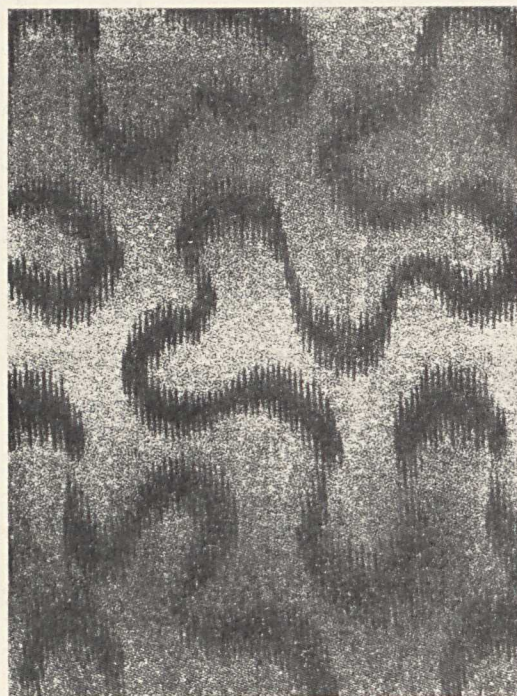




ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



Русский ситец XIX века.



Современный шелковый платок

в номере:

- 1 Редакционные заметки.

проблемы

- 2 А. Мазаев.
Праздник и самодеятельность.

анализы

- 5 Как праздновали десятилетие
Октября (Публикация
И. Бибиковой)
- 10 В. Чернецов.
Монумент и зритель.
- 14 Д. Нельсон.
Из книги «Проблемы дизайна».

анализы

- 17 Г. Щедрина.
О ленинградском фарфоре.
- 20 Н. Титова.
Художники экспериментируют.

история

- 23 Н. Рудин.
Русский ситец.

трибуна

- 29 В. Чарнолусский.
Комфорт — это необходимость.

творческая лаборатория

- 33 Г. Маркизова.
Люминесцентный свет.

публикации

- 36 А. Соколова.
Узбекские тибетейки.

за рубежом

- 37 Ян Округский.
Словацкие народные производства.

информация

- 41 В. Орельский.
В Петрозаводске.
В. Блохин.
Наглядная информация в цехе.
- 44 Ф. Эшби.
Лондонский Дизайн-центр —
туристам.
- 46 Ю. Валентуконис.
«Охотничья изба» в Каунасе.

страничка коллекционера

- 48 Н. Шкаровская.
Абашевские игрушки.

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. Луппов, 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. Б. Базазянц. 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 Ю. А. Соболева. Обложка Ю. К. Курбатова. Фото Т. Дрозда, А. К. Жилакова, В. И. Почаева, И. А. Селиверстова. Фотомонтаж (на стр. 34—35) А. Урбанского. Фоторетушер Г. И. Кочетов.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6, тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.
А 17680 18.X-66 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,49. П. л. 6. З. 962. Тир. 12.830.
Цена 1 р. 20 к.

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

Уже довольно давно идет на наших страницах необъявленная, но острая дискуссия о жилище, о том, каким должно быть и какими методами должно проектироваться типовое жилье для современного человека. Впрочем, может быть, этот вопрос полезнее сформулировать наоборот: каким мы представляем себе в идеале этого среднего, статистического жильца, на какую фигуру, на какой характер и образ мы кроим или должны кроить типовую квартиру.

Первое из предложенных решений — это простое отвлечение от многообразия человеческих характеров и запросов, выявление и жесткое закрепление в проекте именно средних, именно «статистических» качеств потребителя. Ведь «архитектор не может проектировать для каждой семьи отдельно», и поэтому, полагают И. Лучкова и А. Сикачев («ДИ», 1965, № 10), нужно изучить «типичные черты, свойственные большому количеству людей», и тогда, «организуя интерьер для такого «абстрактного» человека, мы удовлетворим потребности, свойственные реальным людям».

Здесь царит «трезвый расчет, вытекающий из научных исследований, из объективного изучения функциональных процессов, происходящих в жилье». Функция! Вот что, оказывается, объединяет всех людей, вот что остается после вынесения за скобки всего индивидуального, всего «интуитивно-художественного».

Но в квартире ведь не просто «протекают бытовые процессы (подобные, скажем, технологическим), а проходит жизнь людей. И разница тут отнюдь не только терминологическая. Не безразлично, думает ли архитектор о бытовых процессах или о жизни. В первом случае он будет работать как технолог, расчленяя этот комплекс процессов на отдельные операции, рационализируя каждую из них и вводя ее в жесткий ритм повторяющихся, до автоматизма отработанных движений. Он, конечно, обеспечит наилучший «цветовой климат», способствующий отдыху и деловой активности, освещение, идеально подогнанное к каждому из запланированных процессов, определит необходимую и достаточную номенклатуру бытового оборудования (и постарается сделать его встроенным, чтобы уж раз навсегда ничего изменить было невозможно). И, конечно, запланирует не только труд, но и отдых, запланирует по той же жесткой схеме «нормальных», средних потребностей в телевизоре (тумбочка и кресло), лыжах (специальный шкаф) и т. д., все с тем же самым убеждением, что усредненное, массовое — это и есть наиболее правильное, то, что нужно не только поощрять, но порой и навязывать.

В такой квартире человек поступает во власть процессов, будет успевать легко и с удобством делать домашние дела... но жить легко и естественно, как подсказывают его привычки и вкусы, он здесь не будет. Или нет. Поскольку он все-таки человек, а не «участник процесса», и дом к тому же не работа, где кто-то вправе задать ему этот деловой ритм, он сломает тщательно продуманный порядок процессов и приспособит не себя к дому, а дом к себе...

Во втором же случае, думая о человеке, а не о процессах, архитектор, не пренебрегая ни удобствами, ни рационализацией, постарается все же обеспечить своему герою наиболее благоприятные возможности как раз для отхода от жестких схем поведения в квартире; свободу в ор-

ганизации пространства сообразно его привычкам и интересам, в удовлетворении не только «общепсихических» или даже «общесоциальных», но и сугубо личных потребностей...

Разумеется, все это должно быть сделано в реальных условиях типового строительства, ограниченных норм жилой площади, массового производства мебели и других бытовых изделий. А потому, считает В. Глазычев («ДИ», 1966, № 5), «важно выяснить не столько вопрос, каким должен быть современный жилой интерьер, а каким он может быть в условиях стандартизованного массового строительства». Выявляя социально-эстетические причины различного отношения людей к жилищу, он показывает что, «поскольку функциональностью, удобствами не исчерпываются человеческие запросы, то в четкую схему рациональной машины для жилья активно вмешивается иррациональный мотив поиска отличительных качеств любой ценой» — потребность, легко удовлетворяемая с помощью эклектических декоративных акцентов, от подлинной или поддельной африканской маски до часов с кукушкой.

Предлагает автор и другой, столь же откровенно иллюзорный способ удовлетворения этой потребности: применение «гибкой системы мелких сборных элементов» какого-нибудь шкафа-стенки позволяет жильцу валять их и удовлетворяет его потребность в самостоятельности. Результаты получаются, конечно, сближенными, но создают все же «достаточные основания для иллюзии «не как у всех». И так, «идеальный жилец» И. Лучковой и А. Сикачева — это нормализованный и рационализированный человек порядка и дела. В его мире ничто не существует лишь для красоты, и даже, заменяя в своей детской ставший уже традиционным эстамп географической картой, он не замечает тонкого эстетства этого решения, а думает лишь о расширении кругозора ребенка... Квартирант В. Глазычева гораздо откровеннее в своем эстетизме. Он может жить как все, но не хочет, чтобы это было заметно. И он отрешивается от соседей по-своему собранным шкафом и часами с кукушкой.

Эта иллюзорность решения удовлетворяет В. Глазычева потому, что функциональная «машина для жилья» остается и для него внутренней основой современного жилища. Ее одинаковость «никого не смущает», и нужно лишь слегка загримировать ее с лица, отдавая дань эстетскому самоутверждению хозяина.

Как видим, стоит лишь перевести разговор с характера квартиры на характер мыслящихся за ней людей, как оба эти образа, проявившись, оказываются одинаково спорными.

Впрочем, В. Глазычев не идеализирует своего героя. Он просто констатирует, что люди сейчас таковы, и призывает считаться с их потребностями и желаниями. Рациональный идеал И. Лучковой и А. Сикачева утверждается гораздо энергичнее именно как идеал, к которому надо стремиться. И в этом авторы следуют за своими предшественниками, защищавшими гораздо, кстати говоря, последовательнее подобный идеал еще в 20—30-х годах. Воинствующий бескомпромиссный рационализм лежал в основе всей практической и теоретической деятельности конструктивистов. Они стремились перенести четкие формы организации коллективизированного заводского труда в быт, в характер жилья, в организацию досуга

(обязательно коллективного!). Все это вело их гораздо решительнее, чем это делается сегодня, к расчленению бытовых процессов и четкому их закреплению в рассчитанной пространственной структуре. Это была строгая рама для деятельности подтянутого и деловитого, рационалистически мыслящего и постоянно бдлого человека-коллективиста. «Дому-крепости», оберегавшему от вмешательства извне личный мир человека, они противопоставили «дом-коммуну», дом-фабрику коллективного быта с цехом-столовой, цехом-спортзалом, цехом-читальней, спальным цехом, разделенным не на комнаты, а на боксы.

Этот идеал, с плакатной четкостью противопоставленный быту зощенковских персонажей, мещанскому накопительству и ленивой провинциальности старой Руси, был не только по-своему красив и ярок, но и безусловно прогрессивен, также как и основанные на нем рациональные схемы экономного жилища, массового строительства, функционального проектирования. Но его воинствующая односторонность уже тогда вызвала споры и протесты. Возвращая к жизни необоснованно отброшенные в годы «украшательства» рациональные приемы проектирования, мы должны одновременно провести внимательный анализ и той эстетической системы, в рамках которой они создавались. Должны с той же четкостью, как это делали конструктивисты, определить для себя конкретные черты сегодняшнего идеала и пути его воплощения не только в литературе и живописи (это проще), а в таких как будто отвлеченных, но на деле требующих более конкретных ответов искусствах, как архитектура, дизайн, художественная промышленность.

Ясно, что принятый сегодня принцип «каждой семье отдельную квартиру», удовлетворяющий на практике все категории потребителей, тоже предполагает достаточно определенные представления о потребностях, принципах, образе жизни человека. В нем сняты крайности — механическое противопоставление общественного и массового личному и индивидуальному, предусматривается законная потребность человека лично сформировать характер своего жилища, создать среду, отвечающую его вкусам и склонностям. Все это звучит достаточно общо. Проблема связи архитектуры и обстановки жилища с образом человека еще ждет практического решения. Искать его будут, конечно, и архитекторы, и сами обитатели квартир. Что именно будет задано в новой квартире архитекторами, а что придет в нее вместе с жильцами, и есть вопрос дискуссии. Думается, что более перспективен путь создания каких-то иных, не навязчивых, не стесняющих стандартов, создания, выражаясь милым сердцу функционалистов языком точных наук, в типовом жилище большого количества «степеней свободы» для человека, с доверием к нему, с уверенностью, что он сумеет ими хорошо распорядиться, сумеет использовать их для проявления индивидуальных склонностей, рациональных и эстетических, может быть, и к вещам, существующим «только для красоты», но не только для того, чтобы не походить на соседей. И, конечно, все это не противоречит рационализации быта, замене щетки пылесосом, заранее рассчитанному удобству в расстановке кухонной утвари. Мы возражаем лишь против превращения человека в машиниста кухонного комбайна.

праздник и самодеятельность

Массовые революционные
праздники 20-х годов

А. Мазаев

Первую годовщину победы революции рабочие Петрограда отметили аскетически суровыми манифестациями и митингами.

Тогда же группа художников, представлявшая почти все течения русского изобразительного искусства, предприняла попытку придать городу иной, красочный вид. Это грандиозное по размаху и по энтузиазму участников украшение зданий, мостов, площадей и скверов многоцветными декорациями и панно привело к оригинальным открытиям в области праздничного оформления. Но с точки зрения духовной атмосферы самого праздника оно было лишь преждевременной попыткой профессионального искусства наложить печать своего стиля, своего миропонимания на новое, вместе с революцией родившееся эстетическое явление — массовое празднество. Подобно другому художественному эксперименту 1918 года — постановке В. Мейерхольдом «Мистерии-буфф», это начинание не получило признания со стороны масс. Равнодушно проходили манифестирующие колонны мимо красно-черных парусов, наброшенных на Полицейский мост (художник В. Лебедев), мимо зеленых и оранжевых кубов и треугольников, покрывших бульвар и колонну на Дворцовой площади (художник Н. Альтман), мимо гигантских фигур «Рабочего» и «Крестьянина», размещенных в простенках Зимнего дворца (художники Д. Штеренберг и Н. Альтман). Но еще явственней тот же эстетический диссонанс прозвучал вечером, когда в рабочих клубах и солдатских казармах мобилизованные актеры академических театров исполняли фрагменты из классических опер, танцевали «Умиряющего лебедя». Это взаимоотчуждение между самодеятельностью и искусством, описанное нами со слов А. Пиотровского — историографа празднеств 20-х годов, не было случайным. Оно созрело задолго до того в недрах старого общества. Революция, поставившая задачу устранить в числе прочих и это противоречие, засыпать ров между искусством и массовым сознанием, лишь обнаружила этот ров на своем праздничном смотре. Пролетарские массы, вынесшие из глухого подполья чисто политические формы социального общения, излили свое победно-праздничное ликование именно в аскетически суровых манифестациях и митингах.

Н. К. Крупская одна из первых обратила внимание на то, что «в демонстрациях, процессиях, на фронтах, всюду, где выступала масса, — было очень много... естественной революционной театральности»¹. Такого рода театральность содержа-

ла в себе игровой, самодеятельный элемент. Она аккумулировала в себе духовный, творческий подъем, порожденный революцией, способствовала стремлению масс приобщиться к историческим событиям и стать их активным участником. Вместе с тем она была переходной формой сознания. Ее историческая ограниченность становилась очевидной с точки зрения подлинно эстетических критериев. Отдавая должное «революционной театральности» масс, Н. К. Крупская писала: «Революция же дала почувствовать, что настоящего искусства нет». Раму революции «приходилось затягивать просто красной тканью»². С точки зрения профессионального искусства «просто красной тканью» и были первые массовые празднества 20-х годов.

