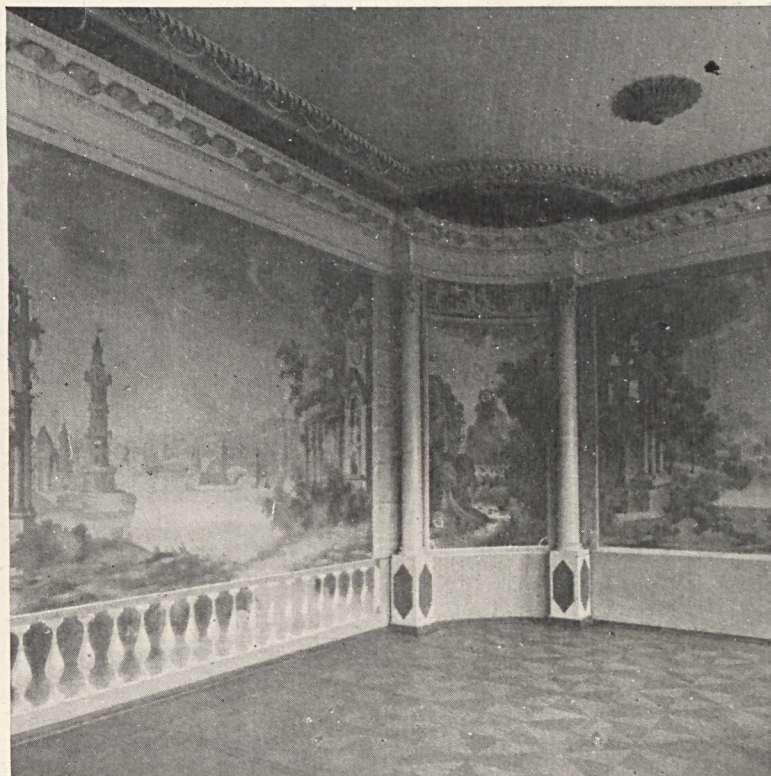
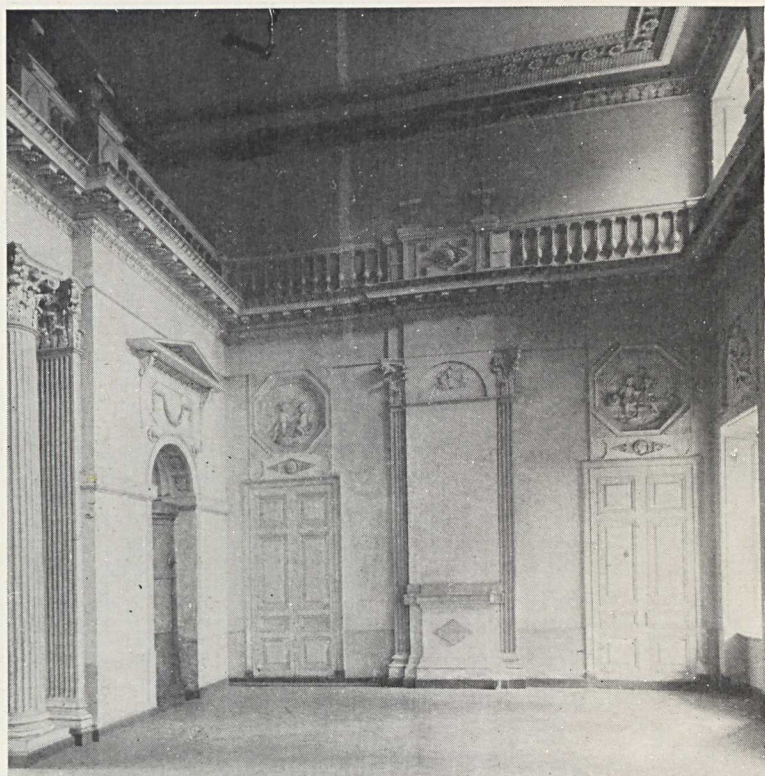
Анфилада была устроена так, что ее хотелось пройти от начала до конца — это интерьер в развитии. Тут были свои паузы и акценты, смена образов, масштабов, объемов. Центральное место занимала большая гостиная — «наиболее украшен-

Зал в усадьбе «Ратислово» Владимирской области. Слева — хоры. Характерно применение ордера, обилие барельефов и фальшивая балюстрада поверху.

Большая гостиная в «Ратислово». В этой комнате почти всегда были две дугообразные в плане печи. Очень характерно чрезмерное изобилие росписей и их сюжеты.

Внутренняя винтовая лестница в усадьбе «Дугино» Смоленской области.

Фотографии из собрания Музея архитектуры.



ная комната дома». Здесь были и росписи, и паркеты, и печи, похожие на монументы, и роскошная мебель, зеркала, картины, фарфор и т. д. Замыкалась анфилада обычно так называемой парадной спальней, хотя иногда за ней была еще одна комнатка — «кабинетик» — маленькая приемная хозяйки дома. Чтобы исправить ее пропорции, потолок, как правило, делали подшивным (куполом или «гробиком»). Иногда эта комната принимала вид боскетной — комнаты, разрисованной под беседку.

«Я был в гостях у Селимены,
Чудесный видел там боскет,
В диване — зеркальные стены,
В гостиной — розовый паркет».

(И. Долгорукий)

Парадная спальня, само название которой звучит столь странно для современного уха, часто вовсе и не была спальней — это был лишний повод «поиграть» формами архитектуры и мебели, еще один оттенок в анфиладе. Вот как описывает художница Виже-Лебрен парадную спальню в доме А. Куракина, одном из богатейших московских домов, построенном Родионом Казаковым¹. «По изяществу она превосходила все остальные комнаты. Постель, стоявшая на возвышении со ступеньками, покрытом прекрасным ковром, была окружена колоннами с бога-

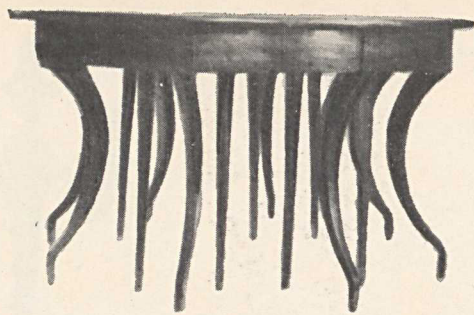
¹ По исследованиям Т. В. Алексеевой.



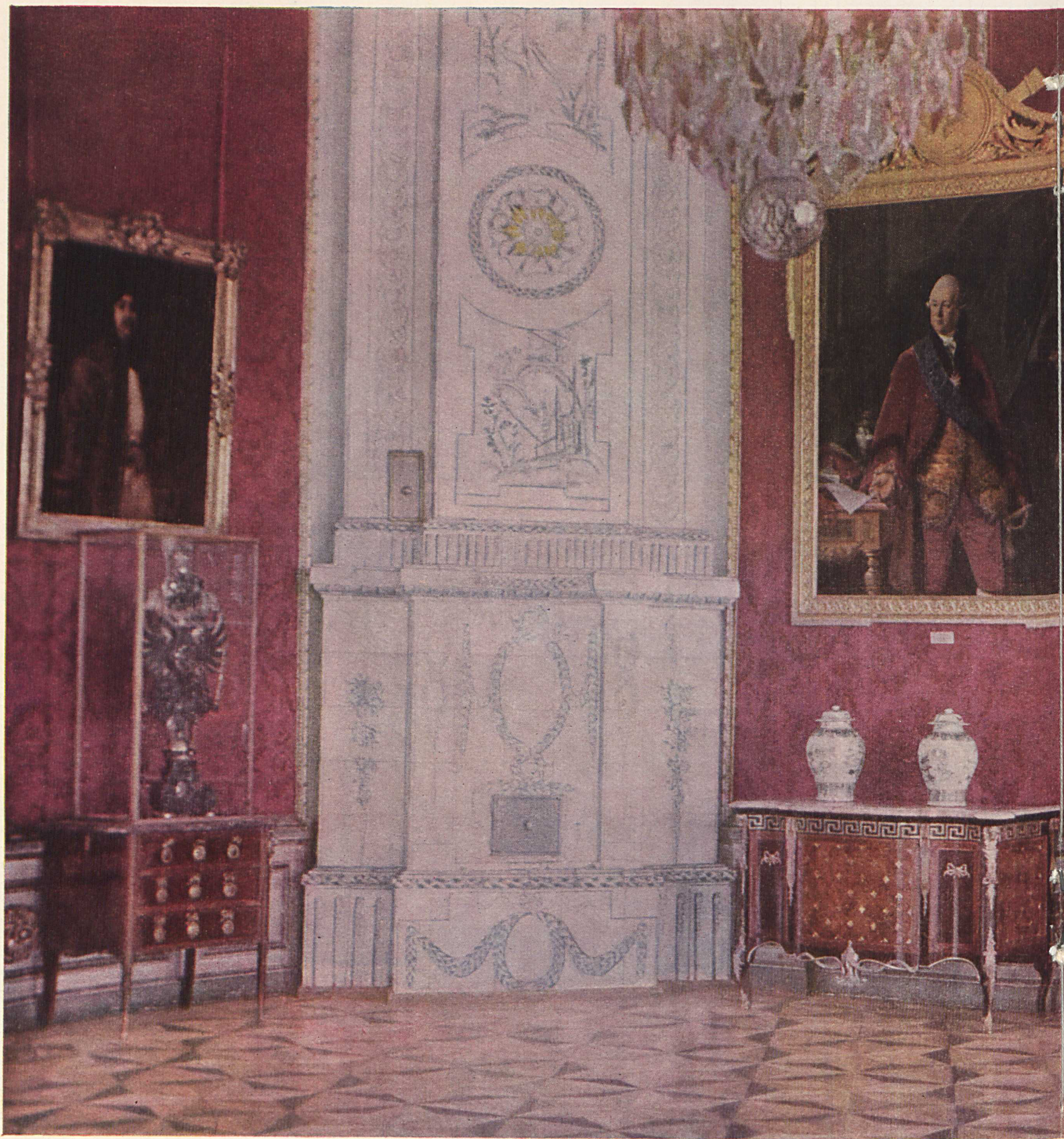
тыми занавесями. Две статуи и две вазы с цветами стояли по углам помоста, а затейливая мебель, отличные диваны делали из этой комнаты обиталище, достойное самой Венеры». Когда «вседневной опочивальни» в доме не было, парадная спальня служила настоящей спальней, но во всех случаях «предспальня» (часть, примыкающая к окну и обычно отгороженная от алькова колоннами или ширмой) служила гостиной, чаще всего устроенной именно в виде диванной. Ордер, кроме как в зале и парадной спальне, в интерьерах почти не применяли: его слишком ценили и потому не обесценивали.

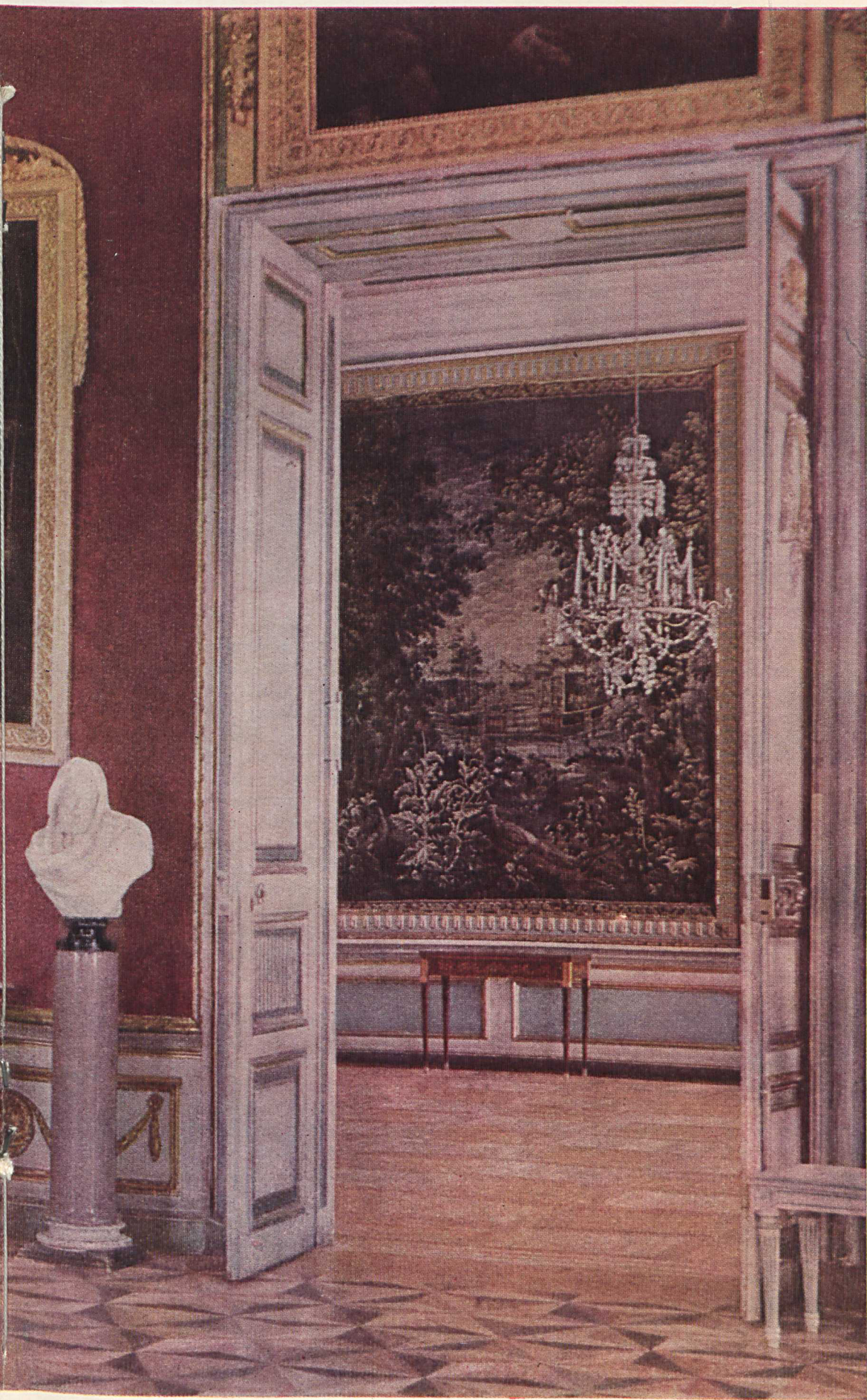
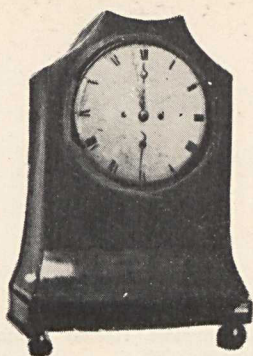
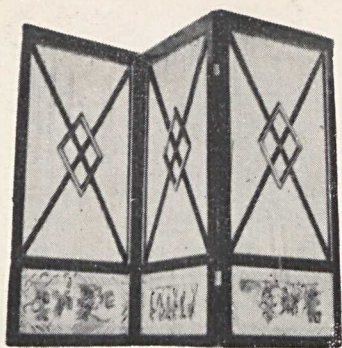
Если в комнатах парадной анфилады и сами «актеры» появлялись не часто, то «рабочие сцены» — многочисленная дворня — там вообще показывалась только для уборки; жилые и служебные комнаты были совершенно отделены от парадных. Именно поэтому в доме было несколько входов, несколько лестниц в разных концах и сквозные коридоры, прорезающие весь нижний этаж. Иногда во втором этаже никаких комнат, кроме парадных, вообще не устраивали.

Собственно жилые комнаты, даже в ту эпоху, когда интерьер классицизма уже откриссталлизовался, отличались какой-то бестолковостью, точнее сказать, особой «житейской» логикой. Как правило, они невелики, часто темноватые и случайных



Гостиная в усадьбе. «Кусково».





пропорций. Тот же М. А. Дмитриев заметил: «Он (И. И. Дмитриев) никак не мог обойтись без проходных и без темных комнат». Конечно, эти комнаты не пустовали; по старым описям известно, что здесь стояли шкафы и комоды, а иногда тут спала прислуга.

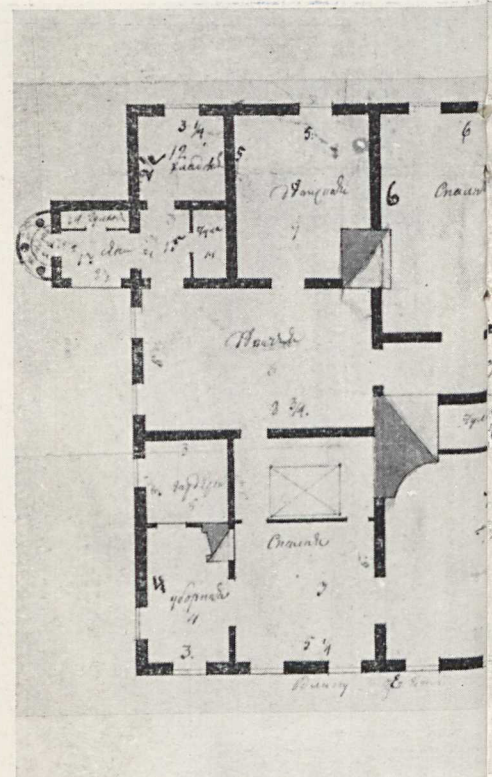
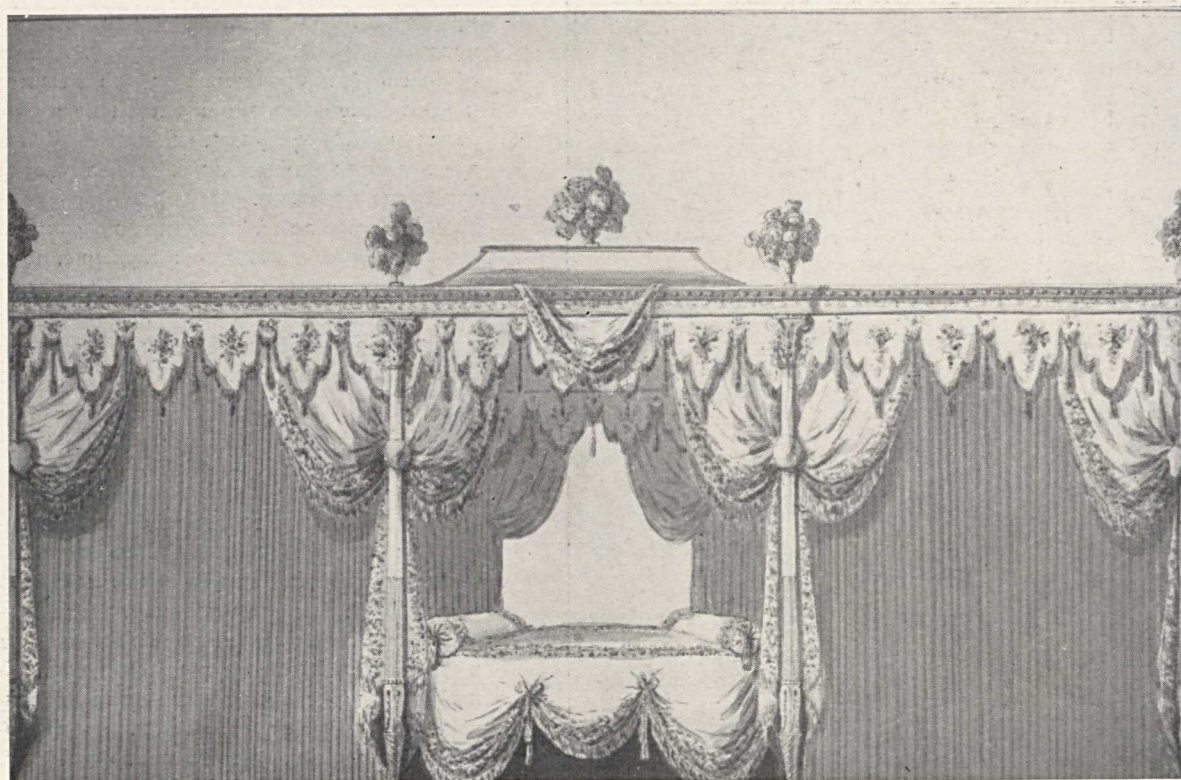
Первый этаж дома, как правило, занимали подсобные помещения: людские, кухня, «приспешня», ренсковый (винный) погреб, кладовые и пр. Этот этаж почти всегда перекрывали сводами. В служебных помещениях делали лещадные (то есть из каменных плит) или кирпичные полы, на окнах решетки, двери часто железные (от воров и пожара), с могучими засовами. Но так как службы в усадьбе (в том числе и городской) часто выносили в отдельные здания, то нижний этаж порой занимали «вседневные» комнаты. В третьем, как правило, были детские, комнаты воспитателей, молодежи и т. д. Здесь рекомендовался центральный коридор с отдельными (или «двоенными» смежными) комнатами по сторонам. Планировка действительно удобная, и применялась она почти без исключений. Совсем особый мир представляли антресоли, даже в больших домах нередко очень маленькие, — мир, немыслимый без парадных комнат, и связанный с ними законами контраста. Низкие, с квадратными окошками часто почти у пола, со ступеньками при переходе из комнаты в комнату (следствие того, что помещения под ними для наилучших пропорций имели разную высоту), эти комнаты были очень уютны и по-своему красивы. Для них существовал даже особый тип мебели: стулья с подрезанными ножками (чтобы можно было пользоваться светом низко расположенных окон), низенькие шкафчики, комоды и т. п.