Не менее строго оценивал первые опыты празднеств и А. В. Луначарский. Сравнивая их с празднествами Великой французской революции, он с известной горечью замечал: «Мы... оказались менее живыми, одаренными меньшим творческим гением, как в смысле организаторов, так и в смысле отзывчивости масс, чем французы конца XVIII века»³. Это свидетельство авторитетного современника опровергает отложившееся в нашем сознании представление, что чем содержательнее по своим последствиям революция, тем красочнее она в своем внешнем выражении. Реальная диалектика сложнее. Наша революция разрядилась величайшей самодеятельностью масс во всех областях общественной жизни — от политики до экономики. Вместе с тем в силу исторических обстоятельств пафос восставших масс оказался несоизмеримым с их культурными возможностями. С этим обстоятельством связано другое суждение Луначарского, высказанное в полемике с теоретиками «массового действия», идеализировавшими возможности масс: «...Многим кажется, что коллективное творчество разумеет некоторое спонтанное самостоятельное выявление воли масс. Но впредь, до тех пор, пока социальная жизнь не приучит массы к какому-то своеобразному инстинктивному соблюдению высшего порядка и ритма, — никак нельзя ждать, чтобы толпа сама по себе могла создать что-нибудь, кроме веселого шума и пестрого колебания празднично разодетых людей. Настоящий праздник должен быть организован как все на

свете, что имеет тенденцию произвести высокоэстетическое впечатление»⁴.

За кажущейся простотой рекомендации наркома просвещения, высказанной по вполне конкретному поводу, проглядывает во всей своей остроте реальная проблема массового праздника 20-х годов, конкретизированная в известном споре ряда деятелей культуры тех лет (А. Ган, Е. Рюмин, В. Арватов, Н. Евреинов, А. Пиотровский и другие) о том, чему отдать предпочтение: «массовому действию» или «массовому зрелищу», решавшаяся в целом ряде праздничных экспериментов. После пролетарского празднества 1918 года наступает период некоторого спада. Тяготы гражданской войны отодвинули развитие массовых революционных празднеств на послевоенные годы, когда с каждой очередной Октябрьской годовщиной или Первомайским смотром рождались все новые и новые формы массовых празднеств: «массовые зрелища-инсценировки», «трудовые действия», «заводские крестины», «церемония театрализованной военной присяги», «политический и индустриальный карнавал» и т. д. Постепенно сближаются между собой пути низовой самодеятельности и профессионального искусства (режиссура и внешнее оформление). Но этот процесс протекает противоречиво. Постоянно ощущается стремление спрямить сложный путь становления эстетического сознания масс. Поспешность не дает органического синтеза, а лишь механическое соединение.

Выразительный пример ложного подхода к массовому пролетарскому празднику — маевка 1920 года в Летнем саду (Петроград).

Ее устроители из всех возможных выбрали самый легкий способ. На маевку были приглашены профессиональные актеры и музыканты. На разных площадках одновременно были поставлены концерты и театральные представления, причем в последних участвовали: драматический театр («Ипполит» Еврипида), театр оперы и балета («Королева Мая» Глюка), кукольный театр и др. Танцы, игры, музыка оркестров и граммофонов, разбросанных в разных местах сада, как будто создали атмосферу праздника — Летний сад напоминал танцующий и поющий волшебный городок. Но ни по содержанию, ни по форме это мероприятие не стало массовым, народным. Слишком очевидным был в нем оттенок благотворительности. Но не только это.

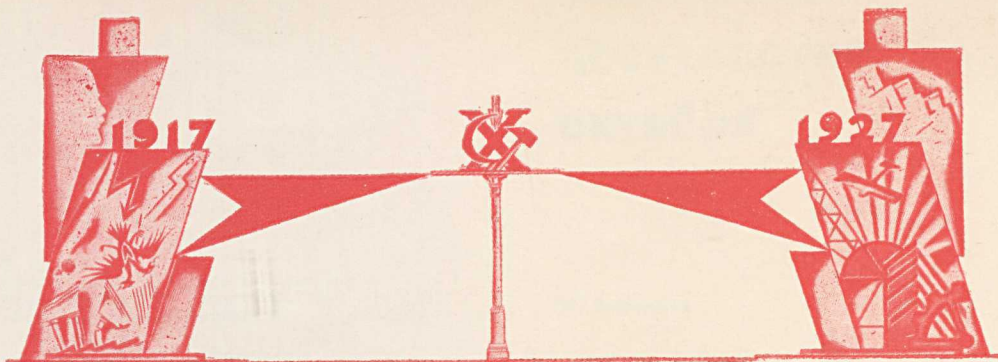
Здесь была допущена самая элементарная ошибка: было не принято во внимание, упущено различие между праздником

¹ Н. Крупская, Пролетарская идеология и Пролеткульт. — «Правда», 1922, 8 октября.

² Там же.

³ А. Луначарский, О народных празднествах. — «Вестник театра», 1920, № 62, стр. 4.

⁴ Там же.



как особой формой эстетической культуры и искусством. Преследуя, как им казалось, самые что ни на есть сверхзадачи, устроители праздников стремились порой организовать торжество лишь средствами искусства. Не достигая цели на этом пути, они бессознательно способствуют профанации самого искусства. Праздник не ниже и не выше искусства. Он был и по-прежнему является важнейшей формой культуры, основанной исключительно на живом, не опосредованном вещами и иерархическими отношениями общении людей. Его специфика — игра, самодеятельность, которыми никто не может быть обделен. Праздник, в котором реальная история как бы играет, самодействует, глумится над мертвым прошлым и косным настоящим, всегда устремлен в будущее. Идеально-смысловое содержание праздника очевидно. Но в отличие от искусства, которое также в своих устремлениях идеально, праздник более активно совершает эстетическое преобразование действительности. Идеал здесь пребывает в самодвижении и реализуется, хотя и на ограниченное время, в праздничном, свободном от внешних ограничений и обязательств единении людей. Праздник как эстетический феномен в этом смысле преодолевает «иллюзорность» искусства. Игровое, активно действующее начало как антитеза созерцательности в празднике подчинено тенденции устранения всякого различия между актером и зрителем. Отсутствие рамп — только внешнее выражение этой закономерности праздника как эстетической формы. Праздник не есть искусство и не может быть им и только им заполнен. С этой истиной на практике познакомились устроители первых советских празднеств. Маевка в Летнем саду — эта громоздкая театральномызыкальная «шкатулка» — наиболее показательна в этом смысле.

Пример другой крайности — так называемые «трудовые действия».

В 1920 году в Петрограде майские торжества были отмечены двумя грандиозными субботниками. Историк пишет: «С раннего утра по пушечному сигналу и под музыку военных оркестров десяти тысячная толпа начала разбирать ограду Зимнего дворца. К двум часам работа была закончена. Огромные каменные глыбы и связи металлических решеток еще несколько лет спустя продолжали лежать на набережной...»¹. Другой раз субботник, собравший 16 тысяч человек, был устроен на Марсовом поле. Предстояло в один день превратить в сад каменистую и пыльную

площадь: «Поле было разбито на 50 участков. Работающие — на четверки. В углах поля беспрерывно играли оркестры. Ряд театров в полном составе пришел на площадь. Поэты Пролеткульта читали стихи. Знамена, принесенные с собой манифестациями, были сложены у братских могил. К 6 часам вечера было насажено до 60 тысяч кустов акаций и вербы. Сад зазеленел. Правда, очень ненадолго. К середине лета посаженные неумелыми руками на невозделанной почве и не вовремя растения увяли...»¹.

Эксперименты «трудовых действий» 1920 года убедительно свидетельствуют, что практический смысл празднества, превращенного в трудовую игру (или в упражнения по усовершенствованию общественно-трудового процесса), не только ничтожен по своим результатам, но часто приводит к абсурду. Трудовая игра, так же как и отдых от труда, не имеет сама по себе характера праздника. Но они, как и многое другое, взятое из сферы необходимости, могут стать праздничными, если к ним примешивается нечто из мира высших целей человеческого существования и преобразует их в идеальный план. Петроградские субботники стали праздниками не потому, что разворачивались как практическое действие: игра в труд — разрушение ограды и разбивка сада — реально была лишь внешним поводом, своего рода естественным сценарием празднества. Настоящее содержание, реальную жизнь сюда вдохнула свобода. Разрушение ограды Зимнего дворца, этого символа ненавистной народу монархии, ставшего убежищем Временного правительства, имело ясный смысл. Посадка деревьев на площади, камни которой видели только военные смотры да гражданское унижение заступников народа, воспринималась как торжество свободы и братства, реализуемое не только в растениях, а главным образом в праздничном мироощущении многотысячной толпы. Но из опыта этих «трудовых действий» вытекало со всей очевидностью, что практический труд должен быть либо совсем исключен из празднества как неподходящий элемент (ведь подобный труд без осязаемого реального результата — и в духовном смысле фактор отрицательный), либо фигурировать чисто символически. Этим принципом и руководствовались в дальнейшем. Так на индустриальных карнавалах середины 20-х годов демонстрировались машины или чаще только их макеты, поставленные на грузовики. Рядом с ними стояли рабочие в прозодежде и работницы в

красных платочках, имитируя картину праздничного труда.

Чаще всего в 20-е годы прибегали к компромиссной форме между собственно праздником и искусством. Такой формой было зрелище-инсценировка с участием профессиональных трупп и самих масс в качестве действующего героя. Здесь была предпринята попытка разрешить основное противоречие празднеств тех лет — резко ощутимый барьер между актером и массовым зрителем, между творчеством и пассивной созерцательностью или просто глазением. Средством для этого были избраны: доступный по содержанию сюжет, увеличение за счет масс исполнительской группы, реальное пространство города, удобное и для представления и для массового обозрения, реальные атрибуты — корабли, войска и т. д.

В Петрограде в 1920 году были осуществлены: мистерия «Освобождение труда» (Ю. Анненков, Кугель, Масловская, М. Добужинский, Щуко, Г. Варлих), «Блокада России» (С. Радлов), «Праздник Интернационала» (К. Марджанов, Н. Петров, С. Радлов, Соловьев, А. Пиотровский), «Взятие Зимнего дворца» (Н. Евреинов, Кугель, Н. Петров, Ю. Анненков) и другие празднества. С каждым новым празднеством возрастало число участников. Если в первом были заняты две тысячи рабочих и красноармейцев, во втором — 300 красноармейцев и 30 актеров Театра народной комедии, в третьем — четыре тысячи человек (членов рабочих клубов Союза комсомольской молодежи, красноармейцев, матросов и актерских трупп), то в последнем число участников возросло до шести тысяч.

По своему содержанию это были массовые инсценировки на темы революционной борьбы мирового и российского пролетариата. Приведем описание одного из этих праздников («Праздник Интернационала»): «Площадь (на Биржевой стрелке. — А. М.)... десятки тысяч зрителей. Ночь. Освещение прожекторами из Петропавловской крепости и с миноносцев на Неве. Здание биржи украшено... красными и оранжевыми драпировками... У лестницы... хор. Наверху господ. Плакат — «Пролетариям нечего терять кроме своих цепей»... Рабы стремятся вверх. Парижская коммуна. Поперек лестницы и вдоль ее подножья тремя узкими синими лентами — солдаты версальцев. Гибель коммунаров. Вдоль фасада встают густые столбы дымовой завесы, в черном дыму, пронизанном фиолетовыми лучами прожекторов, — погребальная пляска женщин. Комический выход «деятели II Интернационала», лысых, с огромными бутафор-

¹ Сборник «Массовые празднества», 1926, стр. 74.

¹ Там же, стр. 74 — 75.

скими книгами в руках. — Господа вверх, рабочие вниз, тонкая ниточка интеллигенции посредине... Трубные сигналы и плакаты возвещают войну. Из рук в руки плывет огромное красное знамя. Слуги господ разрывают его и бросают вверх лохмотья. И вот после неистовых криков среди внезапной тишины на огромной площади голос: «Как разорвано это знамя, так будут разорваны войной тела рабочих и крестьян. Долой войну!» Война 1914 года. Тянутся ряды солдат. Проезжают обоз, пушки («настоящие»). Негодование хора растет. Он останавливает солдат, с ними вместе взбегает наверх... Орел, висящий над фронтоном, падает; на его месте плакат РСФСР. Фанфары предвещают нападение врагов».

И тут начинается своеобразный рост «реального» пространства. Площадь биржи уже не только сценическая площадка, это осажденная страна, РСФСР. Она оживает вся. На ростральных маяках перед биржей вспыхивают длинные языки огня, красноармейцы уходят куда-то через мост навстречу неприятелю. Враги за спиной у зрителей, над рекой. Там, в ночной темноте, сумасшедшая перекличка сирен (с миноносцев у реки). Пушечные выстрелы из крепости. И вот победа. На парашютах биржи — фигуры девушек с золотыми трубами. С биржевого моста через площадь парад кавалерии, артиллерии, пехоты — победоносное возвращение войск. Блокада прорвана. С «приплывших из-за моря «кораблей» полукруглыми сходами от Невы к зданию биржи тянется шествие народов мира. Фейерверк»¹.

Этот и другие грандиозные спектакли под открытым небом, использовавшие во многих случаях освященные историей площади Петрограда, все-таки шли по ложному пути. Дело даже не в том, что зрелищный момент довел над игровым, соразмерно превосходству числа зрителей над числом активных участников. Без зрителя не обходится ни один праздник. Роковой вопрос — в самих непосредственных участниках празднества. «Внешне» они все двигались, говорили, подчиняясь сценарному регламенту. В этом смысле они были «активными». Но «изнутри» они оставались статистами, хотя и разыгрывали понятный и близкий им сюжет. Объяснялось это не только уровнем эстетического сознания массового участника, но и ложным методом организации праздника. Как правило, накануне срочно мобилизовывали неподготовленные рабочие клубы, еще чаще использовали уже организованные объединения — красноармейские команды

и в течение недели-двух по заранее написанному сценарию готовили празднество. Это не могло не привести действие к плац-параду, убить в самих участниках живой дух и праздничное настроение.