Интерьер зрелого классицизма очень архитектурен, поэтому комнаты сохраняют свой характер даже сейчас, когда быт уже совершенно выветрился из них. Но все же то, что мы видим в домах конца XVIII века, — это, в большинстве случаев, только костяк старого интерьера, и нам уже трудно представить, какую опломную роль играли в доме декоративная отделка, ткани, мебель и все те мелочи, которые отличают «живой» дом от «неживого». Даже крупнейшие зодчие вкладывали в такие «мелочи» немало сил — старые архитектурные альбомы полны проектов развески занавесей, драпировок, проектов зеркал, рам и т. д.

Но даже в тех случаях, когда архитектор проектировал всю внутреннюю отделку и мебель, эти проекты воспринимаются скорее как намек, понятный опытным



Парадная спальня. Проект конца XVIII в.
Музей архитектуры.



исполнителям. А чем дальше удалялся дом от дворца, тем чаще, вероятно, интерьеры отдавались «на откуп» мастерам-отделочникам, а те пользовались хорошо разработанными типами отделки и приемами ее размещения. В свою очередь и архитекторы эти приемы знали и на них рассчитывали.

В конце XVIII — начале XIX века существовали, как сказали бы сейчас, специализированные мастерские. В Москве, например, были живописная мастерская Д. Б. Скотти, мастерская искусственного мрамора, руководимая С. Кампиони, прославленная мастерская резьбы по дереву Споля и др. Узкая специализация давала им возможность работать и «на рынок», не для конкретного дома, а владельцы могли покупать готовые барельефы, печи, зеркала и т. п.

В разных домах (часто и в разных городах России) и сейчас еще можно встретить одинаковые элементы отделки (от крупных до самых мелких), а многие детали оказались уникальными только впоследствии. Но из ограниченного числа элементов умели тогда извлекать необычайное многообразие. Сложные взаимоотношения между архитектурой и прикладными искусствами России еще почти не изучены, но одно несомненно: бытующие порой фразы о «баженовских веночках» или «типичной казаковской резьбе» крайне наивны.

Очень долго держалась манера окантовывать стены либо штукатурной (иногда лепной) полосой, либо багетом, а самое поле стены затягивать штофом (в самых богатых домах — шпалерами) и повторять его в обивке кресел, ширм и т. д. В комнатах попроще вместо штофа бывал ситец или «бумажки» — бумажные обои, печатные или расписанные от руки. Штоф, конечно, признак богатства, но и бумажные обои — вовсе не признак бедности, даже в богатом Кускове добрая половина комнат была оклеена «бумажками». В антресолях стены часто обивали холстом и по нему красили.

В 90-е годы XVIII века в моду вошли искусственный мрамор нежнейших оттенков и пейзажные росписи. «В старину, — пишет И. М. Долгорукий, — я резвился с хозяевами в простых стенах, ничем не обитых... ныне все другое, везде рисовка и гипс».

О росписях «наподобие альфреско», словно сговорившись, твердят современники. И сейчас еще таких росписей сохранилось довольно много. Основой этой моды были, конечно, наивно истолкованные идеи позднего просветительства о связи человека с природой.

У живописцев тоже бывали типовые эскизы или схемы росписей (можно перечислить немало совпадений, хотя и не буквальных), и, вероятно, даже трафареты (росписи часто не вполне укладываются

на плоскость стены или потолка). Но высокое ремесло не было ремесленничеством. Уцелевшие росписи поражают свободной и по-настоящему художественной манерой письма.

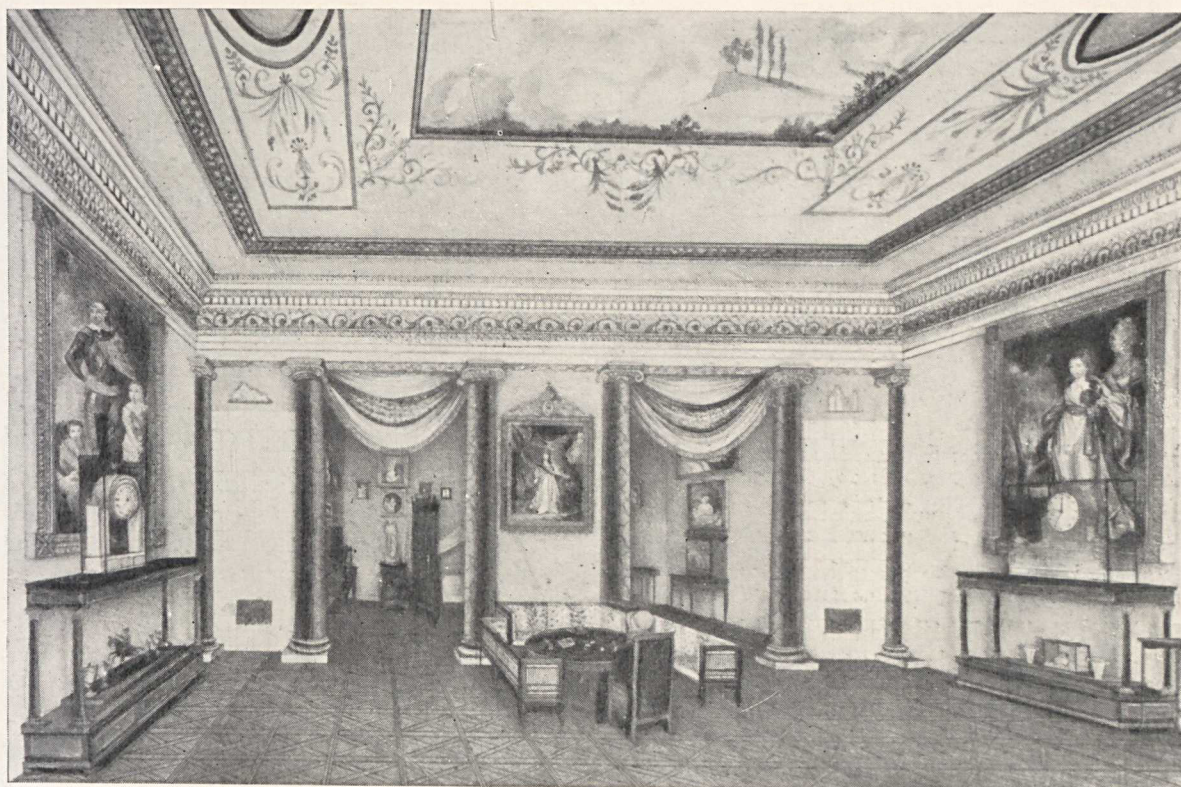
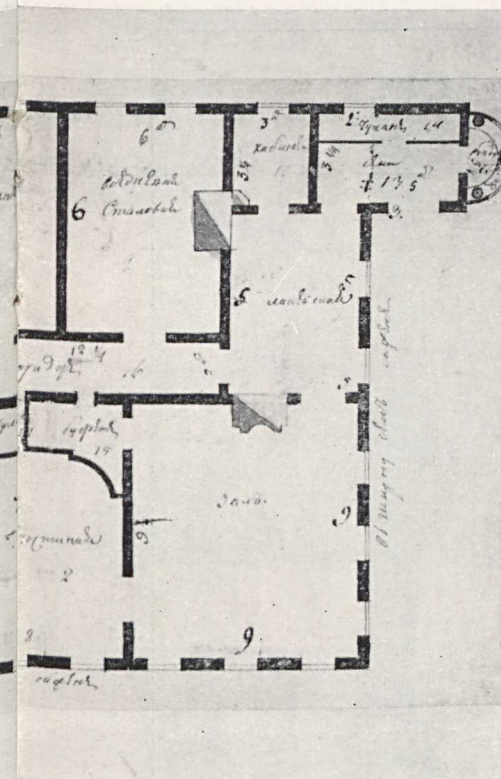
Хоть два слова нужно сказать о мебели и о мелочах убранства, ибо нигде, быть может, культура классицизма не выразилась с такой силой, как в понимании ансамбля интерьера в тщательном подборе и точном месте каждой детали: светильников, ваз, скульптур («Чаще всего нападаешь на фальконетову мальчишку¹, — где его не встретишь» — И. Долгорукий), необычайно любимых в это время зеркал и т. п. Очень любили и часы, своим разноголосым боем оживлявшие дом, — их было порой куда больше, чем практически нужно. Во многих домах были первоклассные собрания живописи, скульптуры, рукописей и т. п. «Можно подумать, что обобрали всю Европу для составления богатейших московских музеев», — писал У. Кларк.

О мебели нельзя не сказать хотя бы потому, что отделить ее от архитектуры не так просто: была и, так сказать, «мебельная» архитектура, вроде ширм или колонок парадной спальни, дверей в виде шкафов и т. д., была и архитектурная мебель, намертво связанная с архитектурой и местом (парадная кровать, диваны в ди-

¹ То есть на статую Амура Э. Фальконе.

План дома конца XVII века (Музей архитектуры). Парадные комнаты окнами выходят на главный фасад, жилье — во двор. Очень характерны резкая смена масштаба в уборной при спальне, симметрия зала, фальшивая печь в гостиной и т. п.

Парадная спальня дома Браницких. Акварель. (Пушкинский дом). Предспальня решена как гостиная. За колоннами в алькове — настоящая спальня, хотя дом дворцового типа.



ванной или зеркала с их подстолями). Еще бытует представление о мебели этого времени как о чересчур парадной, малоудобной. Это неверно даже по отношению к малоподвижной (вопреки буквальному смыслу слова «мебель») парадной мебели, а кроме нее была и другая: и комбинированная, и переносная, и встроенная — очень удобная и функциональная.

Классицизм конца XVIII века был не модой и не «формой», а системой мышления. На другие стили эта эпоха глядела, как тогдашние европейские путешественники на дикарей, — изумляясь, но не очень стараясь понять существо. Но вольности она себе вполне позволяла. Мы, пожалуй, недооцениваем, сколько было «китайщины» и «туретчины» всюду, в том числе и в интерьере: хрупкая и эфемерная, она почти исчезла. Употребляли эти «восточные» стили или «готику», пользуясь привычными и наивными ассоциациями: турецкие — спальня или диванная, китайские — кабинетик или «чайная» и т. д.

*

Разумеется, не из одних дворцов состояли русские города и усадьбы. Основную массу составляли дома самые обыкновенные, не говоря уж о том, что крестьянских домов в России было куда больше, чем городских. Даже богатый провинциальный интерьер в массе отличался от столичного, а купеческий от дворянского (хотя дома

высшего купечества ничем не отличались от домов крупных дворян). Купеческие традиции держались стойко, но и купцы должны были жить по моде. Совмещалось это так: «В каменных домах большие комнаты содержались в совершенной чистоте, и для этого никогда в них не ходили, ежились в двух-трех чуланах» (Ф. Вигель). «В пышно убранных домах блещут зеркала, золоченые карнизы, бронзы и хрустали различных фирм и веков, но тут же мебель самая богатая перемешана с самою простою. В главном углу комнаты всегда находятся огромные в драгоценных окладах иконы, пред которыми неугасимо теплятся лампы» (там же).

Здесь говорилось в основном о домах, назвать дворцами которые было бы слишком сильно, а жилым домом — явно недостаточно не только потому, что они лучше известны, но и потому, что они были основной точкой приложения художественных сил. На них вырабатывались приемы, ставшие вскоре общим достоянием. Дом поменьше нетрудно представить именно исходя из богатого. А. Болотов так описывает свой переделанный дом: «...несмотря на его мализну, были в нем все нужные в дворянских деревенских домах комнаты: были в нем лакейская, зала, гостиная, спальня, уборная, детская, девичья и для меня спокойный кабинет, а другой особый покоец и для моей тещи.

А сверх того выгадал я местечко для буфета, гардероба и довольно просторной кладовой, также двух сеней». В доме еще меньше «должно быть по крайности передней, залу, гостиной, спальне, покою для житья и гардеробу» (учебник архитектуры 1789 г.). Когда в доме всего шесть комнат, то разделение на парадную и непарадную часть могло быть, конечно, очень относительным. Что до беднейших избушек, стоящих у подножий дворцов («на курьих ножках хаты», — назвал их П. А. Вяземский), составлявших немалую часть русских городов, то они, надо думать, не отличались от домов середины XVIII века, известных нам по описанию конфискованных и выморочных дворов. «Светлица бревенчатая, в ней 5 окончин стеклянных, ветхих и битых, в той светлице печь изразчатая ветхая, потолок и пол дощатые, при той же светлице каморочка забрана досками, во оных окнах ставни с петлями и винтами железными, сени бревенчатые, ветхие, в сенях два чулана — один бревенчатый, другой дощатый, да особенно в сенях ко оной светлице приделана каморочка маленькая бревенчатая...» и т. д. Только последующая эпоха, использовав весь огромный опыт архитектуры XVIII века, центр тяжести перенесла на рядовые дома.

ПАМЯТНИКИ ЕВРЕЙСКОГО ИСКУССТВА

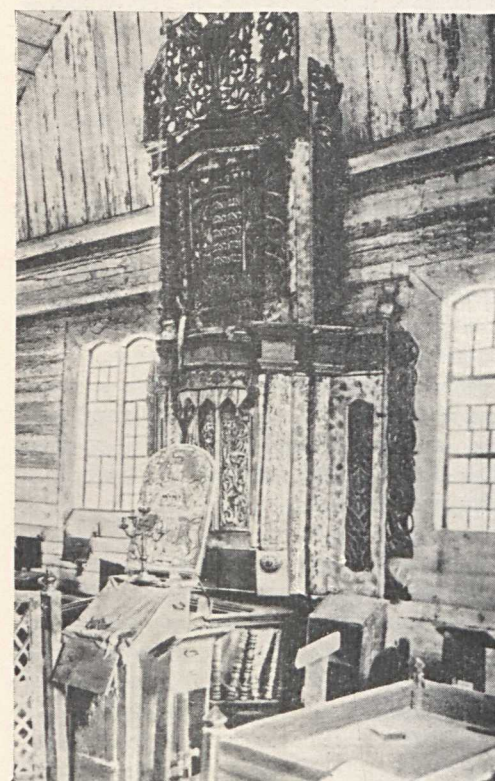
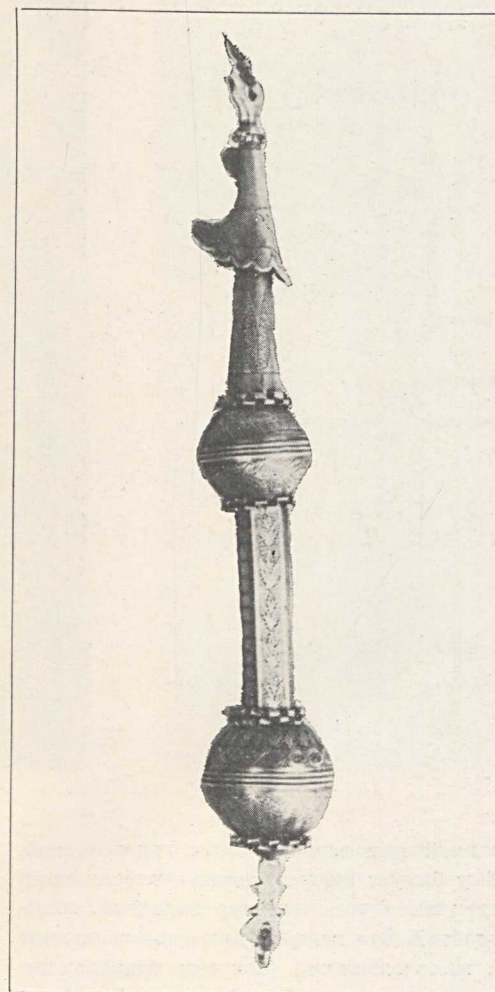
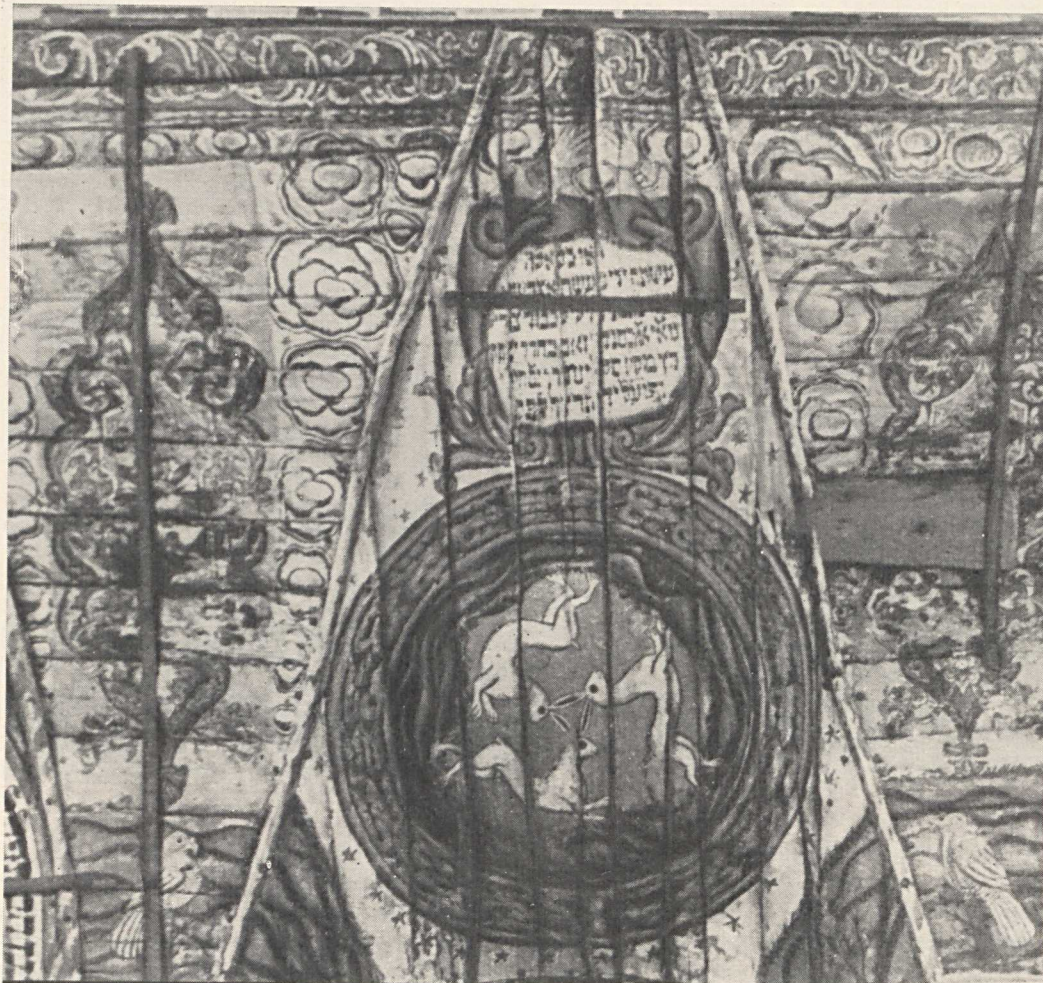
П. Жолтовский

Деталь росписи плафона синагоги.
Конец XVIII в. Смотрите.

Указка для чтения — яд.
Серебро. XVIII в.

Деревянная синагога в Гвоздеце.
Общий вид (с довоенной фотографии).

Внутреннее помещение деревянной синагоги.



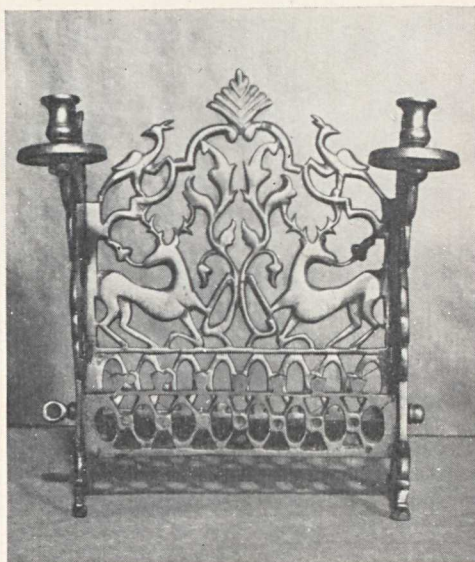
Медный котелок. XVIII в. Музей этнографии и художественного промысла. Львов.

Какля гуцульская. XIX в.

Ханукальная лампада. XVIII в. Галиция.

Тасс — декоративная пластина на тору.

Серебро. XVII в.



Память человека недолговечна. Возможно, именно на это рассчитывали фашисты, создав нюрнбергские расовые «законы» уничтожения многих народов. Особенно чудовищным было отношение гитлеровцев к евреям. Существовали особые планы полного физического истребления еврейского народа, и фашисты последовательно, варварски осуществляли их. Нацисты хотели, чтобы ничто не напоминало об уничтоженном народе, о его цивилизации и памятниках культуры. Они грабили и взрывали синагоги, школы, жгли еврейские библиотеки и музеи¹. На Украине, в Белоруссии, в Литве были уничтожены и разрушены населенные евреями городские кварталы, древние гетто и синагоги, даже кладбища. Вместе с домами и имуществом погибло множество изделий декоративно-прикладного искусства — памятники еврейской культуры.

Только немногочисленные, случайно сохранившиеся предметы в некоторых музейных собраниях², редкие фотографии оставили какой-то след от этой своеобразной художественной культуры, главным средоточием которой на Украине были Галиция, Волынь и Подолия. С некоторыми ее чертами и памятниками мы хотим познакомить читателя — главным образом с теми из них, которые интересны как произведения декоративно-прикладного искусства; впрочем, ими почти исчерпывается все содержание старого еврейского искусства, так как религиозный запрет очень ограничил развитие национальной живописи и скульптуры.

Мастера из еврейских местечек расписывали помещения синагог (в течение столетий бывших не только молитвенными домами, но и местом постоянного живого общения обитателей гетто), занимались художественным литьем и чеканкой, ткали, вышивали синагогальные занавесы и ритуальные покрывала, делали вырезки из бумаги.

Монументальными формами отличаются настенные росписи деревянных синагог. Сведения о таких росписях относятся к середине XVII столетия, но нам они известны по памятникам XVIII века в Смотриче, Михалполе, Яричеве, Минковцах на

¹ Уникальна только история сохранения района старого гетто в Праге и редчайших еврейских историко-художественных ценностей. После освобождения правительство ЧССР создало здесь Государственный еврейский музей, подобного которому нет в мире.

² В Львовском музее этнографии и художественного промысла, в Львовском Историческом музее, в Киевском Историческом музее.

Подолии, в Яблонове, Гвоздеце, Ходорове в Галиции¹.

Росписи были связаны с архитектурными особенностями внутреннего помещения синагог, обычно довольно высокого, несколько удлиненного зала со сложным перекрытием, чаще всего в виде восьмигранного купола, опиравшегося на стены треугольными парусами. Иногда эта система усложнялась. На каркасном, подшитом досками перекрытии располагался весь комплекс красочных росписей. Выполнялись они по тонкому меловому грунту клеевыми и темперными красками. Эти богатые орнаментами росписи (содержащие и своеобразно понятый стилизованный ренессансный акант) весьма близки к орнаментике произведений украинского прикладного искусства того времени; но композиционные приемы, все декоративное построение росписи имеют здесь восточный «арабесковый» характер. Это впечатление усиливается большими декоративными картушами и клеймами, очерченными в типично восточной манере. Плоскостность, относительная дробность орнаментов в еще большей мере ассоциируются с искусством Ближнего Востока. Здесь, как и на арабском Востоке, преобладание орнаментов было связано с теми ограничениями, какие налагал на художников иудаистский культ: им разрешалось изображать только животных, птиц, рыб, но на изображение человека был наложен запрет. Поэтому среди богатого орнаментального ковра, покрывающего плафоны старых синагог, можно увидеть экзотические и фантастические существа: львов, слонов, верблюдов, грифонов и единорогов, а также коз и оленей, медведей и зайцев, волков, павлинов, аистов. Многие из этих изображений имеют средневековый аллегорический смысл: лев — символ мужества, олень — быстроты и т. д.

Почти всякая роспись синагог включала в себя двенадцать знаков Зодиака — эмблему течения времени. Она решалась как насыщенный декоративный мотив. Зодиакальный фриз размещался в нижней части плафона. Стены синагог обычно украшали тексты, обрамленные богатыми орнаментами.

Росписи синагог позднейшего времени — второй половины XVIII века (наиболее характерные из них в Смотриче и Михалполе на Подолии) — сохраняют те же ком-

¹ L. Wierzbicki. Bożnica w miasteczku Yablonowie nad Prutem. Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce, t. IV. Kraków, 1891, с. 45–51; M. i K. Piechotkowie. Bożnicy drewniane. Warszawa; 1957.

позиционные и декоративные черты, но вместе с тем имеют и существенные отличия. Орнаментальных разделок становится меньше и соответственно увеличивается число сюжетных изображений, нарушается плоскостность, мастера используют средства перспективного построения. Традиционные символические изображения животных нередко даны в движении. Усиливается их характерность. Появляются новые сюжеты. Среди них левиафан — огромная рыба, лежащая на морских водах, свернувшись вокруг острова с городом, наполненным барочными зданиями; лев и лань, обвивающиеся вокруг стилизованных деревьев; два медведя, несущие на своих плечах жердь со свисающей с нее огромной гроздью винограда. В этом изображении нетрудно узнать популярный библейский сюжет — возвращение из земли Ханаанской разведчиков с виноградными плодами — свидетельством ее плодородия.

Росписи отмечены духом творчества и народного оптимизма. Среди них выделяются прекрасным теплым, звучным колоритом, своей особой праздничностью росписи синагоги в Смотриче. В росписях Михалпольской синагоги, выполненных по сравнению со смотричанской с несколько меньшим мастерством, изображения очень реалистические, но совершенно не характерные для синагогального обихода. Здесь и широкие городские панорамы, сады и виноградники, огромная нагруженная мешками телега, запряженная четверкой лошадей, — типичная ярмарочная сценка. Даже мрачное изображение Шехины¹, покрытого широким талесом², из-под которого видны только руки, является смелой попыткой антропоморфного изображения божества, строжайше запрещенного ортодоксальным раввинизмом. Особенности иконографии смотричанских и михалпольских росписей, их реалистический характер не могут быть объясненными вне тех религиозно-общественных движений («хасидизм»), которые охватили в XVIII столетии широкие круги местечковых и сельских евреев на Подолии, а затем в Галиции и на Волыни. «Хасиды» требовали более свободного отношения к древним религиозным предписаниям и обременительному ритуалу, выступали против деспотизма общинной (кагальной) верхушки. Их призыв к более непосредственному и широкому контактам с окружающим миром отразился и на характере росписей подольских синагог.

¹ Одно из имен бога в иудаистском культе.

² Ритуальное одеяние.

Худес. 1857.

Ханукальные светильники.
Медь, литье. XVII и XVIII вв.

Среди весьма немногочисленных еврейских художественных ремесел выделяется медное литье, главным образом разнообразные осветительные приборы — от настольных подсвечников и до огромных двух- и трехметровых многопудовых синагогальных девятисвечников — «менор». В XVIII веке сложился тот исключительно пышный и декоративный тип меноры, который существовал в течение почти всего последующего столетия. Один из лучших образцов такого светильника — менора из синагоги г. Бара на Подолии, типичное декоративное изделие позднего барокко. Торжественные барочные мотивы сочетаются здесь с изображениями птиц и животных. В то же время и по стилю и по художественным приемам это произведение очень близко и к украинскому декоративному искусству.

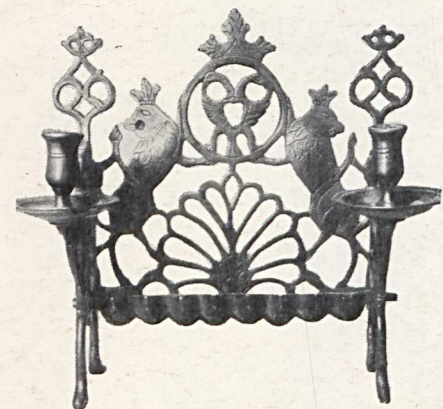
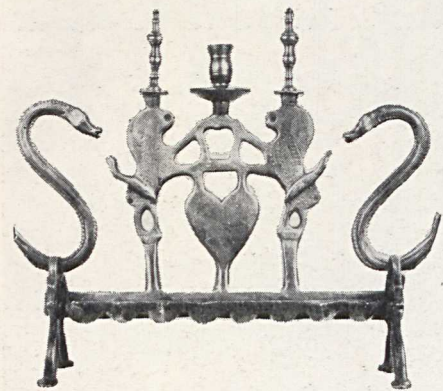
Ханукальные лампы¹, имевшиеся почти в каждом еврейском доме, по художественному решению еще больше связаны с этим искусством. Сюжетные и орнаментальные мотивы ханук весьма разнообразны; здесь геометрические и растительные узоры, изображения животных, символы и эмблемы, а также декоративные элементы различных художественных стилей. Но, несмотря на известную стилевую и типологическую разнородность и пестроту мотивов, различные типы ханук почти всегда представляют завершенное художественное целое.

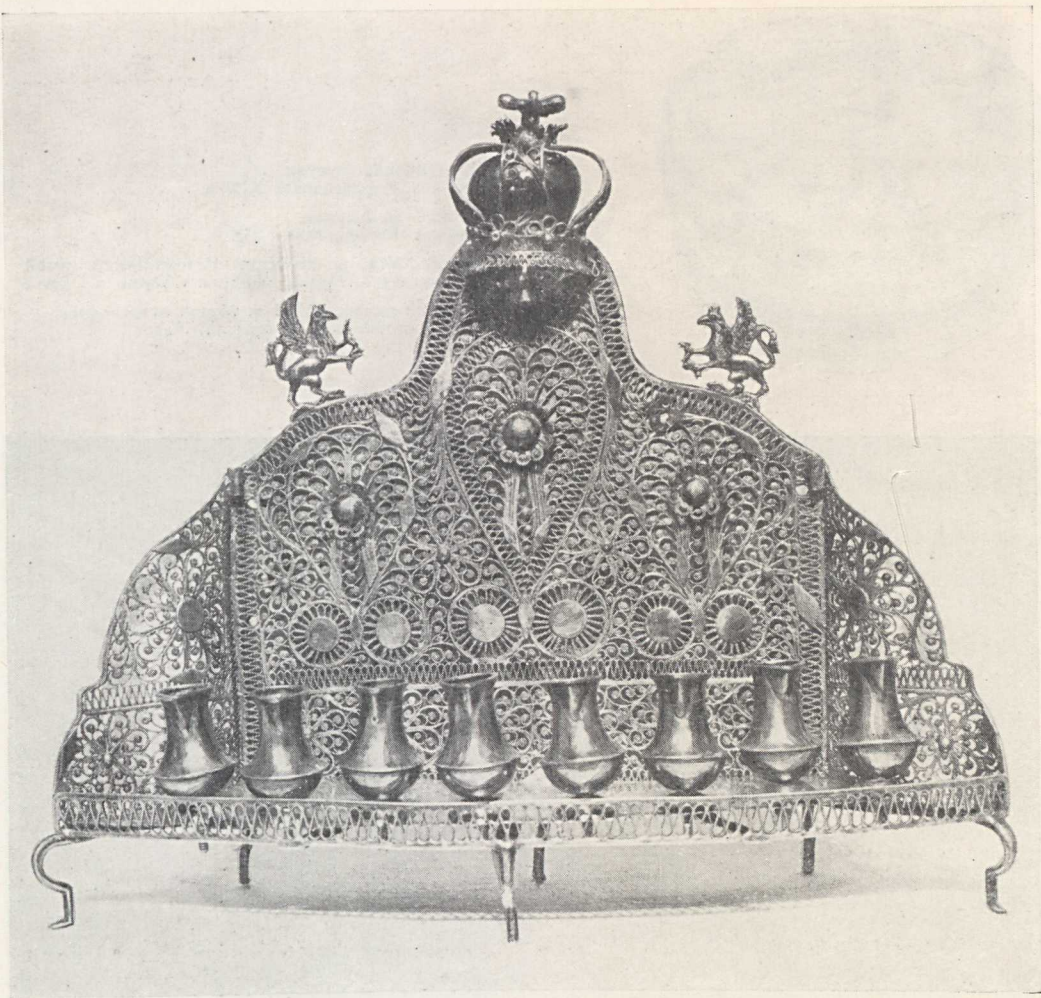
Достаточно сравнить композицию и сюжет одной из таких ханук с росписью изразца, изготовленного в Косове (известном центре украинского народного искусства), чтобы убедиться в большой близости творчества украинских народных мастеров и еврейских ремесленников. В обоих случаях, несмотря на различие в материалах и назначении изделий, мы видим весьма характерную для народного искусства композицию с «древом жизни» в центре и парными изображениями птиц и оленей по обеим сторонам дерева².

Эти народные мотивы были для творчества ремесленников значительно ближе, чем различные элементы феодального искусства и даже религиозные символы. Известные нам памятники опровергают мнение о замкнутости и изолированности еврейской культуры на Украине, в Белоруссии и Польше, которые так преувеличивали буржуазные исследователи.

¹ Особого типа светильники на восемь лампад на праздник хануки.

² П. Жолтовский, Художне литво на західних землях України в XVII—XVIII ст. — Матеріали з етнографії та мистецтвознавства, вип. V, Київ, 1959, стор. 149—155.





Ханукальный светильник.
Серебро, филигрань. XIX в.

Ханукальный светильник
керамический.
Любича Королевская. XIX в.

Книжный переплет. Серебро. XVIII в.



Не менее своеобразным было и ювелирное искусство еврейских мастеров, широко использовавших чеканку, филигрань, гравирование. Их изделия тонки, изящны, а главное, гармоничны по форме и орнаменту. Остановимся хотя бы на «худесах» — одном из украшений праздничного субботнего стола. Назначение этой настольной вещи — хранить вату, пропитанную благовониями. Обычно худесы имеют форму замысловатой филигранной башенки с флюгерами. Но нередко худесы сделаны в виде причудливых рыбок, баранчиков, деревьев.

Не менее интересны «тассы» — дарственные таблички, обычно серебряные, чеканные, с богатой декоративной композицией, в основе которой все те же мотивы народного искусства, сочетающиеся с барочными.

Большим художественным вкусом отмечены «яд» — изящные указки для чтения торы, филигранные серебряные ханукальные светильники и серебряные переплеты книг тонкой ажурной и гравированной работы.

Замечательное умение проявили медники — «бляхари» — в анималистическом жанре. Их птицы, змеи, олени обобщенных и выразительных форм украшают сосуды для ритуального омовения рук. Высота чеканного рельефа, его напряженность прекрасно увязаны с формой посуды.

Художественная резьба по дереву — также распространенный вид художественного ремесла. Известны пышные «арон койдеш», в каких хранились свитки торы, с декоративной резьбой, близкой по характеру к резным украшениям украинских иконостасов¹. Редкими памятниками плоско-выемчатой и рельефно-выпуклой резьбы народного характера остаются сохранившиеся молитвенные пюпитры XVII—XVIII веков².

Ревнивое отношение к священным текстам торы, стремление сохранить его в изначальной рукописной неприкосновенности — все это способствовало развитию изощренного каллиграфического мастерства. Работа переписчиков нередко поражает подлинным артистизмом. Но строгие рамки традиционных предписаний, не допускавших не только какого-либо украшения текста, но даже свободного его разделения по строкам, и свободных пере-

¹ Г. Павлуккий, Старинные деревянные синагоги в Малороссии. — И. Грабарь, История русского искусства, т. II, стр. 379.

² Хранятся во Львовском музее этнографии и художественного промысла.



Праздничная посуда.
Любича Королевская. XIX в.

Посуда фаянсовая.
Любича Королевская. XIX в.

Худес. XVIII в. Киевский Исторический музей
(из фондов б. Музея Менделя Сфорим в Одессе).

Резной поюитр. XVIII в. Музей этнографии
и художественного промысла. Львов.

носов из строки в строку, не давали выхода художественным устремлениям графиков. Быть может, поэтому среди грамотной части жителей гетто развился очень своеобразный вид искусства — вырезание из бумаги и пергамента таблиц, панно, розет. Это были сложные композиции, включавшие различные тексты и изобразительную символику — фигуры птиц и животных, семисвечники, скрижали. Здесь в изобилии сочетаются мотивы настенных синагогальных росписей, художественного литья и фронтисписных гравюр еврейских изданий, декоративной резьбы по дереву. Сюда вошли и строгая тектоника Ренессанса, и своеобразные барочные элементы, упорно сохранявшиеся в еврейском искусстве даже в прошлом столетии. При всем этом здесь доминирует чувство материала, казалось бы, самого непритязательного — листа бумаги. Его декоративные свойства здесь использованы с неменьшим блеском, чем листа бересты в шемогодской народной резьбе, хотя, конечно, каких-либо непосредственных контактов здесь не могло быть.

Вырезки из бумаги имели как культовое, так и бытовое назначение. Среди них настенные таблицы — «мизрах», розетки, таблички — «шуослех», связанные с бытовым празднованием пятидесятницы. В них почти нет текстов, и композиция проще. Изготавливали их обычно ученики еврейских школ-хедеров. Ритуальность, пронизывавшая весь быт еврейских местечек, вызвала к жизни ряд обиходных вещей, связанных с бытовой обрядностью. На этой почве возникли и существовали специальные художественные производства. Среди них особенно известно основанное в 1840 году фаянсовое производство в местечке Любича Королевская, около древнего города Белза, бывшего одним из центров галицийских евреев и резиденцией знаменитых белзских цадиков. Любичская фабрика, в которой работали исключительно евреи, производила различную праздничную, ритуальную и бытовую посуду¹.

Среди ее изделий — широкие цилиндрические фаянсовые коробки — своеобразная посуда для пасхальной трапезы, в которой хранилась маца. На крышке укреплены шесть низких чашек для традиционных, предписанных ритуалом блюд. Несмотря на ритуальный характер, посуда была удобна в пользовании, отвечала своей функции. Кувшины различных форм предназначались главным об-



¹ M. Goldstein, K. Dresdner, Kultura i sztuka ludu żydowskiego, Львов, 1935, стр. 83—86.

курс основ композиции

Литовский государственный
художественный институт

Е. Розенблюм

разом для пасхального вина. Делали здесь также праздничные большие тарелки и блюда, нередко имевшие поздравительные тексты. Вся эта посуда расписывалась по белому фону сочным растительным орнаментом, выполненным быстрыми ударами кисти.

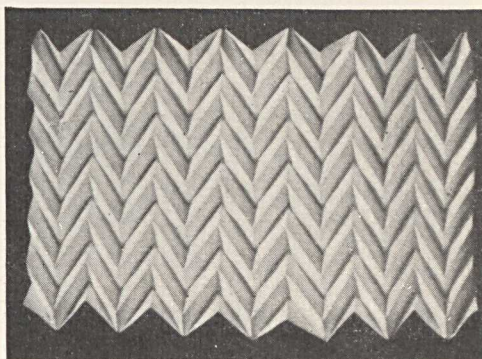
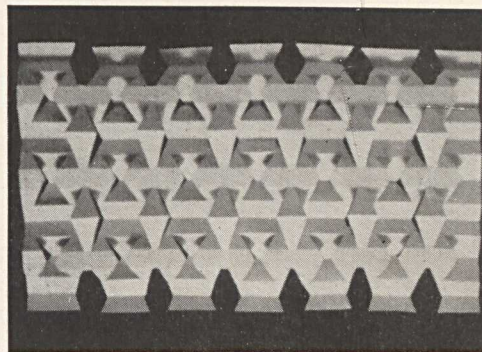
Художественные приемы этой росписи аналогичны таким же приемам в украинской и польской народной керамике.