Опыт этих массовых постановок уточнил проблему массового пролетарского праздника. Идеал этого праздника, такой, каким он представлялся «левым» теоретикам, оказался нереализованным. Инсценировка, каким бы громадным числом участников она ни осуществлялась, все-таки не становилась от этого «массовым действием» не только для многочисленного зрителя, но и для самих участников. Первое обстоятельство можно было принять как должное. Оно все-таки вытекало из природы самого праздника. Праздник, как мы уже говорили, не является искусством. Но он располагается на стыке искусства с жизнью. Этим промежуточным положением вызвано противоречие праздника — невозможность устранить до конца чуждый ему элемент «зрелищности». Подходя к этому противоречию социологически, можно сказать так: идеал праздника — охватить весь народ в одно единое братство, но это возможно только в том случае, если уничтожены все барьеры (имущественные, классовые, культурные и пр.), разделяющие его. Идеал, достижимый только при коммунизме. В этом смысле исторически не оправданна максималистская постановка проблемы праздника как проблемы «массового действия». Тем не менее такая постановка имела практический смысл и, отражая здоровые тенденции становления празднеств того времени, направляла внимание художников и режиссеров на развитие массовой самодеятельности. Только таким образом можно было устранить все трудности в организации празднеств, сводящиеся в основном к вопросу сознательности самого последнего участника массового праздника. Разумеется, это не только не снимало проблему профессиональных кадров, но и ставило перед ними особой трудности задачу. Они, конечно, должны были руководить празднеством, но руководить не административно, а так, чтобы естественно развивавшаяся самодеятельность масс и насквозь искренний замысел устроителей органически сливались.

В 20-е годы эти задачи частично были реализованы. Ошибок, конечно, избежать не удалось. Но на ошибках учились. Если, с одной стороны, первые чисто зрелищные празднества-мистерии дали необходимый опыт профессиональным художникам, то, с другой стороны, начиная примерно с 1920 года развитие клубной, кружковой самодеятельности, ее ориента-

ция не на профессионализацию участников, а на длительную и постоянную подготовку празднеств внутри ячеек слагающегося нового быта («Синяя блуза») способствовали расцвету празднеств. В середине 20-х годов родилась новая и оригинальная форма праздника — политический и индустриальный карнавал. Как рассказывает историк, рабочие вынесли на свои манифестации маски «буржуев», «соглашателей», «фашистов», посадили их на грузовики и заставили перешучиваться и переругиваться с толпой. Здесь и великолепные художественно-праздничные находки: знаменитая «калоша» завода «Треугольник», где сидела Антанта, огромный «сапог» фабрики «Скороход», под каблук которого корчится буржуй, грузовики гвоздильной мастерской с «гвоздем», забиваемым в гроб капитализма, «папираса», выкуривающая фашизм.

Ну, конечно, мы можем позволить себе с высоты многотрудной и многому научившей нас жизни последних сорока лет разглядывать и эти празднества и вообще эпоху 20-х годов с улыбкой взрослого, адресованной здоровому, но еще очень наивному ребенку. Да, многое сейчас выглядело бы наивным. Наивны в своей новой роли вчерашние театральные режиссеры, с командного пункта рассылающие сигналы организованным в тысячные отряды массам, флотилии военных кораблей, батареям Петропавловской крепости и т. д. Наивны сами участники массовых представлений, в игре забывающие материальные тяготы. Наивны зрители, срывающиеся со своих мест в инсценированную атаку на Зимний дворец. Наивны, наконец, теоретики, торопящиеся с помощью «игрищ» преодолеть противоречия массового эстетического сознания. Но при подобном отношении вряд ли возможно извлечь из богатейшего опыта 20-х годов полезные уроки, в которых мы очень нуждаемся. Опыт же этих праздников говорит о многом. Он, в частности, свидетельствует, что низовая самодеятельность, творчество масс — это главное, но эту самодеятельность нужно развивать постоянно и бережно. Разумеется, это в тысячу раз сложнее, чем с помощью набивших себе руку на проведении «мероприятий» специалистов-устроителей организовать и оформить праздник. Не зрелище народу, сам народ должен быть на празднике зрелищем для себя.

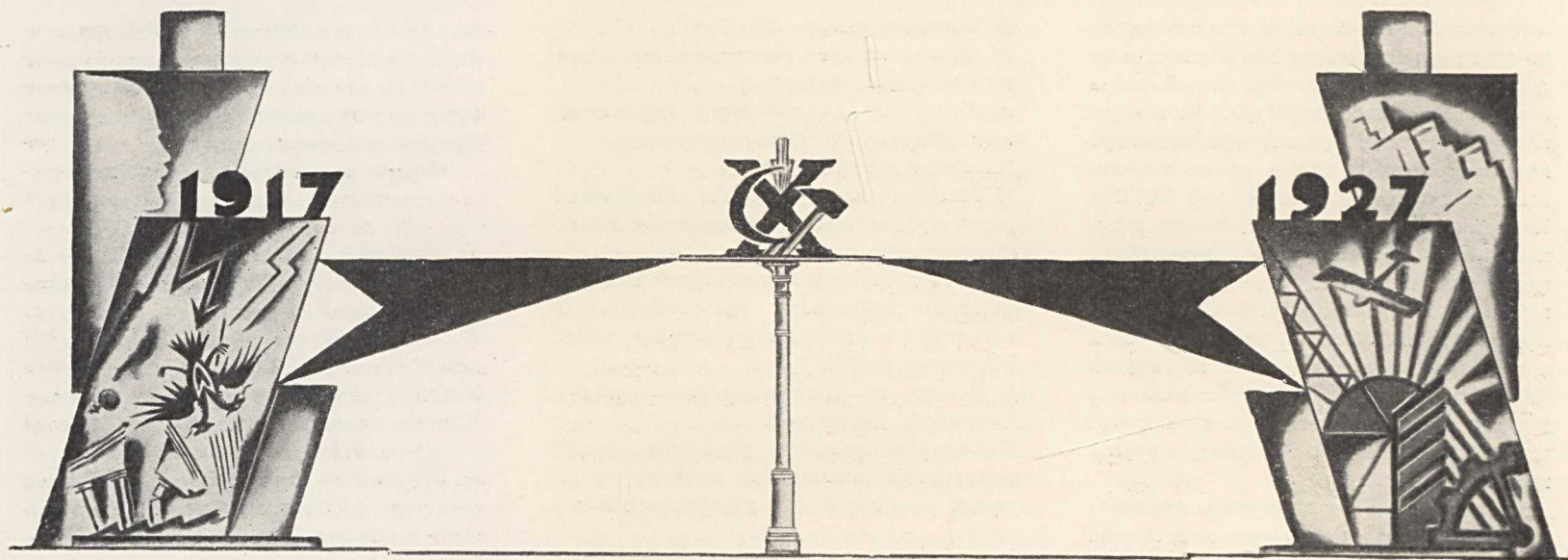
¹ «Зеленая птичка», изд. Петрополис, 1922, стр. 154—156.

как праздновали десятилетие октября

О. Лялин.
Проект оформления моста Равенства
(ныне Кировский). Ленинград, 1927.
(Музей истории Ленинграда).

И. Бибикова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР подготовил к изданию двухтомник «Советское декоративное искусство». В процессе работы над ним было собрано много интересных, в большинстве случаев ранее не публиковавшихся, архивных и иллюстративных материалов. Мы публикуем некоторые документы и фотографии, показывающие, как было организовано и оформлено празднование десятой годовщины Октябрьской революции. Они подобраны старшим научным сотрудником института И. Бибиковой для статьи «Оформление революционных празднеств».



Празднование десятилетия революции отличалось большой торжественностью. Оно прошло с огромным подъемом по всему Советскому Союзу и явилось как бы переходным этапом в своеобразном искусстве оформления городских ансамблей и колонн демонстрантов. С одной стороны, здесь широко использовались многие формы и приемы, зародившиеся еще в первые послеоктябрьские годы и в течение десятилетия сложившиеся в определенные художественные традиции, а с другой — наметились некоторые новые тенденции. Эти тенденции сказываются уже в самой организации праздничных торжеств, руководство которыми приобретает все более централизованный характер. Вырабатывается целая система такого руководства.

Даются не только общие политические установки, но и подробнейшим образом разрабатывается вся тематика оформления, как общая для всего района, так и отдельная для каждого объекта, каждого предприятия.

В Центральном государственном архиве литературы и искусства¹ хранятся документы, позволяющие достаточно полно показать эту организацию праздника на примере Ленинграда. Из этих документов видно, что уже 4 декабря 1926 года постановлением Президиума Ленинградского губисполкома создается Губернская комиссия по подготовке праздника под председательством Н. Комарова и при ней организуется семь подкомиссий. Среди них была и художественно-декоративная под председательством М. Рославлева.

Эта подкомиссия работала при Академии художеств, на нее была возложена организация основных художественно-декоративных работ, предварительный просмотр эскизов украшений главных улиц города, всех крупных объектов, а также всей массовой художественной юбилейной продукции.

К оформительским работам были после довольно значительного перерыва вновь привлечены крупные архитекторы, как это можно видеть в приводимом ниже списке основных пунктов города, украшаемых Губернской Октябрьской комиссией (список несколько сокращен):

«Б. дворец Кшесинской. Тема: 1917—1918 г.—«От империалистической к гражданской войне». Автор — профессор Н. А. Троцкий.

Поле жертв революции. Тема: «Воспоминание о погибших борцах за революцию, продолжая дело которых рабочий класс СССР строит социализм и борется в рядах Коминтерна за Мировой Октябрь». Автор — профессор Л. В. Руднев.

Площадь Урицкого. Тема: «Воспоминание о штурме Зимнего дворца» (дополнение — массовое кинозрелище на площади с демонстрацией фильма «Октябрь»). Автор — архитектор-художник А. П. Удаленков.

Площадь Восстания. Тема: «Свержение самодержавия». Автор — академик архитектор И. А. Фомин.

Мост лейтенанта Шмидта. Тема: «Красный флот». Автор — архитектор-художник И. А. Вакс.

Биржа. Тема: «Индустриализация». Автор — архитектор-художник И. И. Фомин. Площадь Технологического института. Те-

ма: «От 1-го Совета к СССР и от СССР к Мировому Октябрю». Автор — архитектор-художник В. А. Смирнов.

Нарвские ворота. Тема: «Красная гвардия». Автор — архитектор-художник Д. П. Бурыйшкін.

Московские ворота. Тема: «Красная Армия». Автор — профессор А. Е. Белогруд. Площадь у Смольного. Тема: «Штаб Октября». Лозунг — «Вся власть Советам». Автор — архитектор-художник Б. А. Альмендинген.

Университетская набережная. Тема: «Смычка труда и науки». Автор — профессор В. Н. Талепоровский.

Площадь у Финляндского вокзала. Тема: «Апофеоз Октября». Автор — архитектор-художник П. С. Дуплицкий.

Эскизы украшений, в большей части уже утвержденные Октябрьской комиссией, сдаются к 1 октября подотделу благоустройства губоткомхоза для выполнения. Исполнение работ, согласно постановления Губернской комиссии, должно производиться силами Посредбабиса.

Все остальные более или менее значительные пункты города украшаются районными комиссиями, которые обязаны все эскизы украшений предварительно представить на рассмотрение и утверждение художественной подкомиссии Губернской Октябрьской комиссии, как и эскизы украшений главнейших магистралей города. (Бюллетень Комиссии по подготовке и проведению празднования 10-летия Октябрьской революции при Ленинградском губисполкоме. № 1 — 1927 г.).

«В первых числах Октября Губернская комиссия открывает во Дворце труда Общегородскую выставку массовой худо-

¹ ЦГАЛИ, ф. Главискусства № 645, оп. 1, д. 489.

А. Фомин.
Проект оформления площади
Восстания в Ленинграде. 1927.
(Музей истории Ленинграда).

А. Фомин.
Праздничное оформление площади
Восстания. Ленинград, 1927.

«Смычка города с деревней».
Макет в колонне демонстрантов.
Москва, 1927.

жественной юбилейной продукции, выпускаемой различными организациями и отдельными лицами к 10-летию Октябрьской революции (скульптура, барельефы, плакаты, знамена, флаги, юбилейная продукция трестов и пр.), а также типовые эскизы украшений домов для ЖАКов. Подкомиссия по художественному оформлению демонстрации здесь же выставляет примерные эскизы оформления колонн в Октябрьской демонстрации».

Пролеткультом была составлена схема плана празднования десятой годовщины Октября в Ленинграде, четко выразившая ведущую тематику этого празднования и принципы, положенные в основу оформительских работ:

«1. Общая линия празднества — массовый грандиозный отчет и показ достижений за 10 лет Октября.

а) Над всем отчетом доминирует идея перехода от восстановительного периода к социалистической реконструкции хозяйства и культуры СССР.

б) Каждая организация отчитывается перед всеми и все отчитываются перед каждой организацией.

в) Смотр сил. Демонстрация нашего роста.

г) Обзор достижений через призму сегодняшнего дня.

д) Выделение особо актуальных моментов текущей действительности.

Установка в оформлении празднества:

а) Расчет на массовость и максимальную наглядность отчета.

б) Театрализация на основе десятилетнего опыта уличных массовых инсценировок мобилизованными силами профессионального и самодеятельного искусства.

в) Вещность вместо бутафории.

г) Выразительность вещественных и живых массовых диаграмм.

д) Максимальная экономия выразительных средств (опасность перегрузки).

Плановость празднества:

а) Массовая инициатива и самодеятельность проявляются в празднестве на основе единого плана.

б) План дает стержень массовой самодеятельности, объединяя разрозненные выступления в единое, коллективное целое. Убранство города

1. Расчет на грандиозность масштаба. Крупность украшений.

2. Санкционирование убранства зданий комиссиями (ликвидация мелочных и дешевых по содержанию украшений). В том числе:

а) Отчетные диаграммы учреждений и организаций на зданиях.

б) Стрелы, регулирующие движение колонн (во все здания через каждые 10 домов).

в) Производственно-профессиональные плакаты и лозунги соответственно характеру данного учреждения и предприятия.

3. Оформление трибуны и подступов к ней:

а) Трибуна, как кульминационный пункт шествия. Сгущение организационных и художественных факторов, содействующих нарастанию настроения по мере продвижения масс к трибуне.

б) Для этого интервалы в размещении арок, полотнищ, шпалер, знамен по мере приближения к трибуне укорачиваются.