Пышные цветы роз и пионов ярким пятном выступают на молочном фоне, их окружают тонкие узкие листки травок. Любичские фаянсы очень оживляли и украшали те тесные каморки, в которых ютились обитатели местечковых гетто.

Мы остановились только на некоторых наиболее характерных сторонах старой еврейской художественной культуры. Рамки статьи не дают возможности разобрать художественное шитье, резьбу каменных надгробий «мацейв» и некоторые другие менее значительные виды еврейского народного искусства.

Исторические условия, определявшие жизнь еврейского народа, давали ему возможность только частично, в узких рамках, развить свое художественное творчество. Это творчество было связано преимущественно с религиозным культом и ритуальной практикой. В тех художественных произведениях, предназначенных для общего рынка, в создании которых принимали участие еврейские ремесленники (например, ювелирные, художественное литье, чеканка и некоторые другие), господствовали общие художественные формы, свойственные жизни и быту той страны, где обитало еврейское население. В этих условиях национальные черты еврейского искусства ярче всего могли проявиться в том, что предназначалось исключительно для своего, а не общего обихода, а это была сфера, почти исключительно связанная с культом и ритуалом. Но было бы неправильно в этом формально культовом искусстве усматривать только религиозное содержание. Это искусство было глубоко связано с творчеством того народа, среди которого жили евреи. Его содержание по сути своей не спиритуалистично-религиозно, а эмпирично, конкретно-образно, жизнеутверждающе.

Именно эти качества и привлекают наше внимание к этим почти исчезнувшим памятникам, свидетельствующим, конечно, не о всей, но о весьма существенной стороне художественной культуры еврейского народа, внесшей свой вклад в общечеловеческую культуру.



Журнал «Декоративное искусство СССР» уже рассказывал о первых поисках литовских преподавателей в обучении дизайнеров¹. С тех пор «чуть ли не ощупью найденные тесты, приемы, способы» пополнились новыми заданиями и составили двухгодичный курс.

Упражнения, разрабатываемые коллективом преподавателей под руководством Ф. Даукантаса, еще не превратились в законченную систему, но они и не повторяют того, что было рассказано о курсе Хансена². Поэтому их можно рассматривать как дополнение к уже разобранному в журнале курсу. Особенно интересно, на наш взгляд, проследить логику появления новых заданий и тем: ведь подобные упражнения складываются как определенное осмысление выдвигаемых временем конкретных задач художественного конструирования.

Первые упражнения курса должны научить студентов передавать на бумаге линией, а затем цветом (акварелью и темперой) объем и фактуру различных материалов.

Потом студенты переходят к обмерам предметов и вычерчивают их на бумаге. Задача ставится так, что будущий художник-конструктор при этом обязательно анализирует конструктивные, технологические и стилистические закономерности формы предмета. Ведь такие задания на обмер никогда не включают в себя только один предмет: обмериваются либо аналогичные изделия разных эпох (и тем самым выявляются изменения их форм во времени), либо различные изделия одной эпохи (тогда становится видно то общее, что заложено в форме разных по назначению вещей).

Третья группа упражнений посвящена созданию пространственных композиций. Они были частично описаны в статье К. Кантора, в которой по этому разделу курса опубликован значительный иллюстративный материал.

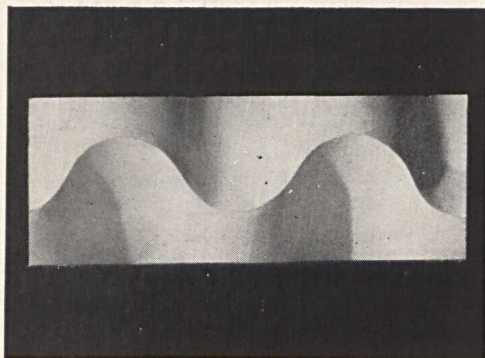
Начальные задания цикла ограничиваются работой с плоскостью. Лист бумаги делят без остатка различными подобными фигурами, каждый раз все более сложными.

Потом студенты переходят к изучению взаимоотношений плоскости и объема. С помощью врезов и сгибов, а затем только сгибов они учатся превращать простой лист бумаги в фактурную плоскость (фото 1, 2).

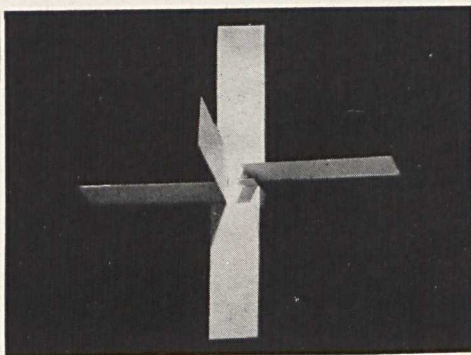
¹ К. Кантор, Начатки дизайнерского образования, — «ДИ», 1965, № 4.

² «Курс основ композиции». — «ДИ», 1965, № 5, стр. 38—40.

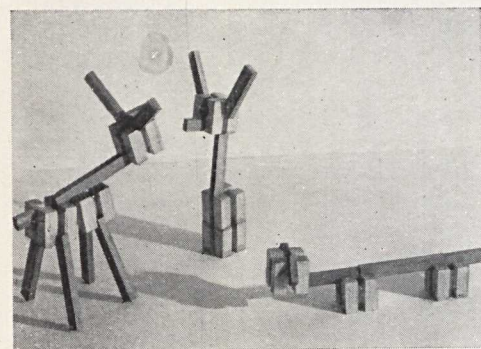
3



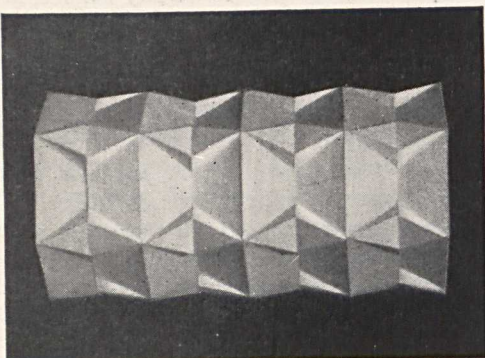
6



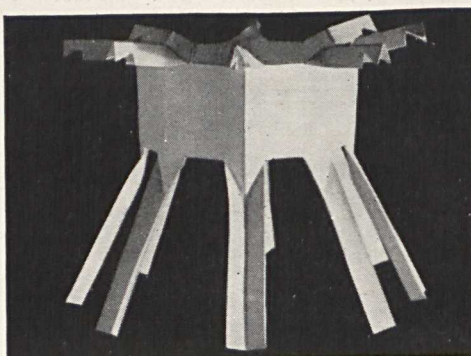
9



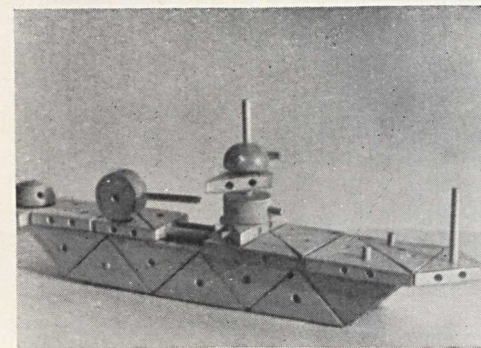
4



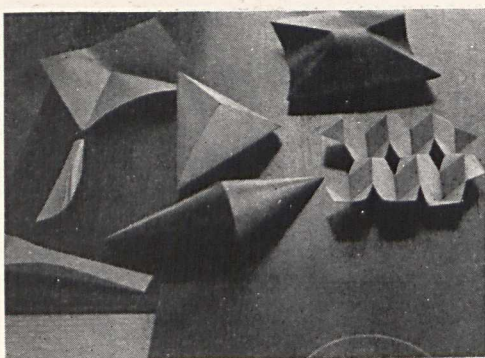
7



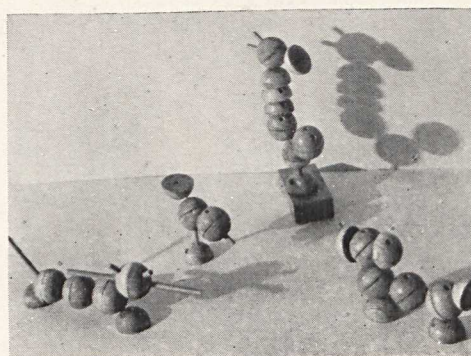
10



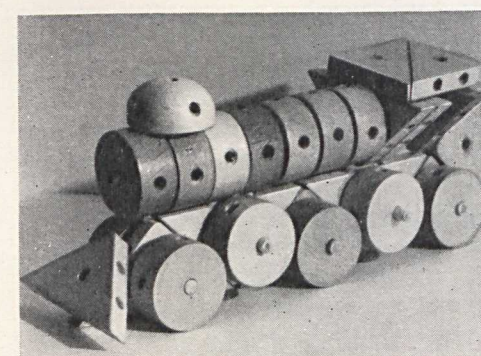
5



8



11



Постепенно задача усложняется. С помощью тех же приемов студент должен придать листу новые конструктивные и пространственные качества, превращая его из плоскости в объем (фото 3, 4). То же самое делают и с листом металла, пластмассы или какого-нибудь другого материала. Аналогичные задания выполняют студенты в Краковской Академии художеств (фото 5).

Изучив закономерности получения пространственной формы из листа, почувствовав новые конструктивные качества, которые при этом приобретает материал, студент должен создать таким же способом определенные конструктивные узлы (фото 6, 7).

Проектирование детского «конструктора» из простых и легко изготавливаемых дета-

лей также развивает пространственное мышление студента, учит его складывать из элементарных форм сложные и членить сложные формы на элементарные (фото 8, 9, 10, 11).

Все эти упражнения помогают студенту перейти от обычных методов оптического, репродуктивного выражения пространства на плоскости к выявлению реальных закономерностей пространственной композиции. Причем это делается не путем математического анализа (то есть с полным отвлечением от материального содержания), а максимально приближенно к реальным формам и качествам материала, с которыми придется иметь дело будущему художнику-конструктору. Говоря словами Макса Билла, «абстрактное, незримое мышление приобретает конкретность,

наглядность и тем самым может быть воспринято чувствами».

В подобных упражнениях важна не та или иная конкретная форма предмета, а форма, выражающая метод своего построения.

Конечно, можно выполнить проект, написать картину или сыграть роль, не почерпнув ничего для следующей работы, однако как только творчество станет сознательным, как только художник в процессе своей деятельности будет непрерывно задавать себе вопросы: что я делаю, как я делаю, для чего я делаю,—ответы на них будут не только помогать в дальнейшем, но и могут быть рассмотрены и изучены как способ, средство достижения аналогичного результата в другой работе. Анализ этих средств возможен лишь при

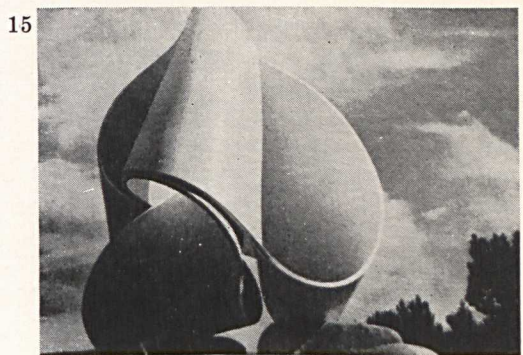
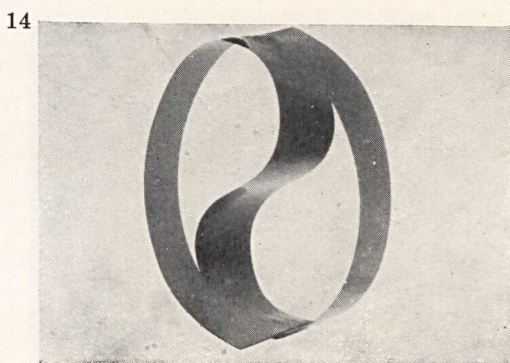
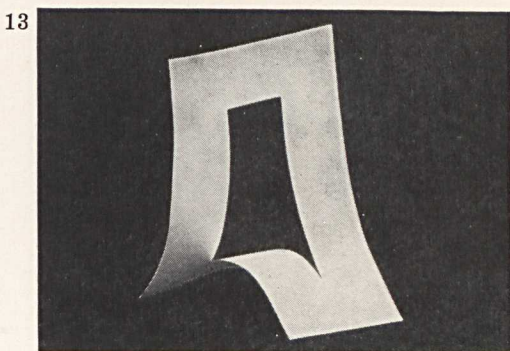
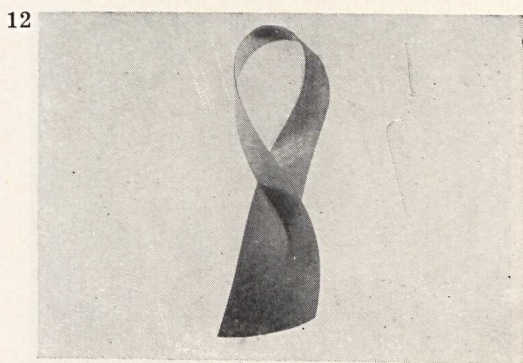
известном абстрагировании от конкретного процесса проектирования. Работа дизайнера требует, таким образом, постоянного, хотя, казалось бы, и побочного рассмотрения приемов, способов, средств, которые в следующем проекте станут применяться уже сознательно.

Подобным методом работы пользовались многие архитекторы. Например, испанский архитектор начала века Антони Гауди, проектируя свою знаменитую Саграда Фамилия, вначале делал принципиальные модели конструкций и испытывал их, подвешивая в различных местах мешочки с песком. Детали моделей прогибались, он скреплял их по-новому и получал фантастические криволинейные формы. Гауди изучал зависимость этих форм от материала и конструкции модели и использовал найденные закономерности при работе над проектом здания. Так он добивался особой динамичности, перетекаемости, органичности форм. Поиски Гауди не представляют собой чего-то совершенно исключительного. При внешней неповторимости и индивидуальности метод его работы характерен для творчества ряда современных архитекторов и дизайнеров. Метод Гауди вызван стремлением к органичной целостности форм, которая представляет собой наиболее логичный результат поведения данного материала в определенных конструктивных условиях. Выработывая свои методы работы с формой здания или предмета, архитектор или дизайнер одновременно создает и новые средства проектирования.

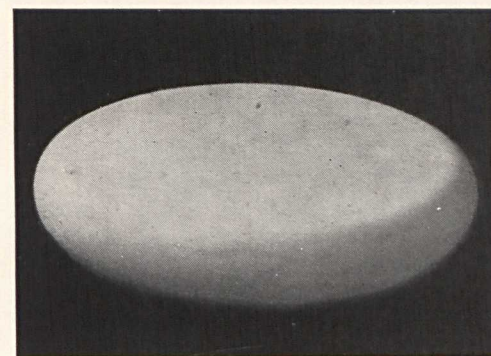
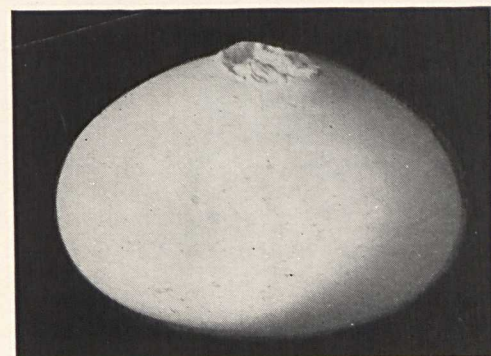
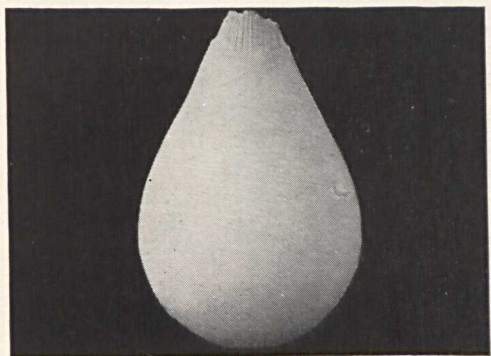
Затем их начинают применять в практике, как систему средств, добиваясь целостности форм ряда изделий, про которые уже можно сказать, что они выполнены в едином стиле. Другими словами, средства проектирования и стилистические характеристики нерасторжимы, а «современная форма» — это новая система средств, вызванная к жизни новыми конструкциями, материалом и технологией.

В ЛГХИ изучение закономерностей построения органичной формы достигается особой серией упражнений. Они делятся на два цикла. Первый из них помогает студенту понять, как рождается вполне определенная форма какого-нибудь предмета без активного участия художника. Остальные учат активно работать над формой на основе тех закономерностей, которые были осознаны при выполнении упражнений первого цикла.

Наиболее показательное задание первой группы — упражнения с односторонними поверхностями (то есть фигурами, не имеющими внутренней и наружной стороны). Ф. Даукантас берет наиболее простой



пример — ленту Мебиуса, которая получается при склеивании двух концов прямоугольной ленты, перекрученной вокруг своей оси. Создавая различные композиции на тему ленты Мебиуса, студенты

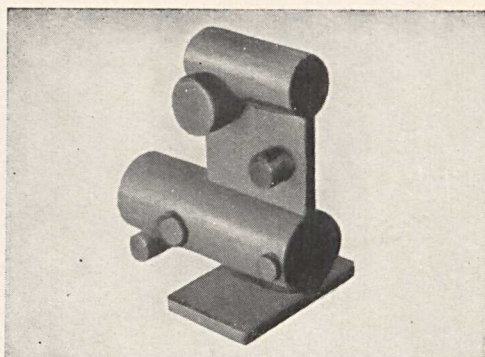


видят, как форма тех или иных фигур может зависеть только от конструктивного решения и особенностей выбранного материала (фото 12, 13, 14). Подобные упражнения в какой-то мере аналогичны серии работ Макса Билла (фото 15).

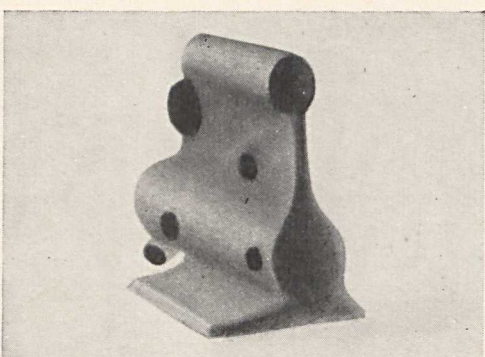
Второе задание первой группы показывает эту зависимость еще нагляднее. В резиновый мешочек наливают гипс, который, застывая, принимает различные формы — мешочек может либо висеть в воздухе, либо лежать на столе, либо быть придавленным грузом. И здесь форма застывшего гипса возникает как результат определенного технологического решения: художник задумал те или иные параметры, но не занимался пластикой (фото 16, 17, 18).

Такой метод применяется и в практике.

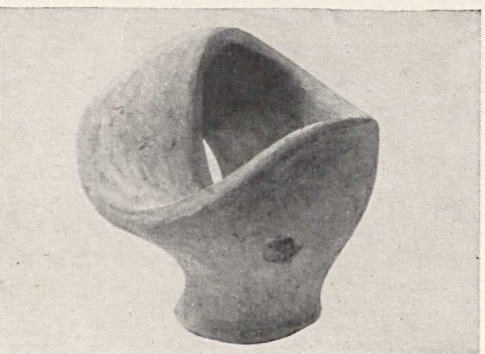
19



20

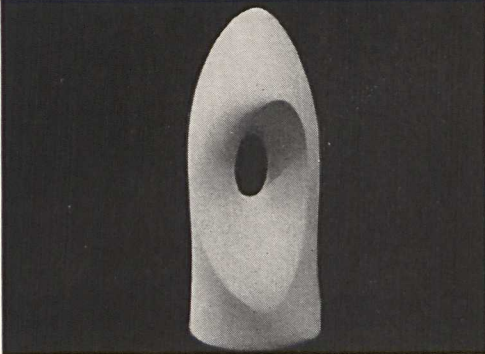
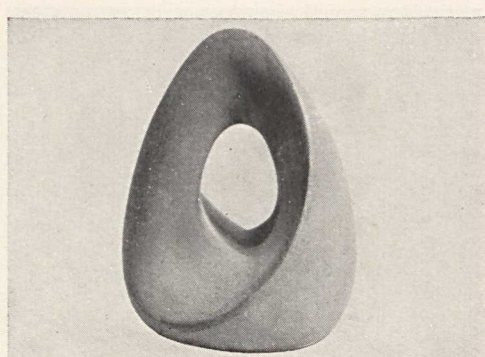
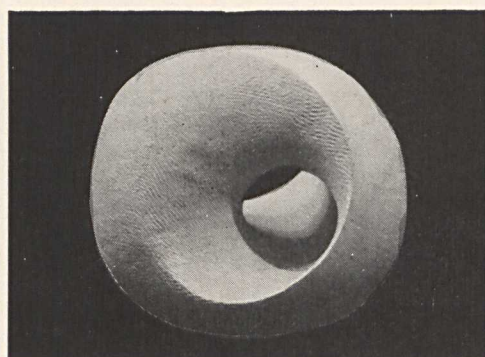


21



например в фотографии, где часто причудливое изображение на окончательном фотоснимке является результатом сложной работы фотографика, использующего химические и оптические особенности аппаратуры, бумаги и реактивов. В результате многочисленных пересъемок изображение меняет тональность, вытягивается или сжимается по сетке изображения, деформируется и т. д. Но при этом определенная гармония изображения не нарушается, поскольку художник не выходит за рамки определенной системы форм, заданной первоначальным негативом и техникой самих операций. То же делают и некоторые дизайнеры.

В Краковской Академии художеств искали однажды новую и компактную форму литого кожуха одного из узлов машины.



Модель кожуха вложили в резиновый мешок такой величины, чтобы все детали узла, определяющие его габариты, были четко видны на поверхности мешка. Затем мешок немного надули и получили новые пластические сопряжения форм (фото 19, 20). Так была создана целостная форма кожуха: все было определено единым свойством резины, равномерно натянувшейся под давлением воздуха в мешке. При этом целостность формы кожуха была достигнута без активного участия художника. Учебные композиции студентов ГЛХИ как раз и раскрывают секреты таких методов.

Перейдя ко второму циклу упражнений, студенты начинают создавать композиции, в которых уже сознательно работают над их формой, объясняя при этом, какие

22 закономерности, почерпнутые из предыдущих упражнений, они использовали (фото 21, 22, 23, 24).

Овладев этими методами как системой, студенты в дальнейшем могут все больше подчинять свою работу отвлеченным эстетическим критериям и одновременно искать такие материалы, которые необходимы для их воплощения. Логика творчества художника-конструктора приводит к сознательному проектированию материала, необходимого для достижения задуманного результата.

Раньше художник зависел от свойств материала, который у него был, и должен был овладевать логикой форм, продиктованных его структурными качествами. Другими словами, он должен был преодолеть свойства материала, чтобы создать предмет и одновременно выявить, подчеркнуть эти свойства, что как раз и считалось художественной ценностью предмета.

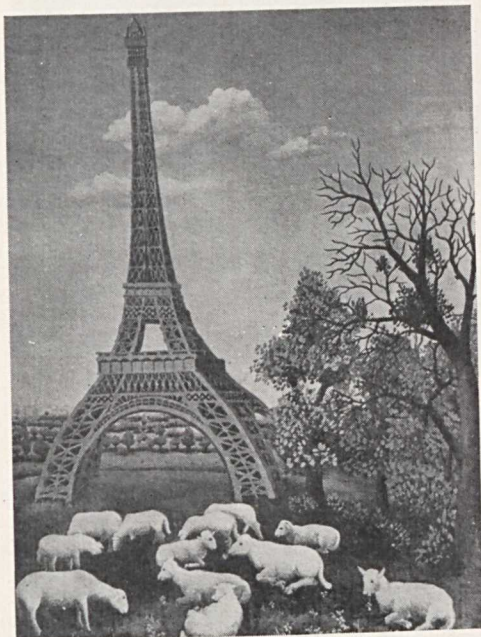
Теперь художник-конструктор в поисках органичной формы обращается к природе — к логике растительных организмов или живых существ (так бионика превращается для художника в источник информации при выработке методики построения целостности форм¹⁾ — и даже к математике, а потом «заказывает» специалистам материал с нужными ему свойствами. Не удивительно, что все это нашло отражение и в заданиях, предлагаемых Ф. Даукантасом. Во время летней практики студенты ЛГХИ ищут и зарисовывают орнаменты, встречающиеся в природе, исследуют различные фактуры поверхностей как органического, так и неорганического мира и т. д. Третье и четвертое задание этого цикла — найти и разобрать статические конструкции (например, строение листа, панциря жука и т. п.) и динамические узлы (например, лапы кузнечика) в природе.

В некоторых учебных заведениях, в том числе и в Рижской Академии художеств, поиски органичной формы в природе не ограничиваются лишь сбором материала и зарисовками. От студентов требуется еще и перевести найденные закономерности в другой материал (например, гипс) и построить композицию.

При тщательном разборе новых заданий и тем курсов основ композиции можно, таким образом, понять, какие общие тенденции они выражают, вести разговор не только о проблеме обучения художников-конструкторов, но и о том, как складываются новые методы работы дизайнеров.

¹ Ю. Лебедев, Строительная техника, природы. — «ДИ», 1966, № 6.

Иван Генералич.
Мой Париж. Масло на стекле. 1957



Г. Капелян

Милая своей несурзностью, самодельная, но все же похожая Эйфелева башня стоит среди пастбищ. Вокруг, не замечая этой диковины, невесть как попавшей на берега Дравы, овцы щиплют траву. Это картина югославского крестьянина Ивана Генералича, своего рода декларация наивного народного мастера, познавшего мировую славу. Его произведения — во многих собраниях, они путешествуют от Москвы до Сан-Пауло, но сам он по-прежнему живет в селе Хлебине вместе с группой крестьян-живописцев, которые, так же как и Генералич, посвящают искусству свой досуг — в основном зимние месяцы, свободные от полевых работ. Такая же группа есть и в селе Ковачице, недалеко от Белграда; пишут картины и несколько жителей деревни Опарич близ Светозарева. Есть в Югославии и художники-самоучки, не принадлежащие к таким «школам»: Евген Буктеница — рыбак с адриатического острова Шолта; Иван Рабузин — крестьянин из Северного Загорья, и другие.

Югославский примитивизм — нечто иное, чем искусство «воскресных художников», «*maîtres populaires de la réalité*», какие были и есть на Западе: одинокие мечтатели в дебрях современной цивилизации, строящие мир неожиданной, иногда болезненной красоты из элементов стандартизированной культуры и неосознанных образов собственной фантазии. Французский почтовый чиновник, который не в состоянии срисовать туристическую открытку иначе, как превратив ее в невиданный композиционный шедевр, итальянский сапожник, со смелостью неведения берущийся за большие архитектурные пейзажи, в неумелых линиях которых чудесным образом воскресает дух ренессансной перспективы, или даже вполне образованный, интеллигентный немец, в старости начавший писать совершенно детские по своей непосредственности картины, где тихая романтика стариковских воспоминаний обращена к праздничным открытиям молодости судового врача, мимо которого проплывают совсем близкие, но никогда не достижимые и всегда обетованные земли...

*

Югославские примитивисты — это движение, имеющее серьезное культурное и социальное значение в жизни страны. История современного наивного творчества в Югославии подтверждает его прогрессивную, демократическую сущность.

В 1924 году в Загребе заявило о себе товарищество художников «Земля», программой которого было обращение к жизни народа, социальный протест, отказ от иррационализма и абстракции. Один из

ведущих представителей «Земли», глава этой группы Крсто Хегедушич, встретил в 1930 году в Хлебине (он сам был оттуда родом) 16-летнего пастуха Ивана Генералича, который тогда уже много рисовал. Загребский художник поощряет творческие опыты хлебинского самоучки, дает ему и его односельчанину Франьо Мразу советы по технике живописи. В 1931 году картины Генералича впервые экспонируются в хорватской столице на выставке «Земли». В «школе», которая организовалась в Хлебине, не учились академической премудрости: слишком ценна была искренность и непосредственность крестьян-живописцев, чтобы подвергать их искушениям профессионализма с его неизбежными вопросами формы. Картины хлебинских художников появляются на выставках и после полицейского запрещения «Земли» (1935), но только после освобождения страны в 1944 году крестьянское искусство получает государственную поддержку. В 1952 году в Загребе открывается Галерея примитивного искусства.

Примитивизм — странное и закономерное явление нашего времени. Реакция на субъективизм буржуазной культуры? И в то же время — уход от проблем развития искусства в мир элементарного и антиинтеллектуального? Не совсем так. Видимо, сбивает с толку «изм». Иногда из-за этого суффикса мы готовы поставить Руссо и его братьев во всем свете в один ряд с другими школами и течениями нашего богатого художественным изобретательством века. Однако же ясно, что примитивизм — это не направление в современной художественной жизни, а лишь новый эстетический взгляд XX столетия, более широкий, чем когда бы то ни было. Это — принципиально другое искусство, игнорирующее вопросы развития формы, искусство, для которого реальность в тысячу раз важнее, чем средства ее отображения. И чтобы включить примитивизм в общую картину человеческих коммуникаций, достаточно допустить, как это делает югославский критик Ото Бихали-Мерин¹, что искусство может быть не только предметом профессии и что способность изображать дана всем так же, как и слово.

Наивный художник, можно сказать, не столько наделен неким талантом, сколько лишен общераспространенной и нормальной изобразительной бесталанности. У него сохраняется дар непосредственной передачи образов окружающего мира, в детстве доступный каждому.

У югославских примитивистов больше,

В одном из следующих номеров редакция опубликует материалы Первой Триеннале художников-примитивистов в Братиславе (см. стр. 44).

¹ O. Bihalji-Merin, *Das naive Bild der Welt*. Dumont, Shaugberg, Köln, 1959.

Славко Столник.
На базаре. Масло на стекле. 1956

Иван Генералич.
Игра коней. Масло на стекле. 1956
Комиссия культурных связей с заграницей.
Белград.

Мирко Вириус.
Пахота. Масло, 1938.
Собственность семьи Вириус.

чем где бы то ни было, сохраняются народные основы. Традиция современного югославского крестьянского искусства восходит к вотивным картинкам на стекле, исполнявшимся бродячими художниками, к боснийским надгробным рельефам XIV—XV столетий (так называемые «некрополи богомилов»), к другим формам народного творчества. Но эта живопись не учится у предшествующих образцов, она заново рождается на той же почве, которая создала традиционное народное искусство. Свободные от опыта простодушные творцы способны создать на ничейной земле собственного творчества нечто близкое памятникам культур прошлых веков; ведь сами они в своем неведении — своего рода неоткрытые острова в океане цивилизации. В картинах примитивистов мы обнаруживаем возрождение древнейших изобразительных принципов. Эти люди — неграмотные с академической точки зрения, но в них есть та простота и общечеловеческая интуиция, о которых можно сказать разве вот этим четверостишием Арсения Тарковского:

«Ни смысла, ни числа, ни меры,
А судьи кто? И в чем твой грех?
Мы вышли из одной пещеры,
И клинопись — одна для всех»¹.

Их наивность — *tabula rasa*², на которой извечное творческое начало пишет свои ветхозаветные письма. Богосав Живкович никогда не видел снимков полинезийской скульптуры или тотемных столбов доколумбовой Америки. Крестьянин, потом в городе швейцар, он начал резать из дерева, и в его изваяниях неожиданно явились и композиционные принципы и фантастичность этих экзотических творений.

Переплетение человеческих фигур и сказочных чудовищ, которые ярусами теснятся друг на друге на ацтекский манер, производит впечатление рассказа на непонятном, давно умершем, но волнующем своей музыкой языке.

Живкович стоит особняком среди народных мастеров. Большинство «наивных», как их чаще всего называют в Югославии, пишут бытовые картины и пейзажи родных мест.

Центральная фигура среди них — Иван Генералич, творчество которого — исповедь простого человека, наделенного наблюдательностью, крестьянской мудростью и лукавством. Одна из первых его картин — «Похороны Штефа Халачека» — довольно грубая шутка, изображающая

¹ «Сны» — из сборника «Земле—земное», М., 1966.

² Чистая доска (латин.).



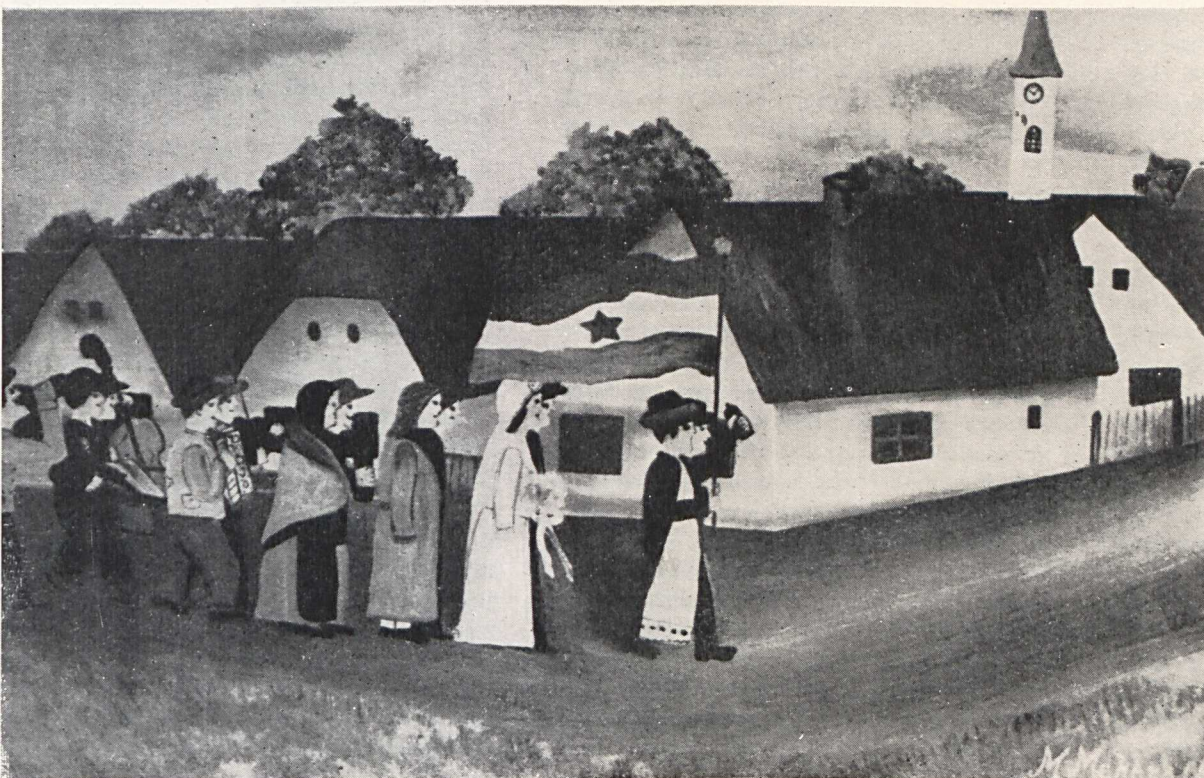
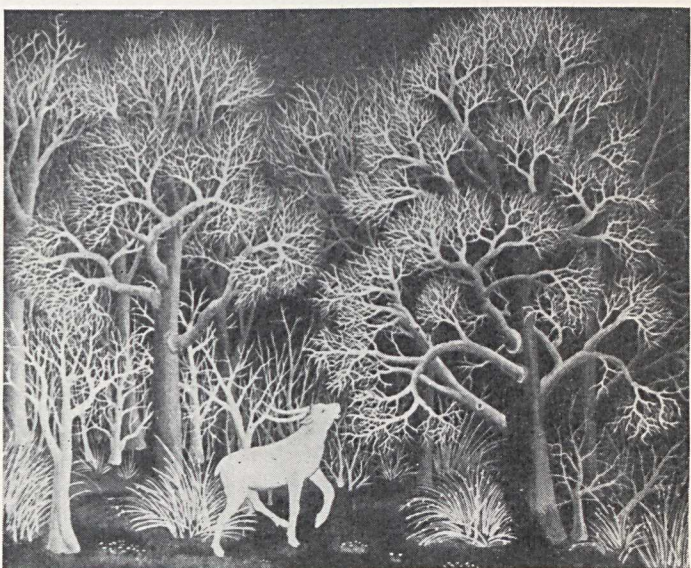


Яно Князович.
Детский танец. Масло.
1954. Частное собрание.
Белград.

Иван Генералич.
Олень в лесу. Масло
на стекле.
1956.

Иван Генералич.
Петух на крыше. Масло
на стекле. 1956. Галерея
примитивизма. Загреб.

Мартин Меххек.
Шествие сватов. Масло
на стекле. 1957. Галерея
примитивизма. Загреб.





Лавослав Торти.
Учитель. Камень. 1930—1940 гг.

погребение zdravствующего человека, соседства автора. Для художника это, по существу, исполненное протонародного юмора открытие возможностей искусства, которое, оперируя элементами реальности, строит невиданную ситуацию.

В картинах 30-х годов Генералич нередко изображает бедствия крестьян. На одном из холстов — реквизиция, увод скота жандармами с красными блинами вместо лиц.

Основная тема Генералича — природа, стихия в неразрывной связи с жизнью крестьянина. Страшное зрелище пожара с густым дымным огнем, вокруг которого тает снег на крыше (ужасная в своей простоте деталь), люди, по-разному воспринимающие событие, — вся эта основательно, очень реально продуманная ситуация сопровождается неожиданным изображением огромного, с дом, красного петуха.

Картина «Смерть Вириуса» рассказывает о действительном событии — убийстве в концентрационном лагере Земун в 1943 году художника из крестьян Мирко Вириуса. Черный труп. А вокруг — зеленая трава, голубое небо и белая речка вдали. Это тот мир, который отняли у человека. Он холоден, красив и спокоен. В его уравновешенности ритм народного плача.

«Где си Раде, где си Милораде?

Нема Рада, нема Милорада,

Милорада оженила мајка

Црном земљом и травом зеленом.

Црна земљо, не буди му тешка,

Зелен траво, буди му весела».

В этой партизанской песне — те же цвета, что в картине Генералича, та же сдержанность и глубина человеческого горя. Часто обстоятельные рассказы народного мастера производят впечатление удивительных, невероятных, но правдивых историй, услышанных однажды в детстве, тех сказок, которые уже никто не расскажет... В лесу, где растут седые, окаменевшие как кораллы деревья, встречаются загадочные гости: красный конь, на которого, спрятавшись, со страхом и любопытством смотрят сказочные старик со старухой; и в таком же лесу — шествие оленей на свадьбу, они в одинаковых позах, поднявшие головы и одну переднюю ногу для шага, и все вокруг застыло на века в неподдельном великолепии. Эта картина сродни народным эпическим песням, где несложный монотонный и повторяющийся напев не претендует на большее, чем у слов, значение.

Мирко Вириус, о смерти которого так трагично поведал Генералич, был человеком иного склада. Он не поэт, он без прикрас показывал нелегкую судьбу своих земляков. Даже свадьба на его картине —

совсем не праздничное зрелище. Это малолюдная процессия, во главе которой идут некрасивая невеста, похожая на нескладную ватную куклу, и крижистый жених, выказывающий самодовольство собственника. Зеваки скудно приветствуют их.