в) Разряд напряжения у трибуны. Выразительность оформления трибуны. Вожди. Комплексность воздействия. Радиолозун-

ги. Листовки с аэропланов. Радиохор.

4. Вечером иллюминация. Светоплакаты на темы, связанные с Октябрем, доминируют над зданиями города. Светолозунг. Кинопоказы. Радиоустановки.

Формы организации демонстраций суммируют опыт празднования октябрьских годовщин

а) Основная структура демонстрации остается прежней (шествие колонн из окраин на площадь Урицкого).

б) Основная задача демонстрации — выявление достижений за 10 лет Октября. Максимальная организованность шествия.

Монтаж колонн. Принципы чередования военных и гражданских частей

а) Порайонная группировка колонн протекает по признаку: рабочие, военные части, учащиеся, физкультурники, совслужащие.

б) Каждая из указанных групп выступает со своими вещными «производственными» отчетами. Применение театрализованных живых диаграмм.

в) Зрелищное изображение врагов и вредителей в отдельных производственных обществах социалистического строительства и показ достижений в борьбе с ними за 10 лет Октября.

г) Широкое демонстрирование шефства и смычки города с деревней (привлечение крестьянства).

д) Принцип планомерного чередования шествия с выездами.

е) Групповые выезды танков, бронеотрядов, артиллерии, трамваев, грузовиков, автобусов, ломовых извозчиков, мотоциклов, велосипедистов, пожарных частей.

ж) Выдержанность профессиональных очертаний каждой выступающей и выезд-



жающей группы (по мере возможности). Групповые знаки и эмблемы. Выход производственных организаций и цехов в прозодежде».

О праздновании 10-й годовщины в других городах интересные сведения можно найти в газетах того времени.

В Киеве в демонстрации принимало участие 300 тысяч человек. В колонны были введены тракторы, гигантская белая катушка, символизировавшая кабельный завод, броневики, танки, мостовые фермы, железнодорожные вагоны, лесопилки и т. д. За ними следовали комсомольские батальоны, «военизированный рабочий молодец». В шествии принимали участие «народы востока». Впереди громадного оранжевого балдахина шли пестро одетые музыканты-ассирийцы. Под звуки зурны, бубна, дудок проходили китайцы, грузины, черкесы, турки, калмыки, албанцы в национальных костюмах. Осетины в колонне плясали лезгинку («Киевский пролетарий», 10 ноября 1927 г.). Еще 30 октября по всем районам Одессы начались агитпроцессии, представлявшие из себя сплошную движущуюся инсценировку, отображающую десять лет борьбы и строительства. По своему характеру эта агитпроцессия явилась ярким музыкально и художественно оформленным агитшествием, в котором участвовали огромные массы рабочих, молодежи и пионеров («Одесские известия», 30 октября 1927 г.). В Одесском карнавале были использованы все формы изобразительного украшения. В колонне рабочие несли огромный портрет Ленина. За ним в живописных и ярких одеждах шли представители всех стран и национальностей, а

далее погребальным катафалком с кортежем из городских и стражников двигался «исторический хлам»: Николай и Алиса, Распутин и Сухомлинов, Деникин и Колчак, Юденич, Врангель и Петлюра.

В Харькове карнавал молодежи представлял последовательно дореволюционную Россию и отдельные этапы развития Октябрьской революции. Конный отряд демонстрировал постепенный переход от Красной гвардии к регулярной, революционной армии («Молодой ленинец», 10 ноября 1927 г.).

В Армавире во время демонстрации обращал на себя внимание грузовик, на котором были помещены четыре живые символические фигуры, изображавшие историю Красной Армии. Первая растрепанная фигура парня в полушубке с винтовкой воспроизводила образ красногвардейца 1918 года. Затем шли фигуры 1920 года и 1924 года и, наконец, армию 1927 года изображал хорошо обмундированный красноармеец («Трудовой путь», 10 ноября 1927 г.).

В Днепропетровске карнавальное шествие началось картинками Октября: грузовики с вооруженными рабочими и солдатами, матросы с пулеметными лентами, над ними лозунги: «Вся власть Советам!», «Долой министров-капиталистов!»; броневик, окруженный скачущими красногвардейцами в кожаных куртках с наганом в руках; грузовик — «Царь голод», белогвардейщина, тиф, разруха; на одном автомобиле изображены часы, стрелки которых указывают 6 часов 50 минут — час кончины Ильича. Под часами номер ленинского партбилета 224.332 («Звезда», 20 ноября 1927 г.).

Макет корабля в колонне демонстрантов на Красной площади. Москва, 1927.

Повозка МОПРа. Москва.

Демонстрацию в Новосибирске возвестили орудийные залпы. В шествии приняли участие 40 тысяч человек, не считая неорганизованного населения, заполнившего все улицы и пути движения колонн. Над городом реяли аэропланы, сбрасывавшие листовки, воздушные шары с лозунгами и воздушные змеи. Во главе демонстрации двигалась колонна политкаторжан в кандалах под конвоем солдат царских времен и полицейских («Звезда Алтая», 10 ноября 1927 г.). За мопровской повозкой шли заgrimированные узники, которые пели тюремные песни. Отряд Осоавиахима около Дома Ленина организовал нападение на фашистов. Небольшая схватка — и фашисты сдали оружие. Повозка была разгромлена, с заключенных сняты цепи («Советская Сибирь», 10 ноября 1927 г.). Не только все города Советского Союза, но и каждая деревня, каждый населенный пункт в эти праздничные дни соревновались в творческой фантазии.

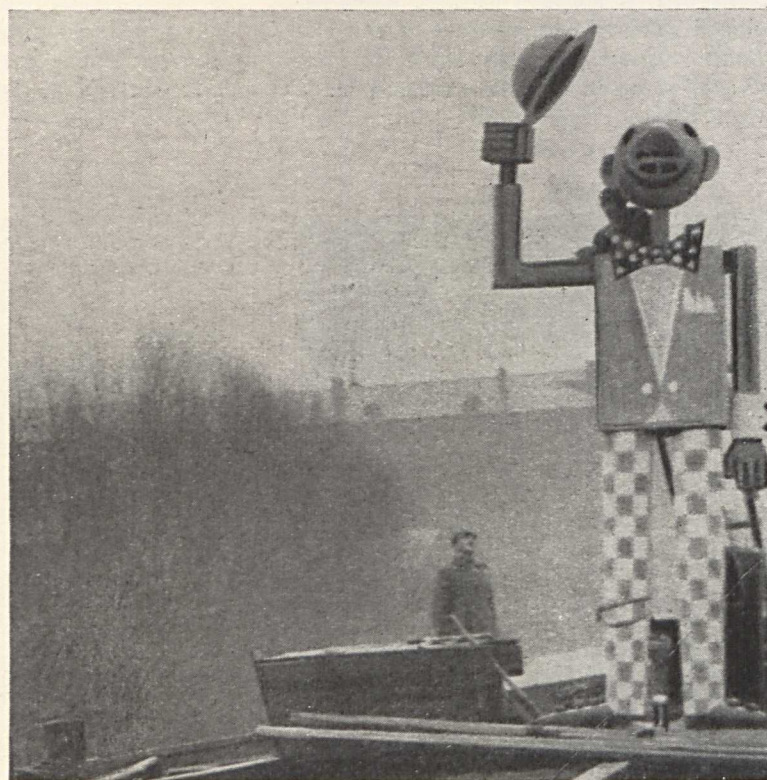
В различных видах оформления революционных празднеств — убранстве зданий и целых архитектурных ансамблей, агитпроцессиях, карнавальных шествиях, инсценировках и других театрализованных зрелищах — приметы времени, колорит эпохи получали необычайно яркое и многообразное выражение. Здесь складывались свои художественные традиции, возникала постоянная живая творческая связь между мастерами профессионального искусства и художественной самодеятельности. Сами народные массы становились не только зрителями, но и активными участниками праздничных торжеств.

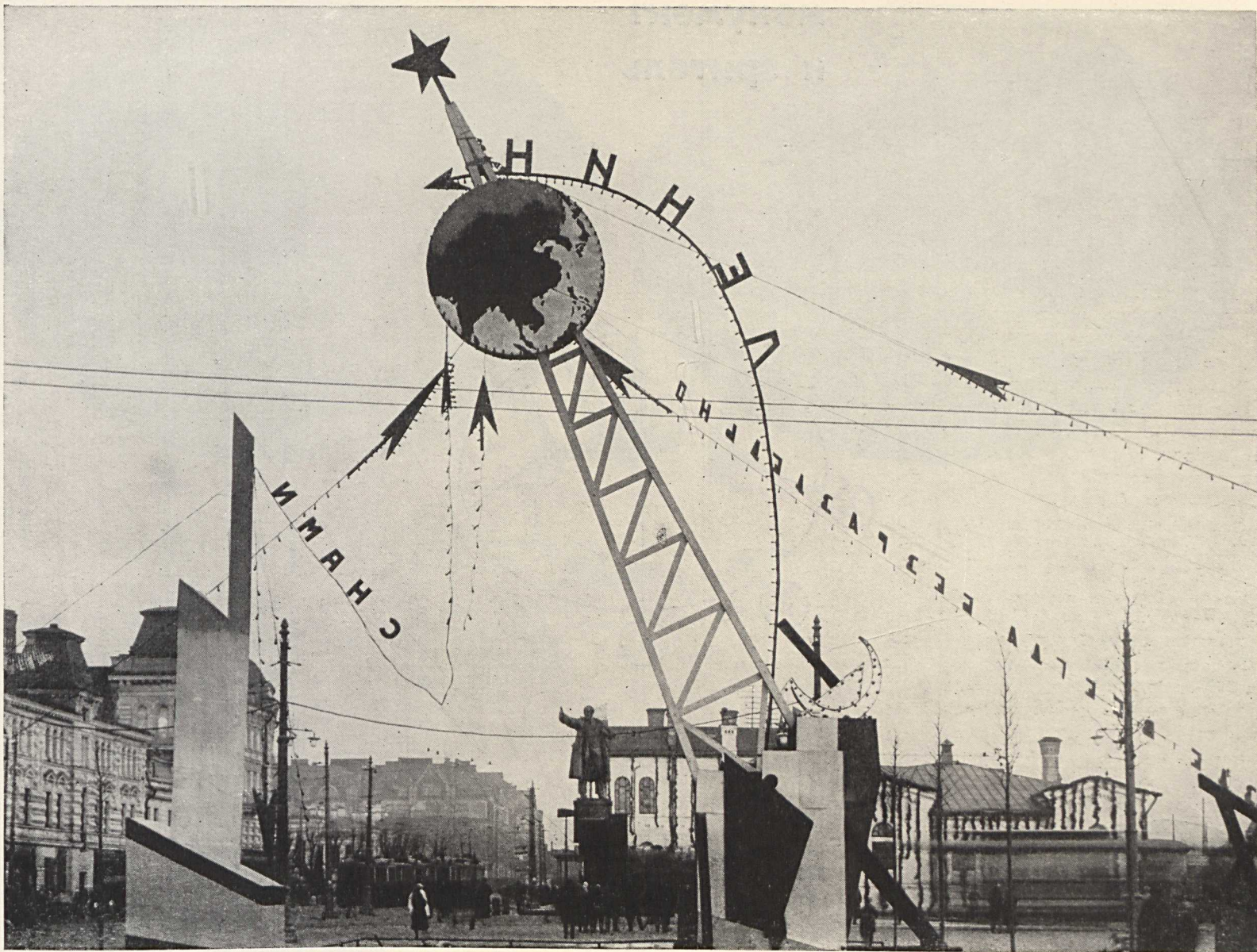




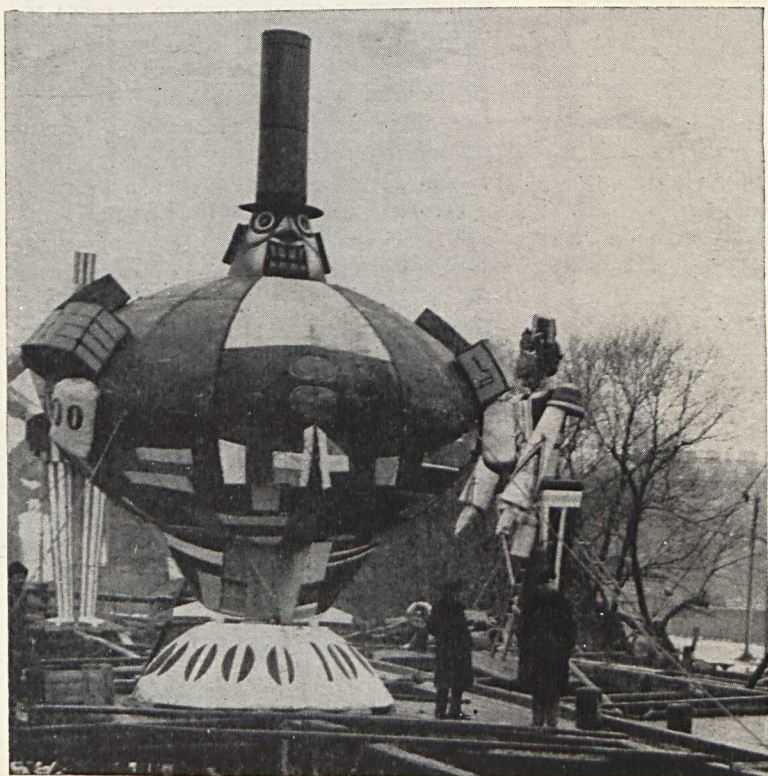
Н. Троцкий.
Праздничное оформление бывшего
дворца Кшесинской.
Ленинград, 1927.

Объемные карикатуры для выставки
политической сатиры у Зимнего
дворца. Ленинград, 1927.

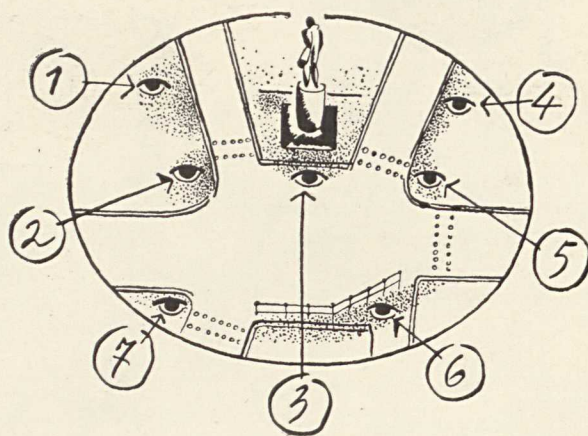




П. Дуплицкий.
Праздничное оформление площади
у Финляндского вокзала.
Ленинград, 1927.