Герои Вириуса — бедные крестьяне, поденщики, нищие, наконец он сам, на автопортрете, — человек беспокойный и обремененный заботами, своими и чужими горестями. Крестьянский труд в его произведениях — это ожесточенная борьба за кусок хлеба. После освобождения в творчестве народных живописцев появляются новые темы. Генералич пишет «Добровольцев за работой». Ф. Мраз, который был партизаном, изображает эпизоды Народно-освободительной войны. Матия Скурени под впечатлением полета советских космонавтов пишет немного смешную, трогательную панораму, полную восхищения и наивно-фантастических представлений об этом событии. На холсте он написал: «Гагарин возвращается из космоса, а Титов отправляется в космос». Этот художник, проживший нелегкую, полную странствий и мытарств жизнь, начал писать в пожилом возрасте (как, впрочем, и большинство примитивистов). Он создает большие панорамные пейзажи. Сотканые из вертикальных мазков, его холсты стремятся показать всё, что происходит на просторах земли, — как растет трава, как люди идут по дороге, как встречные составы разминутись, а дымы паровозов (вполне логично, но почему-то удивительно!) бегут в небо навстречу друг другу и встречаются в вышине. Огромный пейзаж «Автобиография» построен на древнейшем принципе показа одновременных событий на одном пространстве. Скурени рисует все те места, где ему приходилось жить, работать, служить в армии (еще австро-венгерской), он окидывает взглядом географию своего жизненного пути и вспоминает странным образом сохранившиеся в памяти мелочи.

У живописцев из села Ковачице — явная общность художественных склонностей. Мартин Палушка, Яно Сокол (зачинатели коваичкой «школы») и их последователи пишут светлые и спокойные картины, в которых с любовью воспроизводят крестьянский труд, домашние ремесла, бытовые сцены, пишут портреты своих родных и односельчан. В картинах разных художников мы можем встретить один и тот же уголок села и обрадуемся ему, как старому знакомому. Интерьер подробно и орнаментально заполняется всеми необходимыми деталями. Крестьянская мебель, высокие подушки, расписан-

ные цветами стены, ходики, люлька с младенцем, прялка — во всем этом присутствует то же отношение к живописи, что и к самому расписыванию стен, изготовлению мебели. Для наивного живописца не существует разницы между объектом и его изображением — в этом одно из главных отличий примитивизма от профессионального искусства. Ковачичские художники создают скромную и праздничную летопись крестьянских занятий: сбор винограда и беление холста, ошипывание перьев и игра в жмурки, доение козы и, бывает, даже затмение солнца — все это близкое, свое, не выходящее за околицу, обращается на картинах в идиллию, сложенную из простейшей реальности, в утопию из подручного материала.

«Для чего я рисую? — говорит Михал Бириш. «Пожалуй, для того, чтобы сделать что-нибудь полезное и красивое». Это — простая эстетика ремесленного труда. И, подобно тому, как в древности искусства рождались из ремесел, так у современного крестьянина является потребность в неприменном творчестве. Так начал далматинский крестьянин Петар Смаич: он вырезал гусли, украсив их фигурками человека и коня, а затем, когда его случайно встретил на базаре врач из Сплита Славан Видович, попросивший Смаича сделать фигуры просто так, без гуслей, начал резать деревянные скульптуры, очень цельные, органичные в материале, иногда напоминающие нашу старую богородскую игрушку.

Очень интересная индивидуальность — Иван Рабузин. Он пишет в основном пейзажи. Мягкие, светлые округлости облаков, холмов, деревьев — все это, и набухшее, и легкое, и земное, и парящее в благостном воздухе. Произведения Рабузина — удивление крестьянина тем, как ладно все устроено в природе, его картины — тихое восхищение чистым утренним миром.

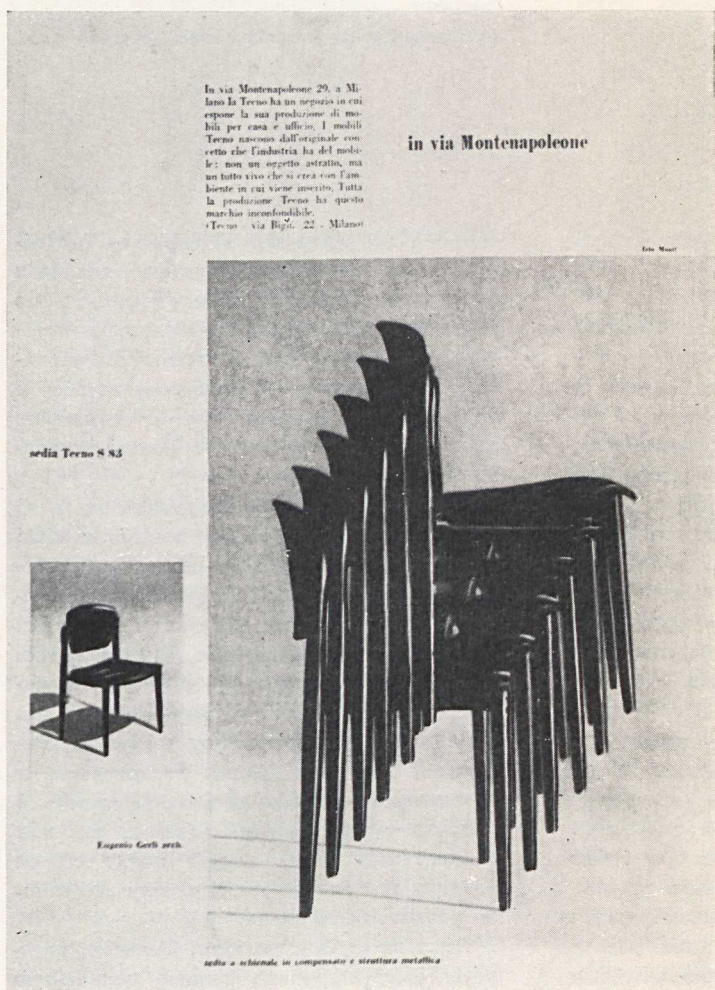
Современное наивное творчество — закономерное развитие неумирающего творческого импульса, прежде находившего естественный и необходимый выход в ремеслах, в том производстве вещей, которое еще не было монополизировано индустриальной цивилизацией.

Сохраняя народные основы и подчиняясь законам станкового искусства, наивные мастера демонстрируют нам художественную жизнеспособность народа и обогащают панораму современной культуры теми находками, которые дано заметить лишь чистому, по-детски непосредственному взгляду первооткрывателя искусства.

*

журнал domus

В. Глазичев



domus 415 giugno 1964 prezzo del fascicolo L. 800



Журнал «Domus» издается в Милане с 1928 года. Посвящен вопросам архитектуры, промышленного и декоративного искусства. В журнале имеются обширные разделы хроники, писем в редакцию, рецензий и библиографии.

Периодичность — 12 номеров в год.

Объем — 7—8 п. л.

Резюме — на французском и немецком языках.

«1. Таков мир чудесных и гигантских форм, в котором мы живем.

2. Наша эпоха является величайшей в истории человечества; это эпоха, когда все меняется и делается заново.

3. Мы собираемся провозглашать это на каждой странице. Показывая вещи, которые появляются вокруг нас, мы хотим

раскрыть истинный характер нашей цивилизации.

4. Наши читатели являются привилегированными людьми, так как живут в эту эпоху. Окружающий нас мир академического консерватизма выявит нам однажды — хотя бы по контрасту — красоту новых форм.

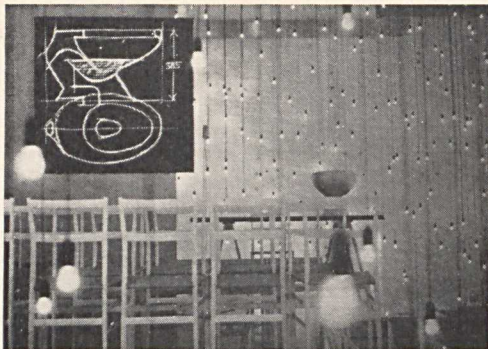
5. Станет очевидным, что наша техническая цивилизация никоим образом не подавлена стандартами массового производства, поскольку машины и современная технология производят сотни различных типов любого предмета. Стандартизация — только примитивная стадия производства. На примитивном уровне все было — и является — стандартным: «тукуль» (дом феллаха), «средиземноморский» дом, — словом, практически все ис-

торические «стили». «Стиль» — это не вершина языка формы; нет, это паралич языка формы, иногда грандиозный.

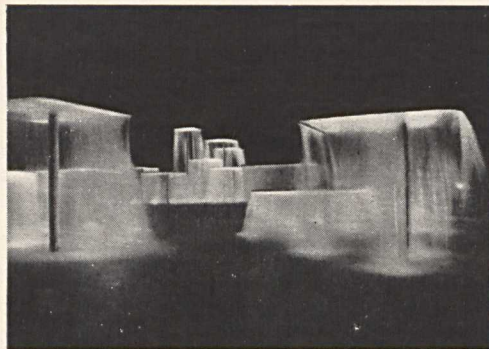
6. У нашего времени нет стиля, нет исторически закрепленного языка формы. Мы оторвемся от стиля, используя огромную свободу экспрессии; технология в своем непрерывном прогрессе, отрицая стабильность, делает возможным все.

Многие боялись, что рационализм и вера в техничность заморозят формы в «прямой угол». Наоборот, от него раскрылся такой веер форм, который кажется невероятным и беспрецедентным отказом от канона, открылась ничем не связанная антистабильность.

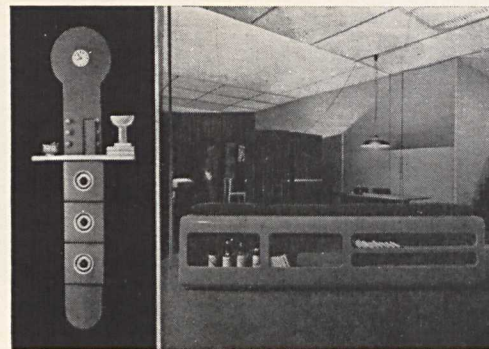
Любуйтесь новыми зрелищами, которые неутомимый импрессарио, человек, продолжает сооружать для нас».



Этот «электроинтерьер» — пример создания сильно действующей рекламы различной аппаратуры без единой надписи.



«Водяная скульптура» в Стоккарде — единственный в мире фонтан, который можно рассматривать не только снаружи, но и изнутри.



Один из «автозверей» Джорджа Нельсона на Нью-Йоркской выставке.

Ресторан. Проект Арно Якобсена.

*

Над этими шестью пунктами нет слова МАНИФЕСТ или слова ПРОГРАММА, но этот страстный вызов стандарту является и манифестом «антистиля», и конкретной программой действий. Эти шесть пунктов вообще никак не озаглавлены и набраны в одну колонку на узкой полоске шероховатой бумаги. И все же их невозможно не заметить — и потому, что контраст белой полоски среди фотографий размером на страницу достаточно резок, и, конечно, потому, что обычная редакционная заметка февральского номера журнал «Domus» за 1965 год подписана Джио Понти, а не прочитать несколько строк, написанных главным редактором журнала, просто невозможно. Еще раз прочтите «манифест», а потом пролистайте несколько номеров журнала: сразу станет понятно, почему Джио Понти выбрал такую скромную форму для своего программного документа — ведь каждая статья и каждая иллюстрация повторяют его текст по частям или целиком.

Легко убедиться, что любой журнал, посвященный дизайну, изображая настоящее (точнее, отбирая определенные элементы настоящего), стремится показать будущее, как он его себе представляет. Так же легко убедиться, пересматривая десятки журналов различных стран, что в большинстве из них это будущее представляется весьма расплывчатым и неопределенным. Пожалуй, только «Ulm» и «Domus» предлагают читателю довольно четкие (и резко противоположные) концепции будущего предметного мира. И еще легче убедиться, что при всей серьезности «Ulm», только «Domus» дает современному читателю самое важное — твердую убежденность в могуществе человеческой творческой фантазии.

С первого взгляда может показаться, что «Domus» — архитектурный журнал, так как две трети его объема занимают фотографии архитектурных форм. Однако все обстоит иначе: просто «Domus» — единственный в настоящее время журнал, в котором последовательно утверждается, что дизайн — это создание всей предметно-пространственной среды (это-то утверждают почти все, но практически почти никто не делает единственно следующего отсюда вывода), а следовательно, граница между архитектурой и дизайном является

чисто искусственной, коммерческой, временной.

Поэтому «Domus» — 416 публикует проект Альберто Роселли «Миланская башня», здание, непрерывно, меняющееся по вертикали из-за смещения планов, проект, в котором автор хотел создать предельное разнообразие восприятия с различного расстояния, при подъеме на различную высоту. Представляя этот проект, Джио Понти писал: «Журнал будет последовательно публиковать работы, в которых благодаря творческому воображению реализуется подлинная сущность архитектуры, работы, являющиеся подлинными архитектурными изобретениями — в полном смысле этого слова».

Невозможно провести границу между архитектурой, дизайном и «массовым искусством» в экспериментальном интерьере («Domus» — 415), где «фантастический характер помещения представляет собой подлинный спектакль для улицы, предлагаемый прохожим. Люди останавливаются и рассматривают эту необычайную картину света: бесчисленные маленькие светильники гроздьями подвешены в помещении с потолка до пола (и отражаются в полу): образуется протяженное светонесное пространство».

Какой бы проект или построенный объект ни публиковал журнал, речь всегда идет о направленном психологическом восприятии пространства и формы пространства. Таковы произведения Анджело Манджаротти, одного из самых интересных дизайнеров Италии, проектирующего здания, мебель, часы, светильники, одного из создателей того, что прямо противоположно стремлению Джио Понти упорно именовать «итальянским стилем в дизайне»: «Форма внутреннего выгиба свода возникла из желания привлечь внимание посетителей снаружи. На огромной открытой платформе, под вогнутой кровлей, само присутствие людей запланировано как часть спектакля».

Зрелищность, театральность современного действия, характерные для современной цивилизации, театральность восприятия мира, в котором природу все больше заменяет искусственно созданная природа, постоянно привлекают внимание журнала и всячески им подчеркиваются.

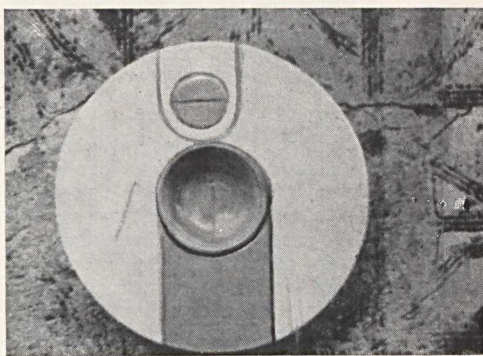
В статье «Водяная скульптура» («Do-

mus» — 419) читаем: «Ценностью подобной идеи фонтана-лабиринта является предельная простота конструкции и ее гибкость, создающая спектакль, в котором используются все естественные вариации, вносимые в пространство ветром и светом, само присутствие и движение людей, которые создают с фонтаном единое целое».

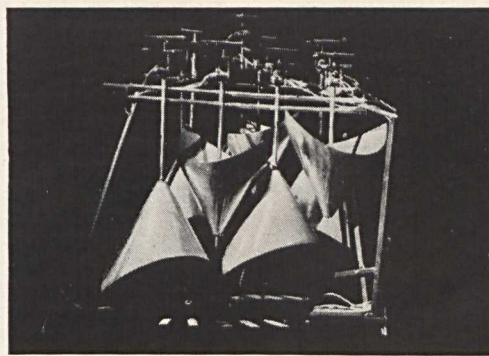
Как нам кажется, не случайно из всей экспозиции Нью-Йоркской выставки 1964 года, которая в целом наглядно продемонстрировала, что посетителей интересует спектакль, а не экспонаты, зрелище, а не информация, эмоция, а не техника, «Domus» — 424 выбрал работу Джорджа Нельсона: «Один из выводов: так называемая выставочная площадь» становится фактически местом развлечения, и официально выделенная зона развлечений понесла существенные убытки, так как относительно мало людей видят смысл тратить деньги на зрелище, если это можно увидеть бесплатно».

Исходя из этой установки, Нельсон, которому было поручено решить рекламную экспозицию «Крайслера», отлично сознавая, что американцу и так об автомобиле известно все, создал своеобразный «зверинец»: «Зверинец» населен невозможными животными, собранными из автомобильных частей, а традиционный забор, который его окружает, как в настоящих зоопарках, сделан больше для того, чтобы защитить «животных», чем людей».

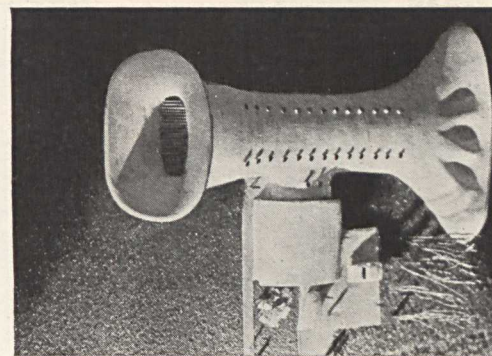
Зрелищный характер современного мира, подчеркивает журнал, и в том, что недавно еще считалось заурядным дизайном: фотография показывает макет проектируемого автомобиля, в котором сквозь заднее стекло видна панель управления и макет того же автомобиля в другом ракурсе. Этот снимок без комментариев очень характерен — проектируется не форма отдельного автомобиля, проектируется пространство, образуемое формой автомобиля. Иногда может показаться, что журнал нарочито экстравагантен, что формы выбираются ради новизны во что бы то ни стало, однако и это впечатление обманчиво. Действительно, журнал отбирает новые формы, но отбирает их вполне сознательно, хотя программная установка делает это очень затруднительным. В майском номере «Domus» Джио Понти развивает



Нам хорошо известны образцы пишущих и счетных машин Этторе Соттсаса — работа в керамике служит дизайнеру постоянной тренировкой владения формой.



Музыкальные инструменты — звучащая скульптура братьев Баше.



Формы аэродинамической трубы А. Манджаротти строго функциональны, но объяснить их «функцией» невозможно — именно это и стремится удержать «Domus» в каждом номере.

некоторые положения своего «манифеста»: «Унитарный стиль больше не является символом верноподданности нашему времени; сейчас этим символом стало скорее одновременное действие различных экспрессий: сосуществование всех техник, всех мыслей, всех мнений, каждого вдохновения... Механизированное общество призвало к жизни однородность мира на инструментальном уровне: это производит свою противоположность в раскрепощении мысли и всех форм интеллектуальной экспрессии для каждого. Такова наша свобода. Панорама сегодняшнего дня — это панорама творения (мы фактически создаем новый мир), панорама рассвета, пробуждения неожиданного. Можете сказать хаоса — если вам это нравится, потому что хаос возбуждает творчество своей естественной силой».

Конечно, можно ограничиться справедливым утверждением, что безудержный оптимизм Понти заставляет его принимать желаемое за действительное, однако само существование этой страстной мечты, наглядно выраженной в журнале, необходимо для творчества, немыслимого без оптимизма.

Не случайно журнал публикует, казалось бы, взаимоисключающие вещи — в одном номере (416) можно увидеть пишущую машинку «Текне», разработанную Этторе Соттсасом для «Оливетти», и «мягкую пишущую машинку» патриарха поп-арта Клааса Ольденбурга, органические формы садовой мебели, сборную мебель Манджаротти и совершенно фантастическую «мебель-65». Если бы в намерения журнала входила просто пропаганда новых форм, то внешне воспринимаемый хаос выражал бы только внутренний хаос. На самом деле журнал значительно меньше интересуется чистой формой, чем может показаться с первого взгляда, основу его интересов составляют самоценные новые идеи.

Поэтому на страницах журнала можно найти и проект сборного моста, в котором традиционная система балок и плит заменяется набором элементов, представляющих собой как бы поперечные срезы всего тела моста; и «жилое пространство» Леонардо Риччи, в котором совершенно стерт границы между интерьером и экстерьером, архитектурой и скульптурой.

Листая «Domus», можно встретить и проект аэропорта в Тель-Авиве — пирамидальную кристаллическую структуру, совершенно не соответствующую привычным представлениям об архитектуре аэропорта; и жилой дом Луиджи Моретти: «Это архитектурное сооружение является попыткой придать форму чувству мощной экспансии, которая изнутри структуры, кажется, вырывается наружу; заряд энергии, взрывающийся в направлении к экстерьеру и его противоположным, противодействующим силам».

«Почему нужно исполнять музыку двадцатого века на инструментах восемнадцатого века?» — и «Domus» публикует чрезвычайно интересные попытки ломки традиции в создании музыкальных инструментов — приобретенные Парижским музеем декоративного искусства работы братьев Баше, инженера и художника. Это совершенно новые формы, отчужденные и красивые, которые являются одновременно архитектурным решением пространства, скульптурой и математически точным расчетом музыкального звучания. Не случайно наряду с осуществленными работами «Domus» публикует большое количество проектов, многие из которых не будут осуществлены. Журнал борется не за разнообразие форм (это уже следствие), а прежде всего за разнообразие творческих проектных идей, поэтому проект становится самостоятельной ценностью, самостоятельным продуктом творчества, независимо от его реализации.