В. Чернецов



Существуют по крайней мере три способа, спасающих обитателя современного города от небезопасного стремления закрыть глаза при виде тысяч одинаковых домов, однородных вывесок и схожих витрин (если город новый); тысяч разных домов, однородных вывесок и схожих витрин (если город старый). Способ первый — убедить себя и других, что в городе надо жить, а смотреть на него не надо. Это не теоретическое допущение, а новая форма инстинкта самосохранения, выработанная в многолетней борьбе с автомобилем. Однако целый ряд досадных обстоятельств мешает широкому применению этого способа: туристы и обслуживающая их литература, кино и иллюстрированные издания, наконец, телевидение настойчиво возвращают городу наше внимание.

Способ второй — объединить усилия всех творческих сил, стереть внешние отличия архитектуры от скульптуры и превратить город в постоянную выставку экстравагантных архитектурно-скульптурных форм — «тип Бразилиа». Этот путь сложен, дорог и недостаточно универсален — он возможен лишь в новых городах.

Кроме того, он решает проблему только для туристов — музеев, в котором живут, перестает быть музеем для его обитателей.

Способ третий — решить, что при разумном применении монументальная живопись и скульптура обладают магической силой. Хотя психология восприятия среднего горожанина до сих пор мало исследована и подобное допущение основано на туристской (или искусствоведческой) оценке старых городов, его можно принять как рабочую гипотезу.

Предположим, что третий способ действи-

тельно разрешает противоречивые проблемы зрительного восприятия современного города. Это предположение немедленно вызывает необходимость сделать следующий шаг — выяснить, что значит **разумное** применение средств монументального искусства, какое монументальное искусство может (теоретически) разрешить эти противоречия, а для этого нужно сформулировать хотя бы важнейшие из них.

«Разумное применение» — широкая и вполне самостоятельная тема, для ее проработки не только возможно, но совершенно необходимо произведение монументального искусства рассматривать только как **объект** более или менее длительного созерцания.

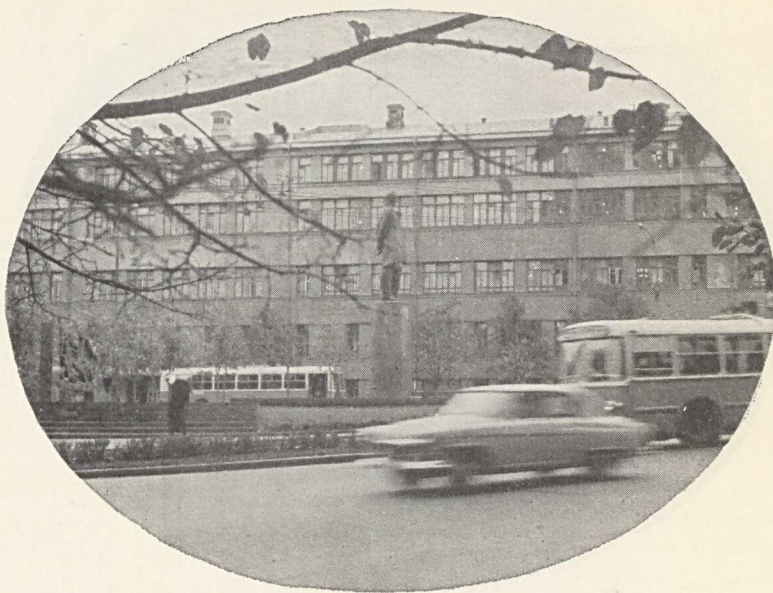
Нам необходимо представить себе две системы восприятия города: созерцательное рассматривание (восприятие туриста) и пассивная регистрация привычного окружения, при котором обращают на себя внимание лишь заметные изменения обстановки (восприятие ежедневного маршрута). В обеих системах восприятие происходит не равномерно, а от одной «зрительной остановки» к другой. Зрительной остановкой может служить **любой** элемент пространственного окружения, лишь бы он выделялся из него характерной особенностью: силуэтом, массой, объемной структурой, цветом и т. п.

Конечно, у каждого своя система привычных зрительных остановок, она зависит от внимания и рассеянности, вкусов и привычек, от множества других причин, однако трудно усомниться, что новый киоск на углу переулка, яркий плакат, солнечные пятна на колоннаде старинного здания обязательно обратят на себя внимание большинства. Мы приходим к

несколько неожиданному выводу: практически невозможно определить систему зрительных остановок существующего района — можно лишь с большей вероятностью выявить канву этой системы, наиболее резкие контрасты к фону — и именно поэтому оказывается возможным направленное проектирование системы зрительных остановок, фактически каждое существенное изменение может создать новую систему восприятия.

Проектируя изменения системы восприятия, необходимо наложить схему зрительных остановок на схему пешеходных и транспортных потоков города и тогда мы получим общую картину «зон восприятия» квартала, улицы, района в их отношении к зонам безопасности. Если бы такая нехитрая операция делалась всякий раз при проектировании характера и места для произведения монументального искусства, нелепости вроде установки памятника на площади Дзержинского — «в чистом поле» — были бы просто невозможны.

Поскольку «генерального плана» зрительных остановок никто еще не делал, несложно обнаружить, что совпадение зон восприятия и зон безопасности совершенно случайно — в этом убеждается всякий фотограф-любитель, когда он в поисках «кадра» неизбежно попадает в самый водоворот движения. Мы допустили, что монументальное искусство является радикальным средством, позволяющим снять монотонность с наших городов, насытить их новым содержанием, компенсировать недостатки архитектуры и сделать движение по городу увлекательным путешествием. Однако этот популярный тезис выражает лишь намерение, целевую уста-



1

Выход из метро на Каланчевскую улицу, расстояние около двадцати метров: скульптура не рассчитана на силуэт и он не имеет строгого очертания, «размывается» сеткой окон и простенков здания МПС; мелкие детали с такого расстояния не читаются, темная бронза на сером фоне стены, перед глазами почти непрерывный поток машин.



2

У перехода через Каланчевскую улицу, расстояние около пятнадцати метров: фигура читается на фоне той же стены, ее перспективное сокращение еще сильнее «размывает» силуэт, открывшаяся резная стенка за памятником абсолютно не читается на фоне густой зелени — темная бронза на темной листве, постамент бликует на солнце; необходимо следить за светофором.

новку — методы и средства его реализации могут быть принципиально различными. Попытки «украсить», «обогащить» и особенно «насытить» уже делались и еще делаются, но у нас пока нет никаких оснований считать, что новые попытки будут более удачными. Очевидно, недостаточно выделить денежные средства и предоставить художникам-монументалистам (даже под контролем архитекторов) свободу действия — мы ничем не гарантированы, что благородное желание украсить город не превратит его в музей бронзовых фигур.

Никому еще, кажется, не удалось с достаточной строгостью противопоставить монументальное искусство станковому по характеру творческих принципов, поэтому специфика монументализма определяется его восприятием. Обычно под монументальностью понимается соединение двух качеств — «вечности» и крупномасштабности. Иногда добавляется символичность, пафосный характер сюжета (если композиция сюжетна) и стремление к «синтезу» с архитектурой при весьма различной трактовке синтеза. Кроме того, на монументальное искусство распространяется требование уникальности, хотя тиражирование памятников существенно подорвало строгость соблюдения этого принципа.

Но такая трактовка монументального искусства может нас вполне удовлетворить, если речь идет о создании замкнутых комплексов: мемориальных ансамблей, некрополей, парковых зон отдыха, где предполагается, что человек-созерцатель становится временным элементом ансамбля и полностью отвлекается от посторонних впечатлений. В то же время прово-

дить «художественную обработку» города по тем же правилам было бы серьезной ошибкой. Совершенно очевидно, что решение усложненных композиционных задач невозможно по принципу отключения от посторонних впечатлений. Современный город в целом не допускает сколь угодно длительного переключения внимания на одно лишь созерцание — в центрах туризма выделяются зоны, закрытые для автомобильного движения и многих видов торговли, но количество этих зон не может не быть ограниченным. Не вызывает сомнения, что художники и скульпторы-монументалисты могут создать тысячи уникальных произведений искусства, но вызывает сомнение целесообразность такого обилия. Вполне вероятно, что количество «объектов созерцания» — произведений монументального искусства — должно определяться не столько суммой выделенных средств, сколько количеством обнаруженных или созданных «зон восприятия» в организме современного города. Не касаясь художественных аспектов проблемы, можно лишь заметить, что только изучение предварительно выделенных зон созерцания может перевести в практические результаты давно сформулированный принцип соответствия между произведением монументального искусства и его окружением.

Наверное, вполне резонно на Лермонтовской площади в Москве поставить памятник поэту. Воздерживаясь от оценки эстетических достоинств этого монумента, мы ограничимся лишь протокольной записью — анализом «зоны созерцания» вокруг него. 1-я точка — выход из метро на Каланчевскую улицу, расстояние около двадцати метров: скульптура не рассчита-

на на силуэт, и он не имеет строгого очертания, «размывается» сеткой окон и простенков здания МПС; мелкие детали с такого расстояния не читаются, темная бронза на сером фоне стены, перед глазами почти непрерывный поток машин.

2-я точка — у перехода через Каланчевскую улицу, расстояние около пятнадцати метров: фигура читается на фоне той же стены, ее перспективное сокращение еще сильнее «размывает» силуэт, открывшаяся резная стенка за памятником абсолютно не читается на фоне густой зелени — темная бронза на темной листве, постамент бликует на солнце; необходимо следить за светофором.

3-я точка — край площадки памятника, фигура читается контражуром на фоне неба, деформирующая светотень, черты лица неразличимы, резная стенка не читается на зелени — нужно подойти в упор, чтобы рассмотреть детали, но тогда теряется целое; полированный гранит площадки отражает стену высотного здания и дает сильный деформирующий рефлекс на фигуру и блики на постамент.

4-я точка — от автостоянки МПС, расстояние около двадцати метров: темная бронза и постамент читаются на дробном фоне здания, резная стенка закрыта зеленью, светлая масса высотного здания слева подавляет семиметровый монумент, перед глазами автомобили.

5-я точка — угол Садовой, расстояние около сорока пяти метров: постамент фигуры неразличим на темном фоне листвы, резная стенка не читается, детали неразличимы, масса высотного здания уменьшает размеры памятника, перед глазами автомобили.

6-я точка — выход из метро к Садово-Чер-



3

Край площадки памятника, фигура читается контражуром на фоне неба, деформирующая светотень, черты лица неразличимы, резная стенка не читается на зелени—нужно подойти в упор, чтобы рассмотреть детали, но тогда теряется целое; полированный гранит площадки отражает стену высотного здания и дает сильный деформирующий рефлекс на фигуру и блики на постамент.



4

От автостоянки МПС, расстояние около двадцати метров, темная бронза и постамент читаются на дробном фоне здания, резная стенка закрыта зеленью, светлая масса высотного здания слева, подавляет симметричный монумент, перед глазами автомобили.

ногрязской, расстояние около ста метров: стенка и фигура различимы по мерцанию светотени, слева и справа несоизмеримые массы высотного здания и МПС, флажки, поток машин по Садовому кольцу, светофоры.

7-я точка — выход из метро на улицу Кирова, расстояние около ста тридцати метров: поток машин, флажки, здания, памятник еле различим, белые столбы фонарей читаются гораздо острее.

Этими семью точками ограничивается «зона созерцания» вокруг произведения монументального искусства. Необходимо добавить, что это отнюдь не восприятие ежедневного маршрута и даже не восприятие маршрута на досуге, а целевое рассматривание.

При скоростном (в одном направлении) движении по Каланчевской и Ново-Басманной улицам разглядеть памятник из движущегося транспорта невозможно, с Садового кольца слабо контрастный на фоне зелени памятник с расстояния пятидесяти-ста метров также не воспринимается. Если бы на этом месте была поставлена конная статуя Конфалоньери, ее бы тоже не было видно, а туристы и эстеты десятками гибли бы под колесами в поисках «кадра».

Если бы подобная элементарная схема восприятия была составлена до начала работы над памятником, то, очевидно, он был бы не здесь и не таким.

К сожалению, памятник Лермонтову не является досадным исключением, хотя не везде плоды вдохновения монументалистов оказываются в такой трагичной ситуации.

Однако количество уникальных памятников ограничено не только зонами восприя-

тия. Попытка осмотреть Эрмитаж за один раз приводит, как правило, к мигрени, а рефлекс самосохранения современного горожанина неизбежно превращает произведения монументального искусства (при большом их числе на весьма активном фоне города) в элементы декоративного оформления, обесценивая их уникальность. В подобной ситуации необходимо выбирать между двумя возможностями: 1. Сетую на суету городской жизни, продолжать делать монументальные произведения в мастерской «для мастерской» (наверное, резная стенка у памятника Лермонтову в мастерской или дворике смотрелась недурно).

2. Если идти от учета возможностей восприятия, то мы вынуждены будем снять искусственную разницу между произведениями монументального искусства и декоративным оформлением города и пересмотреть задачу «украшения города» с учетом одновременности (а часто в равноценности) воздействия живописно-скульптурных форм, малых архитектурных форм, витрин, надписей, реклам, афиш и плакатов, человеческой толпы и потока автомашин.

Конечно же, это не исключает возможности создания изолированных зон созерцания в уникальных местах и для уникальных задач, но ведь если продумывать всерьез, то подобных задач немного, совсем немного.

Таким образом, мы должны уже рассматривать не искусственную задачу — монументальное искусство в современном городе, а реальную практическую проблему — применение скульптурно-живописных средств в комплексном оформлении города. Когда рассматривается вопрос об уста-

новке очередной скульптуры в очередном неподходящем месте, еще может сохраняться иллюзия возможности решения города по частям: витрины, надписи, монументальное искусство и т. п. — разные заказчики, разные исполнители, а потом все это еще должно чудесным образом вступить в синтез с архитектурой. Как только мы ставим задачу шире и говорим о городе как едином организме, проблема синтеза исчезает — соединять в целое можно различные профессиональные приемы, но можно, используя различные средства, осуществлять единый процесс проектирования генерального плана восприятия города, района, улицы.