«Domus» не рекламирует дизайнеров и архитекторов (во всяком случае, не ставит прямо такой задачи) и не учит. Совершенно направленно журнал отдает значительное место хронике выставок и специальной литературы и публикует новейшие достижения в области «визуального искусства», которое по сути своей является искусством композиции в чистом виде, очищенным от канонических указаний ушедших стилей. Но это искусство композиции чрезвычайно обогатилось, оперирует не изолированной формой, а пространством, светом и цветом одновременно, использует оптические иллюзии (оп-арт), делает время активным композиционным элементом. Фактически журнал производит двойную работу. Проекты, реализованные и не реализованные — это арсе-

нал проектных идей, новых концепций, конструкций и фантазий. Постоянно растущий капитал идей, которые являются мощным творческим импульсом для каждого дизайнера, независимо от того, принимает он ту или иную концепцию или отвергает — уже сама необходимость отвергнуть осмысленно заставляет создать иное. Второе — это непрерывно растущий фонд наиболее интересных экспериментов в области «визуального искусства», накопление средств художественной выразительности, формальных принципов, необходимых для выражения проектной идеи. «Domus» предлагает тщательно отобранный материал, необходимый для будущего проектирования, и именно это, как нам представляется, составляет его главную ценность.

Более того, есть все основания сделать вывод, что «Domus» как целое — это постоянно разрабатываемый проект, фантастический (в условиях буржуазного общества) проект предметно-пространственного мира, и хотя этот проект никогда не будет реализован как целое (возможно, к счастью) сам факт создания целостного проекта среды, резко отличающегося от бесформенных представлений английских и американских журналов и суховатой серьезности «Ulm», кажется нам принципиально важным.

Наше изложение не является объективистской подачей фактов (вещь едва ли возможная), а сознательным выбором того, что нам представляется самым главным. Мы пытались максимально выявить реализацию в журнале истинного смысла «манифеста» Джио Понти. Но стремление реализовать линию журнала на практике — бесперспективно, как всякая попытка удержать равновесие между утопией и коммерцией.

ПЕРВАЯ ТРИЕННАЛЕ ХУДОЖНИКОВ- ПРИМИТИВИСТОВ В БРАТИСЛАВЕ

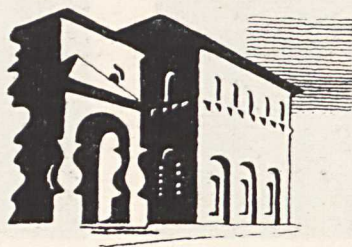
Штефан Ткач, директор
Первой Триеннале художников-
примитивистов.

С 26 августа по 2 октября в Братиславе проходит Междуна-родный смотр художников-примитивистов, который будет повторяться каждые три года. Цель Первой Триеннале примитивистов — найти искусс-ту примитивистов почетное место в ряду других значи-тельных явлений современной художественной жизни, пред-ставить все многообразие творческих индивидуальностей народных художников. Уже самые первые шаги устроителей выставки были встречены с большой симпатией как у нас, в Чехословакии, так и за рубежом. В письмах, которые приходят отовсюду, высказываются пожелания, чтобы искусство примитивистов имело свой традиционный центр — и именно в стране, где сохранились богатые традиции народно-го творчества.

Выставка дает богатую пищу для размышлений о смысле и значении искусства примитивистов, о его месте в современной культуре. На симпозиуме, который состоялся 21—23 сентября, во время Триеннале, впервые встретились специалисты, посвятившие себя изучению этого вида искусства. Перед участниками симпозиума открылась возможность обстоятельно об-судить целый комплекс проблем. За основу был взят художественно-эстетический, точнее, художественно-гносеологический критерий творчества художников - примитивистов. Специалисты стремятся уточнить терминологию, четко определить основные понятия. Возникает проблема связи искусства примитивистов с другими художественными явлениями. Требуется решения целый ряд психологических, этнографических и историко-художественных проблем. Участники симпозиума занимались теорией и формальным анализом произведений художников - примитивистов, отметив при этом гуманизм содержания их искусства. На выставке представлены работы художников из 26 государств — Чехословакии, Югославии, Польши, Венгрии, Франции, ГДР, ФРГ, Австрии, Швейцарии, Италии, Бельгии, Великобритании, Голландии, Финляндии, Дании, Испании, Бразилии, Канады, США, Гаити, Венесуэлы, Перу, Индии, Ирака, Эфиопии и Швеции. Жаль, что, несмотря на обещания, которые были даны, не удалось получить работы советских авторов.

Кроме имен известных авторов на выставке встречаются и новые. И если при отборе работ очень важен был именно их психологический фон, то для общей направленности выставки решающим явились их художественные качества.

МУЗЕЮ НАРОДНОГО ИСКУССТВА — ВОСЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ



24 мая в Москве состоялась специальная сессия Ученого совета НИИ художественной промышленности, посвященная 80-летию Музея народного искусства.

На протяжении десятков лет собирались фонды музея — богатейшие, уникальные коллекции народных вышивок, тканей, кружев, гончарной посуды, глиняных и деревянных игрушек. Кустарный музей, организованный Московским губернским земством в 1885 году, явился первой базой возрождения русского крестьянского искусства в России. Созданный вначале как «музей-лавка», он должен был снабжать народных мастеров сырьем и инструментами, а также содействовать сбыту кустарных изделий. Вскоре он становится центром художественного ремесла России. С помощью принявших участие в его деятельности художников музей начал разрабатывать образцы для кустарей и собирать предметы русского крестьянского прикладного искусства. Он стал руководить кустарным производством не только Московской, но и многих других губерний.

В 1932 году на базе Кустарного музея был создан Институт художественной промышленности, который занялся изучением крестьянского декоративного искусства и организацией помощи народным художественным промыслам. Музей тогда же был преобразован в Музей народного искусства.

Фонды музея возросли (сейчас в нем свыше 30 тысяч экспонатов). Здесь широко представлены не только различные художественные промыслы Российской Федерации, но и творчество отдельных мастеров народного искусства. Музей известен не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Этому, несомненно, способствуют постоянно организуемые музеем зарубежные выставки (совместно с институтом).

Музей организует множество лекций, тематических, персональных и передвижных выставок в нашей стране.

В своем выступлении на сессии Ученого совета секретарь Правления Союза художников СССР К. И. Рождественский поздравил Музей, подчеркнув: «Это не просто музей, — это средоточие живого искусства, которое действует во-круг нас».

СОВЕЩАНИЕ В ГОРЬКОМ

Горьковское отделение Союза архитекторов провело 7 июня совещание на тему «Реконструкция города Горького и памятники архитектуры». После содержательных докладов развернулось обсуждение, проходившее в атмосфере большой взволнованности. Собравшиеся — архитекторы, художники, музейные работники — выражали глубокое беспокойство за судьбу центральной, древней части города: застройка центра осуществляется по проекту неудачному и сильно устаревшему. Находящиеся здесь памятники гражданской и церковной архитектуры XVII века в результате бездумного загромождения типовыми зданиями будут навсегда потеряны для исторического облика города. Архитекторы, проектируя реконструкцию, не стремились создать единство старого и нового, в то время как это необходимое условие формирования полноценных архитектурных ансамблей. Особенно ответственна разработка микрорайона, расположенного против Нижегородского кремля — ценнейшего памятника XVI века, любовно реставрированного и ставшего местом паломничества сотен тысяч туристов. К Кремлю предполагается обратить ряд 9-этажных жилых домов, сливающихся в громоздкий массив, совершенно не гармонирующий со стенами и башнями Кремля. Попутно намечено уничтожить хорошо сохранившийся памятник середины XVII века — церковь Жен Мироносиц, на протяжении всей истории города бывшей основным акцентом этой части застройки.

В случае полного осуществления проекта реконструкции района будет искажен не только исторический облик, но и чудесный ландшафт центральной части города, так как на самой бровке горы, убивая ее величественность примитивным своим силуэтом, разместится громада 14-этажного типового жилого дома. Собравшиеся говорили о необходимости срочно пересмотреть проект застройки реконструируемого района. Авторы проекта энергично этому противились, аргументируя свою позицию тем, что проект одобрен областными организациями и утвержден Госкомитетом гражданского строительства и архитектуры.

Удивляет, что на важном обсуждении отсутствовали представители областных и городских партийных и советских организаций.

А за ними — решающее слово.

ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ¹

С. Перова

Великолепные памятники ярославско-ростовской земли привлекают внимание всех: и

туристов, и реставраторов, и писателей. Этому следовало бы радоваться — ярославская школа одна из самых ярких страниц русского искусства. Но вот недавно вышла книга М. Рапова «Каменные сказы», изданная в Ярославле, и в ней дивились не столько «увлекательной необычности и широкой занимательности», как обещает автор предисловия В. Ромашевский, сколько совсем другому. Даже если не принимать близко к сердцу такие фразы, как «Вестимо! Нешто хорошо так-то. Летом у нас в церкви лепота» или «Но как в сказке рухнули чары Кашеи, так и с храмом Рождества было, сняли с него реставраторы цементную обмазку» и прочие литературные красоты, многие места в книге вызывают тревогу. Вот как, например, описывает автор надвратную церковь Авраамьева монастыря в Ростове (1828): «То, что мы теперь видим, тоже памятник, но не архитектуры, а архитектурного варварства». Об ограде Спас-Преображенского монастыря в Ярославле: «...безвкусица круглых башен... пустые каменные декорации...».

«Они спорят с древними твердынями (хотя башни очень малы.—С. П.), но претензии не напрасны». Об одном из лучших монастырских ансамблей — Спас-Яковлевском монастыре в Ростове, построенном в основном в первые годы XIX века: «Идешь туда, ждешь увидеть ансамбль древнего зодчества, и останавливаешься обманутый надеждами ...тут остатки древнего зодчества так затеснены, что их не увидеть» (хотя Зачатьевская церковь 1686 г. почти не перестроена). Мы полагали, что автор, пишущий о Ростове, предварительно ознакомился с тем, какого времени постройки монастыря, тогда он не попал бы в положение «обманутого надеждами». Не следовало бы употреблять и термин «провинциальный классицизм» по отношению к монастырю, собор которого построен архитекторами, возводившими Останкинский дворец (кстати, в путеводителе по Ростову (1957) Дмитровский собор назван выдающимся образцом архитектуры конца XVIII — начала XIX в.).

К сожалению, такой убогий взгляд на архитектуру классицизма (которая для нас почти такая же древность, как ярославские храмы, и не меньшая историческая и культурная ценность, чем они) все еще не редкость и поэтому грозит обернуться реальным уроном для русской архитектуры.

Было бы гораздо уместнее, если бы автор книги обрушил свой гнев против тех, кто погубил фрески Иоанна Предтечи в Толчкове или за 30 лет до этого собор в Ярославле и стены того самого Авраамьева монастыря, колокольня которого пришлось не по вкусу автору.

Впрочем, вполне естественно, что столь залихватское отно-

¹ М. Рапов, Каменные сказы, Верхне-Волжское книжное издательство, Ярославль, 1965.

ЛЕТНЯЯ ВЫСТАВКА СТЕКЛА

К. Пруслина

Летом этого года в Музее керамики в Кускове была открыта выставка русского и советского стекла.

В витринах, посвященных XVIII веку, можно было увидеть хрустальные бокалы, вазы, графины, кружки, напоминающие совершенством своих пропорций и четкой логикой соподчинения деталей архитектуру того времени. В двух витринах представлено молочное стекло, имитирующее модный в то время фарфор, а также цветное стекло. На выставке было много интересных сосудов гутного стекла, выполненных народными мастерами. Исключительный интерес представляет бутыл с изображенным на ней библейским сюжетом об Иосифе Прекрасном.

Великолепно представлен русский хрусталь первой четверти XIX века, исключительная прозрачность и совершенство алмазной грани которого завоевали впоследствии широкое признание во всем мире. В следующей витрине — изделия прозрачного и молочного стекла Бахметьевского стекольного завода. Музей располагает редчайшим собранием произведений, воспроизводящих карикатуры И. Теребенева на Наполеона. На некоторых сосудах кроме карикатур изображены карты продвижения русских войск и парящая над ними богиня победы с лавровым венком в руках. Иногда помещается просто надпись «Ликуй, Москва, в Париже Росс!»

Для стекла второй половины XIX века характерно усложнение технологии и расширение

шение к памятникам классицизма, упоминаемым лишь как досадная помеха, отражается и на анализах древнерусских памятников, которым, собственно, посвящена книга. Ведь оно говорит об общем уровне художественной культуры автора.

Вот для примера анализ декоративной обработки фасада одного из классических памятников архитектуры XVII века, собора в Тутаеве:

«Наряден сам собор, но мало радости в его наряде. Эх, мастер, ужели не понял ты, что все эти вертикальные цепи дынок и перехватцев — двойные на наличниках, тройные вместо лопаток, одиночные между ними, углы здания, обработанные роскошно, но по сути дела однообразно, — все они лишь поначалу вызывают восхищение, а потом порождают только утомление? Нельзя же, на самом деле, утраивать, учетверять, удесятывать один и тот же мотив, рискуя при этом заслонить обилием украшений главное — великолепную композицию здания. Что же приключилось с тобой, мастер? Почему ты променял строгость на мишуру?»
А ты, автор?



ние цветовой палитры, а вместе с тем — дробность, измелеченность формы, которые привели впоследствии русское художественное стекло к упадку. Но пока, на этом этапе, еще сохранено чувство меры.

В конце XIX — начале XX века получили широкое распространение приемы Галле и имитация стекла под мрамор и драгоценный камень. Изделия из стекла этого времени были представлены на выставке более скупой.

Одной из лучших вещей в советском разделе была «Ваза для фруктов» А. Успенского

(1945). В простой, подчеркнута утилитарной форме подкупает ясность композиции, исключительно чуткое понимание задач искусства в стекле. На выставке было также несколько работ В. И. Мухиной, впервые в СССР создавшей лабораторию художественного стекла. Большой интерес вызывали произведения Б. Смирнова, которым была отведена отдельная витрина. Выставка стекла в Кускове дала краткую, но исчерпывающую характеристику исторического развития русского и советского стекла.

1. Расписная бутылка. Неизвестный завод. 1796.
2. Кружка молочного стекла. Бахметьевский хрустальный завод. Первая четверть XIX в.
3. Хрустальный кубок. Санкт-Петербургский стекольный завод 40—50 гг. XVIII в.
4. Флакон и стакан молочного стекла. Санкт-Петербургский стекольный завод. Вторая половина XVIII в.
5. Хрустальный кубок. Бахметьевский хрустальный завод. Первая четверть XIX в.
6. Кружка молочного стекла. Санкт-Петербургский стекольный завод. Вторая половина XVIII в.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С НАГРАДОЙ

Указом Президиума Верховного Совета СССР от 9 июня 1966 года за успешное выполнение заданий семилетнего плана орденами и медалями награждена группа работников легкой промышленности. В числе награжденных орденом Ленина — Вера Григорьевна Филианская, художник фаянсового завода им. Калинина. Уже 30 лет работает Вера Григорьевна на заводе. Она — автор многих образцов фаянсовой посуды.

Нет нужды напоминать, что десятки произведений художницы стали образцами для массовой посуды и вошли в наш быт, что на многих международных выставках работы ее были отмечены высокими наградами.

Редакция и редколлегия нашего журнала сердечно поздравляют Веру Григорьевну с высокой наградой и желают здоровья и новых творческих достижений.

наши юбиляры



НИКОЛАЮ БОРИСОВИЧУ СКУБЕНКО — 50 ЛЕТ

Николай Борисович Скубенко работает в разных материалах: в дереве, кости, металле, янтаре, иногда обращается к пластмассе. Им создано более трехсот произведений — небольшие токарные изделия и сувенирные фигурки из дерева с интересным использованием текстуры, цвета, плотности материала: оригинальные броши, настольные пластины и панно из дерева с металлической насечкой. Скубенко не

раз обращался и к сюжетно-тематическим композициям: им создан ряд рельефных пластин с портретами русских писателей (для московских и ленинградских музеев). С 1944 года, когда Николай Борисович получил диплом Московского художественно-промышленного училища имени Калинина, и до настоящего времени он работает в НИИ художественной промышленности. Николай Борисович много экспериментирует, помогает новым художественным промыслам в Волгограде, Сочи, Калинин, Владивостоке, Бирске и др.; ведет семинарские занятия с мастерами различных промыслов РСФСР. Николай Борисович Скубенко участвовал почти во всех московских и многих зарубежных выставках послевоенных лет. Он — один из авторов пособия по художественной обработке дерева, подготовленного в институте.

Поздравляя художника с 50-летием, пожелаем ему дальнейших успехов в его плодотворной творческой деятельности.

ЧИТАТЕЛИ О ВЫСОКОМ ПРИЗВАНИИ ЗАВОДСКОГО ХУДОЖНИКА

После выхода в свет четвертого номера журнала, в котором были напечатаны заметки редактора «О высоком призвании заводского художника», к нам в редакцию пришло много откликов. Сегодня мы публикуем подборку наиболее интересных писем. Мы надеемся, что голоса этих художников, по-настоящему преданных своему делу, заставят прислушаться к ним руководителей предприятий.

Г. Загороднев, художник-оформитель автоколонны № 1307, ударник коммунистического труда (Курск)

Уважаемый товарищ редактор! Положение художников-оформителей на производстве полностью совпадает с тем, что описано в Вашей статье. Это не частный случай — это «стихийное бедствие». Позвольте мне на страницах Вашего журнала высказать то наболевшее, что мешает плодотворной работе, что волнует моих коллег по профессии на протяжении длительного времени.

Я работаю художником-оформителем в автобусном парке Курска с 1955 года, официально же, по документам, я — маляр 5-го разряда.

За 10 лет работы у меня была масса неприятностей, так как работа художника-оформителя здесь является «подпольной», ежегодно скрываемой от ревизий. Однако все прекрасно знают, что маляр не смог бы выполнять работу художника, а автобусный парк — работать без художника. Инstrukция Министерства автомобильного транспорта предписывает изготовление расписания движения автобусов для каждого маршрута, изготовление боковых и лобовых надписей (трафаретов), оформление различных табличек на стекле, изготовление указателей автобусных остановок, номерных и гаражных знаков. К этой работе необходимо прибавить стенгазеты, «молнии», объявления, лозунги, плакаты по экономическим материалам и плакаты по технике безопасности, доски почета и т. д.

За все время моей работы в автобусном парке только один год у нас было помещение, пригодное для нормальной работы; сейчас его снова нет (работаем вдвоем в комнате размером 6 м²). Администрация совершенно не интересуется, в каких условиях работает оформитель; она требует только отдачу. Кроме того, каждый механик или бригадир может требовать выполнения его работы в первую очередь, ибо каждый считает свою работу самой важной и неотложной.

Художественные материалы в большинстве своем добывать нужно своими силами, так как планового снабжения художественными материалами нет. Планировать свой

рабочий день нет никакой возможности, ибо никогда не знаешь, чем будешь заниматься через час: в автомобильном транспорте все срочно, все важно. Но если вы заняты выпуском стенгазеты, обдумываете новую карикатуру для «Крокодила», пишете призыв к празднику, который нужен «уже завтра», — это дела второстепенные.

Здесь все подчинено незначительному, а командуют вами люди несведущие и часто малокультурные, которые с пренебрежением относятся к искусству художника-оформителя. Здесь думать и творить запрещено временем. Есть повседневная, назойливая, всепожирающая «текучка». Бесправно положение художника в автохозяйстве, на заводах, на фабриках; неумение ценить их добросовестный труд порождает частую смену их, что отрицательно влияет на постановку оформительской работы на производстве. Автохозяйства Курского автоуправления не имеют постоянных кадров художников-оформителей. Настоящие мастера своего дела, добросовестные работники редко удерживаются, так как позаботиться о них некому.

Все, что здесь сказано, характерно для всех автомобильных хозяйств различных ведомств, включая и московские автобусные парки.

Больше 20 лет жизни я отдал профессии художника-оформителя; это мое призвание. И хочется верить, что скоро настанет время, когда художников не будут прятать при очередных ревизиях, а будут приглашать их на совещания и награждать за производственные заслуги, а в ведомости при получении зарплаты будет значиться «художник-оформитель». Пока же приходится надеяться на лучшее будущее.

А. Рагозин, художник-оформитель (г. Долгопрудный)

...Практически доказано, что заводской художник (оформитель) не может быть кустарем-одиночкой или «автоматом-копистом». Он обязан быть человеком многогранно способным. В действительности же условия работы художников не только мало соответствуют повышению уровня культуры и специализации, но часто губят многие добрые начинания, лишая художника творческой инициативы. Учитывая подготовку художников-оформителей, нам нужно повсеместно организовывать семинары.

В. Белов, В. Корниенко, П. Лозобко, В. Максименко, Г. Нефедов, Г. Харабадот, художники (Львов).

...Мы, художники Львовского завода телеграфной аппаратуры, выражаем свою бесконечную благодарность Вам лично и коллективу Вашей редакции за то, что Вы во весь голос выступили в защиту прав заводского художника.

Третий год на нашем заводе работает бюро технической эстетики. За это время завод неузнаваемо изменился, что отмечалось даже в газете «Известия». Но пренебрежительное отношение к художникам характерно и для нашего завода. (Кстати, дипломированные художники этого бюро также числятся кто слесарем, кто токарем, и только руководитель группы — на должности инженера-технолога). На художника смотрят как на фокусника. Времени на поиски, размышления ему не положено. Художнику поручается выполнять все — от объявления, молнии, стенгазеты до современной мебели, оборудования цехов, интерьеров, готовых изделий. И все это срочно, на завтра!

Мы пытались познакомить с Вашей статьей наших «главнокомандующих» производств, но они остались глухими. О заводских художниках писалось в прошлом году и в газете «Правда». Но, увы, сдвигов никаких. Печально также, что журнал «Декоративное искусство», как правило, руководители предприятий не читают. Поэтому желательно, чтобы такие статьи печатались в центральных газетах для широкого круга читателей.

О Вашей статье мы вели разговор с начальником отдела труда и зарплаты и начальником планового отдела нашего завода. Они высказали мнение о том, что никакой директор завода никогда не сделает так, как Вы предлагаете в своей статье. По-видимому, получившие большую самостоятельность в решении хозяйственных вопросов директора не могут взять на себя решение вопроса о введении штатных художников на предприятиях. Тут, очевидно, нужна директива от Комитета труда и зарплаты при Совете Министров СССР.

Сейчас, как никогда, назрело время на предприятиях ввести штатные единицы художников с твердым окладом и четко определить их права и обязанности.

В. Лопатин, методист по изобразительному искусству Саратовского областного Дома народного творчества

Следует приветствовать появление в четвертом номере журнала «Декоративное искусство СССР» заметки редактора «О высоком призвании заводского художника».

Надо уточнить, что требуется не только художник по промышленной эстетике, но и художник-оформитель, тот «засекреченный» внештатный работник, которого «прячут» от ревизоров, но без которого не может работать современное производство. И предприятия вынуждены заботиться о том, как им привлечь художника, как его оформить.

По служебной надобности мне приходится часто встречаться с заводскими художниками-оформителями. Однако, если посмотреть их трудовую

книжку, там не встретишь даже упоминания о том, что ее владелец работает художником. Например, в трудовой книжке отмечено, что такой-то пришел на завод учеником слесаря-ремонтника, проработал положенный ученику срок — три месяца и, сдав специальной комиссии зачеты, стал слесарем 1-го разряда (а он не слесарь, он учится в художественном училище и во вторую смену ходит на завод, работает художником). Трудовая же книжка, номерами соответствующих протоколов, подписями ответственных за это товарищей, скрепленная полномочными печатями, утверждает, что владелец книжки получает премию за внедрение новой техники (было много работы в праздничные дни), благодарность за рационализаторские предложения (цех в заводском конкурсе на лучшую наглядную агитацию завоевал второе место), получил следующий, более высокий разряд слесаря-ремонтника (цех заинтересован удерживать у себя художника-оформителя и повышает ему заработную плату).

Очевидно, необходимо помочь производству удовлетворить спрос на квалифицированного художника-оформителя.

А. Киселев, старший художник республиканского Дома ассортимента (Киев)

...Очень злободневная и важная проблема поднята в статье «О высоком призвании заводского художника». Можно с уверенностью сказать, что мало найдется предприятий, где оформительское искусство было бы на высоком эстетическом уровне. Монтажи, портреты и т. п. облекаются в громоздкие рамки или конструкции, перегруженные деталями, за которыми совершенно теряется главное — содержание. Размеры — или велики, или малы по отношению к стене. Размещение отдельных элементов в целом почему-то мыслится только симметричным.

Большим недостатком является и то, что художник на предприятии совершенно обезличен. К нему и сам руководитель не относится как к полноправному специалисту, ибо художник на заводе — это «кочегар», «техник», «маляр», но только не художник. Поэтому введение в штатное расписание должности художника, а на крупных предприятиях — главного художника и художников — является определенным толчком для развития оформительского искусства на предприятии. Безусловно, нужны и другие меры. Например, неплохо бы устраивать семинары с заводскими художниками и теми руководителями, которым поручен этот участок работы. Я уверен, что аудитория будет переполнена слушателями. В качестве докладчиков на семинарах можно было бы привлечь искусствоведов, художников прикладного и декоративного искусства.

А вот еще одно письмо, написанное главным инженером Казанского завода «Теплоконтроль» С. Ванюшиным как бы в ответ на все предыдущие.

Уважаемый товарищ редактор!

В своей статье «О высоком призвании заводского художника». Вы поднимаете настолько «наболевший» для производственников вопрос, что не поддержать Вас и не откликнуться на Вашу статью я не имею права. Ведь Ваши примеры о нелегальном «положении» производственных художников взяты прямо из действительности.

Казанский приборостроительный завод «Теплоконтроль» — один из крупнейших заводов приборостроительной промышленности страны. Три с лишним года тому назад коллектив завода начал широко внедрять производственную культуру в цехи.

Поначалу трудностей было очень много. Мы не знали, в какой цвет красить производственный корпус, станки, оборудование. Приходилось подбирать цветовую гамму, как говорят производственники, «по месту». Были удачи, были и огорчения. Приведу один пример. Коллектив инструментального цеха завода, тщательно изучив предложения научно-исследовательского института «Оргстанкинпром» по окраске цеховых помещений, реализовал их очень удачно. Светло-зеленые станины станков прекрасно гармонировали с зелеными панелями стен более темного оттенка, рабочие части станков (супорта, задние бабки, ползуны, столы) приняли светло-кремовую окраску, а вращающиеся части — предохраняющую, то есть красную. И какое огорчение мы все пережили, когда на другой день утром при входе в этот цех в глаза бросились разбросанные по всему помещению «жирные» синие пятна — вместо светло-кремовой краски станочные тумбочки были окрашены в темно-синюю. Произошло это по простой причине: светло-кремовая краска ко второй смене кончилась, и механик цеха выдал рабочим для покраски тумбочек темно-синюю. Тумбочки, окрашенные в синий цвет, никак не гармонировали ни со станками, ни с панелями стен, окрашенными в светлые, теплые цвета, радующие глаз, и выделялись как черные вороны на белом снегу. Это было два года назад. Теперь каждый рабочий на заводе знает, в какие цвета должен краситься его станок, верстак, тумбочка. Травматизм по заводу сократился в три раза. Общая заболеваемость резко снизилась. Заводу в августе 1965 года присвоено звание «Предприятия высокой производственной культуры».

Опыт завода «Теплоконтроль» теперь перенимают многие предприятия страны. Завод уверенно держит переходящее Красное знамя Совета Министров СССР и Президиума ВЦСПС. И в этом заслуга заводских художников.

Ну, а где же заводские художники? Где их имена?

До июня месяца 1966 года ни одного художника на заводе не значилось. Начальники цехов прятали своих цеховых художников от нас, руководителей завода, проводя их в штатном расписании малярами, плотниками, подсобниками, технологами. Самим нам приходилось неоднократно объяснять многочисленным комиссиям, ревизорам, фининспекторам, почему техник-методист Касым Гайфуллин или маркировщик Юрий Смирнов в день проверки занимались оформлением художественных стендов для пионерлагеря завода. Конечно, это были заводские художники, но мы называли их маркировщиками, плотниками, малярами. Никто не имел права назвать их по имени, так как художников не положено было иметь по штатному расписанию, которое регистрировалось в финансовых органах. Я не открою секрета, если скажу, что так вынуждены поступать руководители абсолютного большинства предприятий. Теперь для нашего завода это позади. Сентябрьский Пленум ЦК КПСС в корне перестроил управление промышленностью. Согласно «Положения о социалистическом государственном производственном предприятии», структуры и штаты предприятия утверждаются директором, и смета административно-управленческих расходов регистрации в финансовых органах не подлежит. Поскольку завод «Теплоконтроль» одним из первых в Татарии перешел со II квартала с. г. на новую систему планирования и экономического стимулирования, вышеприведенное «Положение» для нашего завода вступило в действие.

27 мая с. г. директор завода Н. Иваншин с облегчением подписал приказ по заводу: «О создании отдела производственной эстетики», состоящего из пяти художников: впервые в истории приборостроительного завода в штатном расписании появилась профессия «художник».

Спасибо за добрые вести, уважаемый Сергей Александрович!

Мы надеемся, что хорошая инициатива директора Вашего завода товарища Н. Иваншина, одним из первых «рассекретившего» заводских художников, найдет последователей среди прогрессивно мыслящих руководителей других заводов, фабрик, учреждений.

Уважающий Вас
народный художник РСФСР
Михаил Ладур

отовсюду

ФЕСТИВАЛЬ НЕГРО-АФРИКАНСКОГО ИСКУССТВА

Т. Кравцова

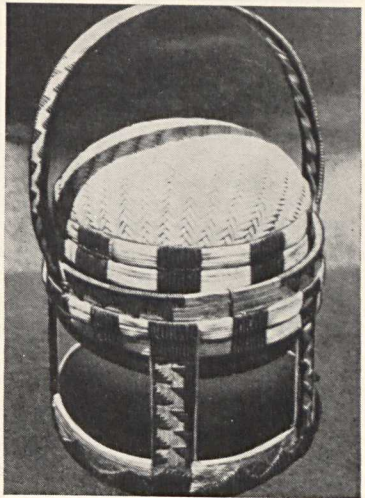
С 1 по 24 апреля в столице Сенегала Дакаре проходил Первый Всемирный фестиваль негро-африканского искусства. В Дакар съехались писатели, композиторы, художники, деятели искусства и просвещения со всей Африки и из многих стран Латинской Америки, прибыли и наиболее известные африканисты-европейцы. В программе фестиваля разнообразные семинары, встречи, дискуссии, выступления национальных ансамблей песни и танца, театральных групп, конкурсы произведений кино и литературы. В залах построенного к фестивалю стеклянного музея «Динамик» разместилась самая крупная в истории африканского искусства выставка: около тысячи редчайших произведений — маски, фигуры, ткани, сосуды, плетение и т. д.

Многие экспонаты вернулись на родную африканскую землю впервые после многолетнего пребывания в Европе: их одолжили устроителям фестиваля — Лондонский Британский музей, Парижский музей Человека, музеи Лагоса, Абиджана, отдельные коллекционеры.

На окраине Дакара была построена «деревня искусств» — здесь в модернизированных хижинах ремесленники разных африканских стран — Габона, Дагомеи, ОАР, Марокко, Берега Слоновой Кости, Гвинеи, Камеруна и др. — показывали посетителям свое мастерство: работали на гончарном круге, чеканили по серебру, резали по эбену. Другая выставка была посвящена современному декоративному и изобразительному искусству. Она разместилась во Дворце юстиции Сенегала.

Характерно очень активное участие африканцев в серьезном обсуждении вопросов культуры континента. Пример тому — предшествовавший фестивалю коллоквиум «Роль африканского искусства в жизни народа и для народа», где было сделано 59 сообщений учеными-африканистами из 21 страны. Более половины выступлений по проблемам организации научных исследований, сохранения шедевров африканских мастеров архитектуры, театра, литературы были представлены африканскими специалистами — искусствоведами, этнографами и лингвистами.

Лучшие музыкальные произведения, стихи, очерки, пьесы, фильмы были отмечены премиями Золотой и Серебряной антилопы. Премия Золотой антилопы — инкрустированную золотом фигурку антилопы из черного дерева — получил Советский Союз за фильм «Люди танца». Его создали на учебной студии Всесоюзного института кинематографии гвинеец Коста Дианье, выпускник института, и советские студенты.



«Налинде» — маска племени макиши, надеваемая во время церемоний посвящения мальчиков (область Бароца, Замбия).

В таких плетеных сосудах подают к обеду густую овсянку (восточные области Замбии).

«Чизалук» — танцор племени лукиши, представляющий доброго бога (северо-западная Замбия).

Кувшин. Ярава.

городецкие расписные

А. Воробьев

И сейчас еще встречаются прялки в деревнях — где-нибудь на чердаке или в дворовом хламе. Их и собирает Сергей Гераскин, радиотехник института имени Курчатова. Бывая во Владимирской, Горьковской, Ярославской областях, он непременно расспросит деревенских старожил о том, у кого сохранилась, валяется где-нибудь за ненадобностью старинная прялка. И не пожалует времени, сил и средств, чтобы пополнить свою коллекцию русских деревянных изделий, главная ценность которой — расписные городецкие прялки.

...Невозможно представить себе старинный русский быт без прялки. Она была непременной принадлежностью крестьянского обихода. Прялки разных областей России отличались друг от друга формами, орнаментами, сюжетами своих росписей и их композиционным построением. Известны прялки мезенские, северодвинские, вологодские, городецкие.

Для мезенской росписи характерны силуэтные обобщенные рисунки фигур лошадей, птиц, оленей. В числе сюжетов северодвинской — сцены труда, охоты, чаепитий, народных развлечений.

Искусство раскраски и расписовки прялок и разной домашней утвари расцвело и в торговых селах Поволжья, особенно в Городце.

Когда-то городецкие прялки украшали в основном крупной скобчатой резьбой, инкрустировали мореным дубом.

У С. Гераскина есть и такие прялки. На них фигуры силуэтные, в орнаментальной отделке использована резьба.

В середине XIX века на ярмарках появляются прялки с ярко расписанными, раскрашенными донцами. По преданию их начал первым расписывать иконописец Огуренков из деревни Курцево около Городца, а потом и другие крестьяне. Многие из сюжетов расписных донцов были взяты с резных прялок, например — изображения птиц, цветов, всадников, поездов в каретах, а некоторые — с лубка. Но в основном новые сюжетные композиции возникли под впечатлением жизни и быта поволжских городов — ярмарок, чаепитий в трактирах, гуляний. Пожалуй, нигде, кроме как у городецких прялок, не встретишь такого разнообразия сюжетов, картинок русского провинциального быта — здесь городские жеманные барышни и кавалеры, чаепития, выезды, волжские пароходы, матросы, сцены увеселений. Народные живописцы писали смелыми контрастными красками, в основном клевыми по ярким фонам — зеленому, черному, синему, красному и ярко-желтому. Краски накладывали в несколько слоев без

нанесения предварительного контура, строя форму разными оттенками света, без светотени. Рисунок «оживлялся» бликами белил. Силуэт в этих росписях темнее, чем фон. Этим тоже создается условная объемность и пространственность изображения. В росписи нижегородских мастеров есть много иконописных приемов. Такая роспись по исполнению была намного проще, чем резьба, дешевле по затратам труда и материалов. Новинка быстро нашла покупателей. Прялки начали расписывать в семи селах вокруг Городца. Занятие превратилось в промысел.

Донца хорошо расходились на местных базарах; ценились за яркость красок и затейливость рисунка.

В коллекции С. Гераскина есть очень любопытные заказные свадебные прялки — они «давались» за невестой вместе с приданым. Разрисовывали их специально к свадьбе обязательно лучшие мастера. На широком донце мы видим расфранченного жениха. Пышная роза отделяет верхнюю картинку от нижней, на которой нарисован жених, спешащий верхом на лошади к своей невесте. Подобная последовательность в изложении событий вообще характерна для городецких мастеров.

На другой прялке — сцена совсем иного плана: своего рода поучение для вступающих в брак. Мужчина держит за волосы женщину и бьет ее. — Да убьется жена мужа своего! Пословицы, поговорки часто были не только темой рисунка, но и сопровождали его.

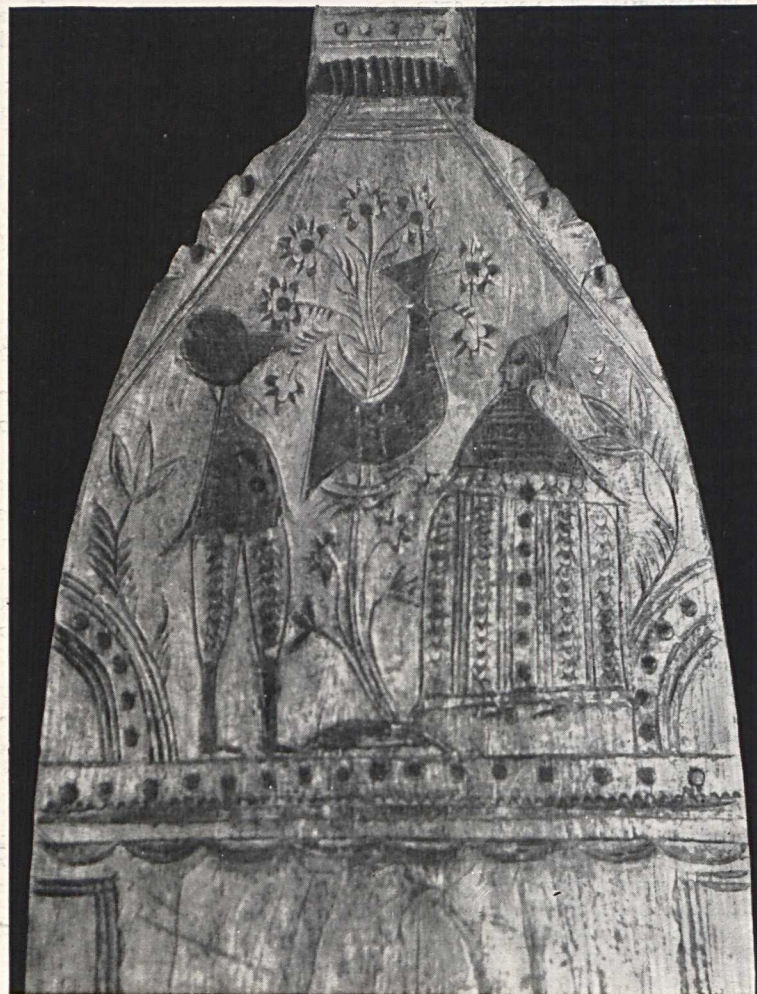
А порой прялка становилась своеобразной страничкой летописи. После турецкой войны 70-х годов появились прялки с военным сюжетом. Нашел такую редкую прялку и С. Гераскин. На ней изображен отряд русских солдат под предводительством офицера. Солдаты несут ружья, а офицер поднял свою саблю, словно для салюта.

Трудно отыскать прялку, которая в точности повторяла бы другую, хотя у художников Городца были свои каноны в изображении человеческих фигур и животных, и все они использовали одинаковые краски и дерево.

Праздничные и нарядные городецкие расписные прялки с их замечательными сюжетами и образами, живописным построением, богатством красок — прекрасное наследие русского народного декоративного искусства. К сожалению, оно не получило достойного развития в работах современных мастеров из Городца.

ПОПРАВКА

В шестом номере нашего журнала за этот год в заметке Ф. Петряковой «Львовский скансен» (стр. 48) после слов «районы Волынской и Ровенской областей» следует читать: «а также зодчество этнографических подгрупп — львовской, надднестровской, хустской, покутской».



Городецкие прялки:
 Середина XIX в. д. Троицкая,
 Начало XIX в. д. Огибное,
 Семеновский район.
 Начало XIX в.
 Первая половина XIX в.
 Вторая половина XIX в. д. Чибирь,
 Семеновский район.
 Конец XVIII в.
 Вторая половина XIX в.