Создавая системы зрительных остановок, нельзя забывать о том, что нагрузка от восприятия хаоса форм (пассивное восприятие рабочего маршрута) принимает угрожающие для здоровья размеры. Прежде чем изыскивать форму «объекта созерцания», необходимо, очевидно, убедиться, что внесение в привычный фон еще одного контрастного пятна не превысит предел насыщения внимания — иначе оно просто не будет восприниматься. Элементарные исследования, необходимые для относительно достоверного знания об этом предмете, хотя и требуют некоторых затрат времени и сил, не представляют непреодолимой трудности.

Разрабатывая проект оформления улицы — проект системы зрительных остановок, необходимо, по всей видимости, в соответствии с реальным положением дел считать «остановками» и скульптуру, и панно, и крупную надпись, и целое здание. Не следует думать, что такая система бедна или ограничена — ведь проектируется лишь общая канва, на основе ко-



5

Угол Садовой, расстояние около сорока пяти метров: постамент фигуры неразличим на темном фоне листвы, резная стенка не читается, детали неразличимы, масса высотного здания уменьшает размеры памятника, перед глазами автомобили.



6

Выход из метро к Садовой-Черногрязской, расстояние около ста метров: стенка и фигуры различимы по мерцанию светотени, слева и справа несоизмеримые массы высотного здания и МПС, флажки, поток машин по Садовому кольцу, светофоры.

7

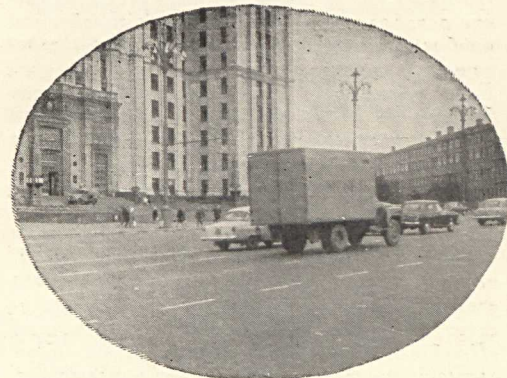
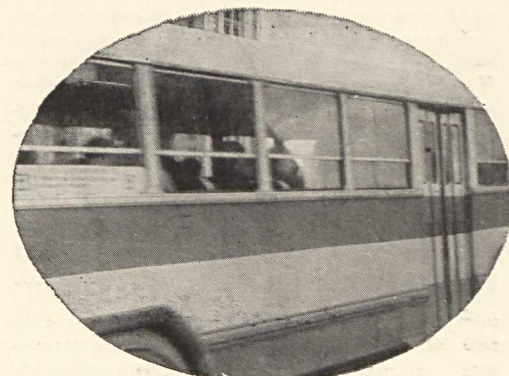
Выход из метро на улицу Кирова, расстояние около ста тридцати метров: поток машин, здания, памятник еле различим, белые столбы фонарей читаются гораздо острее.

торой каждый проектировщик может разрабатывать свой участок общей работы — скульптуру, надпись или витрину, а каждый прохожий строить свою индивидуальную систему зрительных остановок, сознает он это или нет. Каждая крупная остановка внимания может и должна быть внутренне сложной, многорядной системой, раскрывающейся при последовательном рассматривании, причем в ней должны быть как упорядоченные элементы — зрительный каркас, — связывающие ее с большой системой восприятия, так и «случайные», свободные, вносящие необходимое разнообразие детали. Так стометровая ленточная витрина является единичной зрительной остановкой в скоростном движении по улице, и она же при движении по тротуару последовательно раскрывает свою систему зрительных остановок, организованную оформлением.

Пока художник-монументалист «оформляет» район города, он должен принимать окружающие условия как естественные, он вынужден приспособливаться к ним и тем самым закреплять эти стихийно сложившиеся условия. Проектирование системы восприятия, опираясь на обоснованный расчет, может активно изменять существующую обстановку, стать существенным элементом градостроительства. Разработав единую систему восприятия, мы получим возможность создать новую «архитектуру» там, где это необходимо, изменяя систему зрительных остановок — каркас восприятия, — изменять облик целых районов. Конечно, сделать просто скульптуру или просто мозаику легче, но задача художника-монументалиста становится, как нам кажется, не только сложнее, но и намного интереснее.

Усомнившись в необходимости тысяч уникальных произведений монументального искусства в условиях современного города, мы не можем не поставить под сомнения и их «вечность». Да, некоторое количество уникальных памятников — лицо города — должно оставаться неизменным, но нет оснований распространять это требование на все и вся. Система оформления должна быть динамичной, подвижной, ведь элемент оформления, став привычным, перестает замечаться, становится «невидимым», перестает играть активную роль зрительной остановки. Если рассматривать комплексное оформление города как экспозицию, то часть ее должна постоянно обновляться, иначе она превратится в кунсткамеру, и это относится не только к витрине и рекламе. Современный город быстро меняет платье. Наверное, этот процесс будет развиваться все быстрее — достаточно перелистать урбанистические проекты, чтобы убедиться, насколько по-разному мыслится город ближайшего будущего. Стоит ли отливать бронзу и старательно наводить на нее патины, если магистраль уйдет под землю или поднимется на эстакаду? Нужно ли вмуровывать мозаику в стену панельного дома, если на его месте, по крайней мере через пятнадцать лет, будет парк или торговый центр?

Задач много, и главное, ни одна из них не разрешима в полной мере. «Украшать» город, «насытить» его произведениями монументального искусства не так уж сложно, проектировать единую систему восприятия намного сложнее, и все же, наверно, делать это нужно.



ИЗ КНИГИ «проблемы дизайна»¹

Д. Нельсон

ОБ АВТОРЕ:

Хотя имя Джорджа Нельсона почти не упоминается в нашей печати, он хорошо известен в Советском Союзе своими павильонами и интерьерами американской выставки, проходившей в 1959 году в Сокольниках. Он стал дизайнером, когда был уже зрелым архитектором. В 20 лет (в 1928 году) он окончил строительно-архитектурное отделение Иельского университета и через четыре года получил одну из высших наград в области архитектуры — Римскую премию. В 30-е годы он уезжает в Европу и знакомится с крупнейшими зодчими Германии и Франции. Вернувшись домой, Нельсон торопится записать все свои европейские выводы и наблюдения. Журнал «Pencil Points» два года подряд (1935—1936) почти в каждом номере публикует его статьи-очерки.

После войны архитектор Нельсон придумал необычную перегородку в виде открытых стеллажей, поставленных посередине комнаты. Кроме книг туда могла войти и добрая половина всех остальных вещей, загораживавших квартиру. Затем, создав импровизированную стену-экран, Нельсон вместе с дизайнером Чарльзом Имзом стал придумывать, куда бы деть самого хозяина комнаты. И вот из отвлеченных лабораторных материалов было сооружено приспособление, куда сажали человека, так же бережно и надежно, как яйцо в подъячник на хорошо сервированном столе. Этот стиль стал известен как знаменитое «кресло Имза».

С конца 40-х годов Нельсон, по его словам, «полностью увяз в дизайне». Он работает над фурнитурой, мебелью, светильниками, оформляет интерьеры. Вряд ли он создал новый стиль, подобно Лоуи, Ниццоли и другим дизайнерам; он — один из многочисленных художников-конструкторов, которые просто работают в выбранной ими области. Но из их числа Нельсона выделяет стремление разобраться в стоящих перед дизайнером проблемах, несомненное литературное дарование¹ и чувство юмора.

Если хорошенько поскрести дизайнера, как бы внешне он ни выглядел, — под панцирем его каждодневной профессии покажется художник. Способ видения и методы работы объединяют всех, кто отдает свое дарование тому, чтобы стать шестым чувством общества, связать человека с его окружающим предметным миром. Эта самоотдача дизайнеров и захватывает Нельсона. Собрав статьи за много лет, в 1957 году он выпускает их отдельной книжкой под названием «Проблемы дизайна». Публикуемые нами отрывки интересны тем, что показывают, как дизайнер, непохожий на писателей-художников и писателей-архитекторов прошлого, продолжает многовековую традицию анализа творчества. Его ошибки, заблуждения, поиски и находки — отличный материал для исследователя.

Художественное конструирование уже тем отличается от архитектуры и инженерии, что это профессия, ставшая мифом, не успев достигнуть зрелости.

Всем знакома картина дизайнера, созданная рекламой. Согласно этому эффектно-му портрету дизайнер сочетает в себе таланты Архимеда, Томаса Эдисона и Микеланджело. Сия незаурядная личность изменила все привычные атрибуты цивилизованной жизни, создала электрокосилки, срезающие траву, но не причиняющие никакого вреда щенку, кабины грузовиков, более комфортабельные, чем каюты первого класса на роскошном лайнере, и холодильники, которые едва ли не сами заказывают гастрономические товары. У этого счастливчика есть и свои заботы: сотворив все подобные чудеса, он теперь должен проектировать новые вещи, до того привлекательные, что потребителю не останется ничего другого, как выбросить на свалку все купленное, чтобы освободить место для усовершенствованных моделей.

Преувеличение всегда было одной из американских традиций, а мифотворчество старо как мир. Но хотя легенда о сверхспециалисте, сказочные таланты которого равняются лишь его сказочным доходам, приняла противоестественные масштабы, нет недостатка в доказательствах, что с точки зрения бизнеса дизайнеры добились внушительных результатов.

Как особый вид профессиональной деятельности художественное конструирование существует всего около тридцати лет. Понятно, что группа людей, специализирующихся в этой области, не обладает ни устойчивым положением, ни академическим статутом, какой имеют архитекторы и инженеры. Можно ожидать поэтому, что здесь вы столкнетесь со своего рода нуворишеством и довольно ощутимым комплексом неполноценности. Так оно и есть. Поскольку работа дизайнера редко бывает связана с вопросами, затрагивающими общественную безопасность, то нет и установленных законом методов, которые контролировали бы доступ к этой профессии: тут можно встретить и шарлатанов и мошенников. А так как художественное конструирование по самой своей природе связано с промышленностью, которую, как правило, больше заботит сбыт, чем «честность» дизайна, то можно ожидать, что вы встретите здесь разочарованных людей и неудачников. И это действительно так.

...Любопытно, что хотя инженер, архитек-

тор и живописец подготовили почву для дизайнера, почти никто из них не стал исполнителем его роли. Этой возможностью, как мне кажется, они не воспользовались потому, что не поняли, что, собственно, происходит. Архитекторы были заняты джентльменскими подделками под европейскую архитектуру; что касается инженеров, то, оторванные от логарифмических линеек, они склонны, как старые девы, претендовать на тонкий художественный вкус; живописцы не заинтересованы в приобретении необходимых технических знаний. Поэтому дизайнеры пришли из таких неожиданных областей, как театр, музей, рекламное и издательское дело. Причина, по-моему, кроется в связях дизайна со сбытом. Открытие, что можно расширить продажу, приукрасив товар, было сделано (по крайней мере в нашей стране) людьми, сталкивавшимися именно с проблемами сбыта и демонстрации моделей. Одним из первых дизайнеров был, например, администратор сельского театра. Заметив, что у большинства зрителей сапоги забрызганы грязью, он заменил плюшевые ковры резиновыми матами, и число посетителей колоссально возросло.

Тот же человек, уже будучи дизайнером, заметил, что перед тем, как выбрать будильник, покупатели взвешивают его на руке. Тогда он уговорил своего клиента несколько утяжелить основание часов, и сбыт их резко возрос. Это весьма разумная позиция, говорящая о наблюдательности, но ее еще нельзя считать частью процесса проектирования. Успех первых дизайнеров основывался не столько на профессиональной сноровке или знаниях, сколько на приправленном долей воображения здравом смысле, который необходим хорошему коммивояжеру.

Большинство современных художественно-конструкторских бюро также выполняет работу на уровне первоклассных коммивояжеров, и в этом, вероятно, одна из причин, почему, скажем, архитекторы и инженеры не относятся к дизайнерам как к равным в профессиональном смысле, несмотря на большие заработки части представителей этой профессии. Среднее художественно-конструкторское бюро слишком близко стоит к рекламному агентству по своим воззрениям и характеру выпускаемой продукции, чтобы его могли всерьез принимать люди, посвятившие себя более солидным традиционным профессиям.

Относительно безразлично, является ли художественно-конструкторское бюро большим или малым и специализируется ли оно внешне в той или другой области. При всех случаях для него характерно, что его

¹ Основные книги: G. Nelson, Industrial Architecture of Albert Kahn, New York, 1939; «Tomorrow's House», New York, 1945; «Problems of design», New York, 1957.

Книга Д. Нельсона (с предисловием и комментариями К. Кантора) будет выпущена в издательстве «Искусство» в 1967 году.

¹ При публикации отрывков из этой книги изменена их последовательность.

деятельность охватывает более широкий круг проблем, связанных с техническими приемами и применением, нежели это имеет место в архитектуре и инженерных профессиях. На практике многим крупным художественно-конструкторским бюро периодически приходилось заниматься и архитектурой и машиностроением.

Дизайнер в современном мире

...Иногда кажется, что у дизайнера свои проблемы, отличные от проблем таких его современников, как ученый и бизнесмен. Ведь дизайнер придает вещам видимую форму, а этот род деятельности по традиции приписывается художнику.

В течение последних полутора веков западное общество почти не находило применения художнику. Его обособленность зависела от реальных условий, но вместе с социальной изолированностью возникла и легенда о нем как о человеке особой породы.

В глазах публики, не находившей ему применения, художник был человеком, работающим «по вдохновению» и, стало быть, не обрабатывающим общий фонд информации, как это делали другие. Он был «непрактичным мечтателем»; тяжелый труд, бывший уделом других, он заменял «талантом» (вещью весьма загадочной) или «гениальностью» (вещью не менее загадочной, но более респектабельной благодаря сопутствующей ей долголетней рекламе). Из-за такой обособленности, из-за потери связи художника с остальным обществом работа кистью или резцом не казалась трудом и приобрела подозрительный характер.

Когда Сантаяна провозгласил, что не художник—человек особого рода, а всякий человек — своего рода художник, он лишь вновь открыл то, что некогда было уже известно.

Как представитель особой профессии дизайнер появился каких-нибудь тридцать лет назад. Значение этого явления не в том, что дизайнер представляет собой нечто исключительное, а в том, что он — наглядный показатель процесса нового воссоединения художника с обществом.

Два фактора мешают видеть в дизайнере художника. Во-первых, дизайнер имеет дело не с традиционными орудиями живописи и скульптуры, а с предметами повседневного обихода. А во-вторых, того, кто цепляется за представление о художнике как об одиноком обитателе мансарды, наверняка смущает факт, что дизайнер — чаще организация, чем личность.

...Из-за исключительного разнообразия проблем, с которыми ему приходится

иметь дело, дизайнера сравнивают с художником Возрождения — человеком, который сегодня мог взять заказ на портрет, завтра вырезать надгробный памятник, составить проект дворца или решить задачу из области военно-инженерного искусства. Сходство есть, но только поверхностное. Выдающаяся личность эпохи Возрождения могла держать в голове всю важную информацию своего времени — выдающейся личности XX века аналогичная задача не под силу.

Более десяти тысяч лет художник был видимой вехой на фоне человеческого ландшафта, теперь он впервые почел за благо встать в общий строй.

«Зависимый» или «свободный» дизайнер

Многим лицам свободных профессий свойственна безобидная слабость воображать, что они руководствуются иными побуждениями, нежели простые смертные, работающие по найму. Рабочие могут бастовать из-за семи центов в час, вице-президент корпораций может наживать себе язву, добываясь прибыли в 100 тысяч долларов, у творческого же работника-любителя идеалы более высокие, — или нам иногда нравится так думать.

Факты, увы, этого не подтверждают. Рабочие и вице-президенты нередко получают моральное удовлетворение от своей работы; с другой стороны, имеются доказательства, что при встрече с вторгшимся в его владения чужаком сердце «любителя» пылает таким же негодованием, как и сердце старейшего из профессионалов. Много лет кряду одним из самых необычных и поучительных зрелищ на арене свободных профессий была борьба Американского института архитекторов (АИА) против архитектурных бюро при разного рода государственных учреждениях (больницах, тюрьмах и т. п.). Не к чему говорить, что официально АИА был встревожен не потерей гонораров для своих членов, а угрозой чистоте архитектурной профессии. Борьба велась с соблюдением декорума, и предметом открытой дискуссии служили только этические вопросы (какие именно, некоторым из нас так и не удалось выяснить). Однако руководство АИА было бы глубоко шокировано предположением, что его мотивы не так уж сильно отличались от мотивов КПП¹.

Сейчас мы повторяем все это в области художественного конструирования. Просуществовав каких-нибудь четверть века, мы

разделились на две противостоящие друг другу категории: «независимых» и «пленных» дизайнеров. Последние работают в штате фирм, главным образом промышленных.

Мы делаем упор на экономической конкуренции как основной причине существующего раскола, потому что, по-видимому, в этом все дело, прочие же доводы — это лишь попытка пустить пыль в глаза.

Я лично поднимаю этот вопрос, потому что нахожу такое положение нездоровым. Раскол в среде дизайнеров сбивает с толку молодых специалистов, особенно учащихся, уменьшает эффективность вклада, ожидаемого от этой профессии, и умаляет ее достоинство. Художественное конструирование как профессия завоевало себе место в рекордно короткие сроки. Его полезность получила повсеместное признание. Но оно все еще не использовало всех своих возможностей в обществе, переживающем процесс колоссальных преобразований.

Взглянем на этот вопрос со стороны. Всем дизайнерам, то есть практически обществу в целом, совершенно безразлично, как обеспечивается необходимое обслуживание или какая категория специалистов его обеспечивает. Да и зачем им это знать? Не все ли равно женщине, купившей красивую взбивалку для яиц, кто сконструировал эту взбивалку: «зависимый» или «свободный» дизайнер?

Дизайн как средство общения

Один из видных представителей дизайна заявил в печати, что заслуга художника-конструктора перед обществом заключается прежде всего в создаваемых им удобствах и комфорте. По поводу этой мысли я могу сказать, во-первых, что она неправильна, а во-вторых, что, если бы она и была правильной, это не имело бы никакого значения.

Прежде чем наброситься на это безобидное замечание и разнести его в клочки, давайте предположим, что оно верно. Предположим, что дизайнеры подняли на более высокую ступень те физические удобства, которыми пользуется общество, что в этом их величайшее достижение. Теперь мы можем приписать художнику-конструктору известный статус: мы знаем, кто он такой и зачем он нужен. Таким же образом архитектор существует для того, чтобы укрыть вашу мебель от дождя, адвокат — чтобы не допустить вас до суда, священник — чтобы облегчить вам путь в царствие небесное.

Во всяком организованном обществе людям приходится работать друг на друга,

¹ Конгресс производственных профсоюзов.—Ред.

и уважение, которым они пользуются, зависит от оценки этих услуг обществом.

Разумеется, в нашем обществе степень уважения может меняться с головокружительной быстротой. Десять лет назад широкой публике еще ровно ничего не было известно о ядерных физиках и их деятельности. Сегодня к ним относятся с почти суеверным почитанием. Да почему бы им и не пользоваться уважением? Всякий, кто сулит перспективу неограниченного богатства или неограниченной катастрофы, — стоящий человек или, если хотите, владеет стоящей профессией. Такой специалист, очевидно, выше стоит на социальной лестнице, чем человек, обещающий всего лишь увеличить комфорт. Собственно, никому нет дела до того, был ли снаряд с атомной боеголовкой окрашен в нежные тона фирмой «Зилч ассошиэйтс», дабы он мог показать себя во всем блеске в ионосфере. Цвет взрывающейся бомбы эффективнее и производит более сильное впечатление на большое число людей.

...Но если мы все-таки рассматриваем обеспечение большего комфорта и удобств как вершину общественно полезной деятельности, то нам надо найти типичные примеры и посмотреть, какой вклад вносит сюда дизайнер. Прошу учесть: «дизайнерами» я называю людей, владеющих профессией, известной под названием «художественное конструирование». Когда же я говорю о комфорте, то не ограничиваю его ощущением грелки в постели, а включаю сюда все, что упрощает жизнь и тем самым высвобождает (теоретически) время и энергию для других занятий. Возьмем, к примеру, электрический тостер. Пользование им отнимает меньше времени, чем накалывание куска хлеба на вилку и поджаривание над огнем. Холодильник — гениальное изобретение, избавившее нас от необходимости выставить вимой за окно ящик с продуктами. То же можно сказать об электрических радиаторах или шоссе дорогих. Эти вещи действительно изменили образ нашей жизни, но беда в том, что они изобретены совсем не художником-конструктором. Можно найти примеры вещей, сконструированных дизайнерами, они куда менее значительны: секретарские стулья, не рвущие нейлоновых чулок; разборчивые цифры на приборных досках или диске телефона; успокаивающая взгляд окраска пишущих машинок; удобные ручки чемоданов и т. п. Я не пытаюсь умалить значение нашей вполне полезной работы, я только говорю, что не нахожу доказательств, подкрепляющих претензии на серьезный вклад в тот род деятельности, который должен облегчать жизнь людей.

Реактивный сверхкомфорт

Как же объяснить эти притязания? Ведь не претендует же акушер на умение лечить зубы; не станет адвокат утверждать, что он опытный кровельщик. Чем объясняется попытка дизайнера занять место в той области, реальный вклад в которую вносят другие?

На это есть свои причины.

Мы — члены общества, увлеченного погоней за тем, что можно назвать «сверхкомфортом». Все, что облегчает жизнь, немедленно встречается в нашем обществе полное и единодушное одобрение. В сущности, само понятие комфорта в известном смысле обрело ореол святости.

...Дизайнеру приходится решать вопросы, связанные с облегчением условий жизни. В нашем обществе это абсолютно неизбежно. С такими же проблемами сталкивается и управляющий супермаркета. Это — его служба, такая же как и служба дизайнера. Сама идея служения не содержит в себе чего-либо предосудительного или унижительного. Иисус рассматривал свои деяния именно в этом свете; так же поступали великие художники Возрождения. Важен не сам факт служения, а тот уровень, на котором оно осуществляется. Средний архитектор, проектирующий перестройку дома, действует примерно на том же социальном и духовном уровне, что и заправщик на газolinовой станции. Франк Ллойд Райт — тоже архитектор, но услуги, которые оказывает он, находятся на качественно ином уровне. Со временем общество забывает о плохих проектах, безобразных зданиях, кое-как построенных домах, но хорошую работу хороших людей оно помнит — и архитектура постепенно становится благородной профессией. Если художественное конструирование будет заниматься исключительно поисками своей исторической роли, оно не пойдет дальше того, с чего начало. Дизайн всегда останется обслуживающей профессией; радикального решения его проблем следует искать лишь в уровне обслуживания.

Экстравагантные претензии на хороший дизайн

Среди почитателей моды немало настоящих фанатиков, а такие люди обязательно предъявляют экстравагантные претензии. Их необоснованные требования не способствуют развитию современного стиля и не имеют никакого отношения к качеству дизайна. От маньяков, которые время от времени меня атакуют, остается впечатление, что, если бы человек мог жить в отличном современном доме, с эстетским интерьером, жизнь каким-то образом стала бы вдруг полной и прекрасной. Пос-

кольку по роду своей деятельности я занимаюсь проектированием домов, интерьеров и вещей, то, по идее, такие заявления должны бы доставлять мне большое удовольствие. На самом деле этого никогда не бывает. Я не могу поверить, что жизнь настолько проста, что ее может преобразовать новое украшение. Альберт Эйнштейн жил (судя по фотографиям) в унылом, скудно меблированном домишке в одном из переулков Принстона.

Можно ли представить себе, что современный дизайн сколько-нибудь обогатил бы или углубил жизнь этого человека? А Пикассо? Пикассо мог бы в любой момент пользоваться услугами лучшего в мире архитектора. У него было три дома, и ни один из них нельзя назвать хорошим или современным. Брак жил в простой нормандской избе. Матисс много лет жил в номерах заурядной гостиницы. А ведь это все необычайно восприимчивые люди, полностью отдающие себе отчет в происходящем. Вряд ли можно обвинить их в том, что они не понимают значения хорошего дизайна. И все же как потребители они его игнорируют.

Что такое хороший дизайн

Все это подводит меня к главному выводу: хороший дизайн, подобно хорошей картине, кухне, архитектуре и т. п., выражает способность человеческого духа выходить за поставленные ему пределы. Он обогащает своего создателя творческим опытом и может точно так же обогатить зрителя или потребителя, достаточно подготовленного к восприятию воплощенного в проекте замысла. Если хороший дизайн что-то облегчает или делает более комфортабельным, то лишь по чистой случайности: ту же роль может сыграть и нередко играет очень плохой дизайн. Если же употреблять его для того, чтобы продемонстрировать превосходство своих вкусов над вкусами соседей, то он теряет главное свое качество и становится просто одним из бросающихся в глаза предметов потребления наподобие яхты или кадиллака. Он не в состоянии превратить скучную, серую жизнь в радужно-яркую, это под силу лишь самому человеку. Хороший дизайн — не витамин и не сульфпрепарат. Он тогда проявляет свою полную силу, когда с ним имеет дело человек, способный понять воплощенный в нем замысел и насладиться им. Но такой человек не нуждается в дизайне для своего обогащения, ибо он без того богат.

Цель хорошего дизайна — украсить существование, а не подменить его собой.

о ленинградском фарфоре

Г. Щедрина

Э. Криммер. Чайно-кофейная подача для кафе. Фарфор. 1964. Завод им. М. В. Ломоносова.

Каждая вещь, каждая форма что-то говорит человеку. Какая она? Легкая или тяжелая? Нежная или грубая? Скромная или роскошная?

Однако было бы неправильно считать, что эстетическое воздействие оказывает только внешняя форма. Предмет как художественное целое возникает из взаимодействия функции, материала и формы. Мало того, вся совокупность связей предмета в современном обиходе, его место среди других вещей так же находятся в поле внимания художника.

С этой точки зрения интересен опыт художников, создающих фарфоровую посуду. Эти художники сейчас упорно ищут новые рациональные решения как отдельных предметов, так и целых комплексов новых выразительных форм.

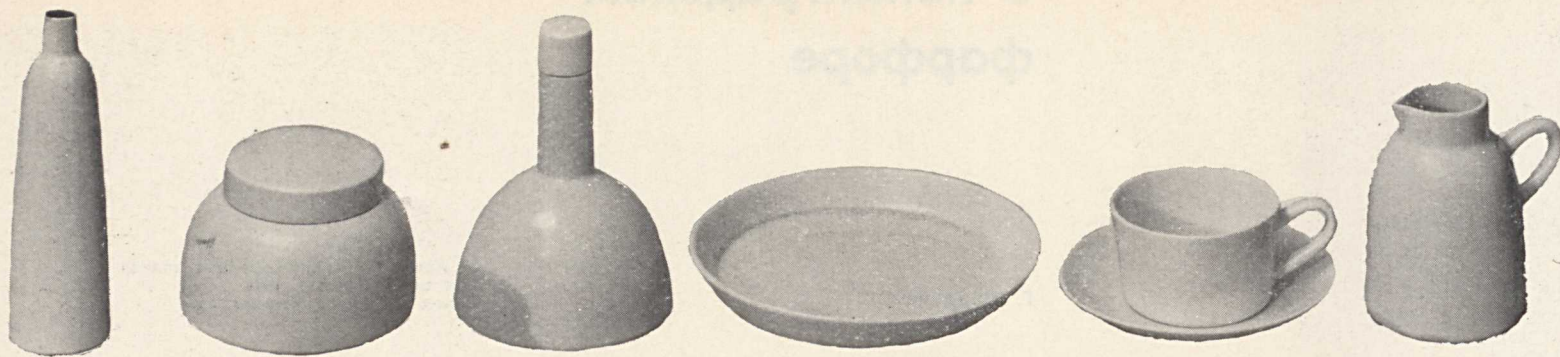
Они стали чаще обращаться к созданию посуды для общественных учреждений, где новые функциональные черты выступают более ярко и где легче освободиться от влияния привычных форм домашней утвари.

Ленинградский художник Э. Криммер спроектировал своеобразную «Чайно-кофейную подачу» для кафе и закусочных. Предложенная им продуманная сервировка удобна для обычного состава посетителей кафе и обычного меню. Кофейник, сливочник, две кофейные и две чайные чашки, тарелки — такой набор предметов позволяет накрыть стол на двоих или четверых, не загромождая его. Художником учтены и основные требования к посуде в общественных учреждениях — она легко складывается, предметы могут быть использованы в разных вариантах. Для этого автор предлагает небольшое конструктивное новшество — направляющее кольцо на блюде приспособлено к диаметрам как чайной, так и кофейной чашки. Таким же блюдцем заменена крышка кофейника, что позволяет ставить на него вертикальные стопки чашек. Тарелка может служить одновременно подносом. Специальный стаканчик-ситечко предназначен для заварки чая в кофейнике. Чтобы посуда не разбивалась при механизированной мойке, ее сделали прочной, толсто-стенной, с утолщенными деталями.

Внимание художника к функциональным качествам изделий не помешало художественно выразительному решению всего комплекса. «Чайно-кофейная подача» Криммера очень пластична по своему облику и «аппетитна». В упругом округлом силуэте, сочности форм, в соотношении объема и массы чувствуется отголосок традиционных народных форм.

Но формы посуды общественного назначения, при единстве функциональной ос-





новы, могут быть бесконечно разнообразны по своему характеру.

Если сравнить работу Э. Криммера с аналогичным набором посуды западногерманского художника Г. Леффельхардта, то становится наглядным, как архитектурника и характер пластических объемов формируют эмоциональную выразительность предмета.

Основой всех элементов формы немецкий художник делает геометрически правильный, лишенный моделировки цилиндр. Простота и укрупненность объемов в сочетании с подчеркнuto нейтральным рисунком деталей создают несколько аскетичный, «деловой» образ вещи.

Набор посуды Криммера рассчитан на сервировку небольшого стола для нескольких сотрапезников. Сервиз Леффельхардта можно себе представить в столовой с самообслуживанием, с быстрой сменой посетителей. Но все же нам кажется, что он носит излишне сухой, даже механистический характер. В сервизе Леффельхардта утрачены выразительные качества фарфора с его тонким, плотным и звон-

ким черепком. В этом сервизе формирующими оказываются лишь прямые линии цилиндра, в то время как для выявления специфики фарфора более характерна упругая кривая. Именно с их помощью достигается выразительность предметов.

Леффельхардт же прибегает к утолщению черепка и массивности формы, что свойственно другим, более грубым видам керамики.

Хотя эмоционально-образное решение двух рассмотренных сервизов различно, их объединяет сам метод работы авторов, основанный на изучении использования посуды в обиходе. Эти сервизы имеют особый характер общественной посуды, отличной от предметов домашнего быта.

Посуда для дома тоже постепенно меняет свой облик, становится более целесообразной, компактной, удобной в пользовании. Продумывая утилитарную сторону предметов, авторы одновременно совершенствуют художественно-образные решения. Работу художников фарфорового завода имени М. В. Ломоносова С. Яковлевой, А. Лепорской, Э. Криммера, В. Се-

менова можно назвать сосудоваанием, настолько разнообразны, тонки и эмоционально выразительны создаваемые ими формы посуды.

Достоинство произведений Семенова заключается в гармоническом слиянии формы и материала в единое пластическое целое. Автор заставляет звучать наиболее полно и обостренно то хрупкость фарфора, то его белизну, то крепость.

В сервизе «Утро» четкий графичный силуэт, угловатые формы, синкопированные ритмы подчеркивают хрупкость и тонкость фарфора.

Другие качества материала проявляются в сервизе «Чайка». Укрупненные формы предметов очерчены спокойной линией с крутым изгибом в верхней части. Обыгрывая пластические свойства материала, художник создает мягкие, скульптурные формы. Тактичное введение золотых отводов по краю предметов и золотые капельки на ручках крышек подчеркивают нарядную белизну фарфора. Этот сервиз можно назвать интимным, подходящим для уютного домашнего быта.





А. Лепорская. Кофейно-ликерный прибор. Фарфор. 1961. Завод им. М. В. Ломоносова.

Г. Леффельхардт. Сервиз общественного назначения. Фарфор. 1963. ФРГ.

Э. Криммер. Чайники «Ночь» и «День». Фарфор. 1962. Завод им. М. В. Ломоносова.

В. Семенов. Чайный сервиз «Чайка». Фарфор. 1964. Завод им. М. В. Ломоносова.



Зато кофейно-ликерный набор А. Лепорской, удостоенный золотой медали на Международной выставке керамики в Праге, явно носит торжественный характер, что вполне отвечает его назначению. Он объединяет несколько неожиданный круг предметов — чашки, графинчики, стопки, вазочки для цветов, которые издавна выполнялись в разных материалах. Основные предметы имеют двухчастные объемы — яйцевидное, резко срезанное внизу тулово и узкое горлышко. Этот контраст придает сервизу известную остроту, смелость, парадность.

Совсем иной подход к созданию формы наблюдается у Э. Криммера. В комплекте из двух чайников «День» и «Ночь» формы переливаются, перетекают одна в другую, образуя плавный контур. Детали не акцентированы. Главным средством художественной выразительности автор делает массу предмета, подчеркивая разномасштабность носика, ручки и тулова чайников. Образный замысел автора завершен росписью, которая органично ложится на пластичные формы сосудов.

Набор посуды Э. Криммера «Колобок» имеет свой точный адрес — это квартиры новоселов в современных домах, где часто совмещаются кухня и столовая. Он включает в себя чайную и кофейную посуду, масленки, вазочки, миски разной величины. Разнообразие емкостей позволяет варьировать сервировку стола без привлечения дополнительных предметов. Основными формообразующими элементами сервиза являются шар — «колобок» — и дугообразные кривые. Крупные объемы кофейника, чайника, вазы для фруктов контрастируют с маленькими бочонкообразными чашечками. Создавая сервиз по мотивам русской народной сказки, художник задумывает его в единстве формы и росписи.

Первоначальный замысел автора был таков: катится колобок по полям и лесам — и на предметах возникают пейзажи: пашня, берег реки. Но в процессе работы Криммер пришел к очень обобщенному и в то же время выразительному живописному решению. Чайные чашки, сахарница, блюдца окрашены в приятный зеле-

ный цвет двух оттенков — светлый и темный. Он составляет основной фон красочной гаммы сервиза. Легкие серые штрихи на чайнике и других предметах напоминают кору белоствольной березки, а яркие радужные ленты, опоясывающие чашки, вспыхивающие на ручках или на внутренней поверхности сосудов, перекликаются с красочностью девичьих хороводов. Обратившись к народным мотивам, художник нашел для них неожиданное и запоминающееся образное решение. Восприятие и расшифровка авторского замысла будут, естественно, различными, однако вещи эти никого не оставят равнодушным и внесут оживление в домашний быт. Образно-эмоциональное начало является тем качеством, которое отличает художественный предмет от чисто утилитарного, и благодаря ему возникает не безликая «вещь-робот», а красивая, радующая человека «вещь-друг».



художники экспериментируют

Л. и Д. Шушкановы. Декоративные бутылки.
Гутное стекло.

Н. Титова

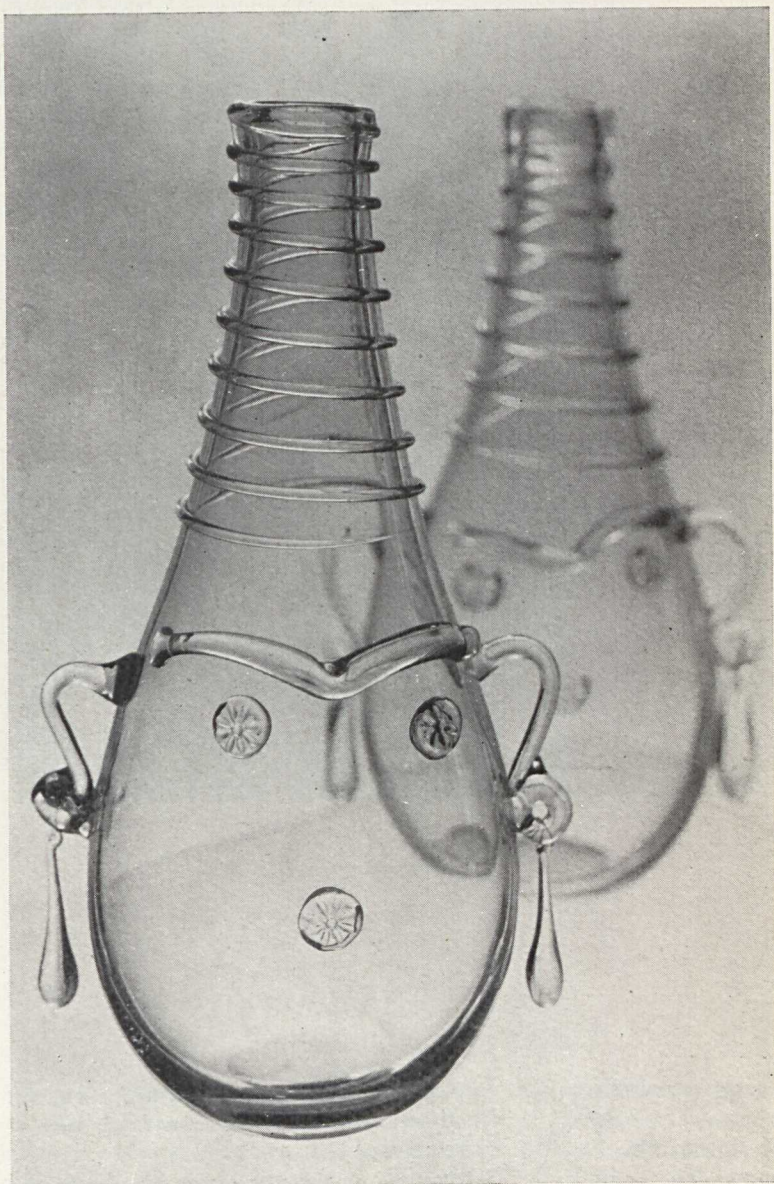


В последнее время у нас все чаще стали говорить о необходимости самых различных экспериментов: в производстве, в планировании, в экономике, в искусстве. Крайне необходима экспериментальная работа и художникам прикладного искусства, тесно связанным с производством. Для проведения опытной работы в стекле на Львовской керамико-скульптурной фабрике Художественного фонда СССР был создан Всесоюзный экспериментальный участок. Проходившая в июне в Москве выставка стекла подвела итог почти годовой работы творческих групп во Львове. Сразу выдвинулись новые имена художников. Это выпускник Московского художественно-промышленного училища нынешнего года Юрий Сергеев. В своей серии анималистических скульптур он обнару-

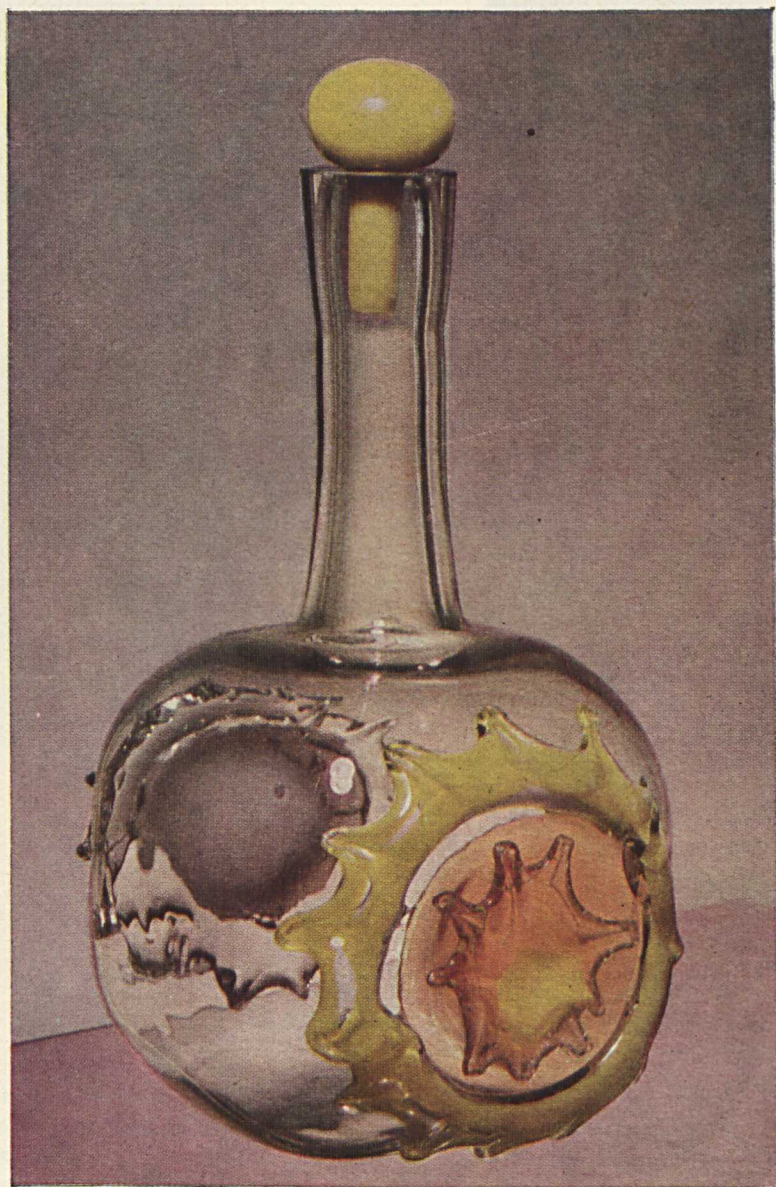
жил хорошее понимание стекольного производства. Вещи Ю. Сергеева несомненно талантливы, проникнуты большой наблюдательностью и теплым юмором, а новые декоративные формы скульптуры весьма своеобразны и убедительны. Впервые выступили в стекле Людмила и Дмитрий Шушкановы. Это не было неожиданным. Мы уже знаем их работы в керамике и дереве. Покорилось им и стекло. Их произведения привлекают своей цельностью, простотой, пластичностью. И хотя авторы новички в стекле, это ощущается, пожалуй, только в смелом отношении к форме, в свободе обращения с материалом. Высокие стройные штофы, чистые срезы больших чаш, асимметричные фляги с печатками — все они подкупающе современны и народны.

Первые ценители находок художника — фабричные мастера, и они весело изумлялись, узнав в вещах Шушкановых то, что им издавна известно, но как-то забыто. Их штофы и фляги пользовались большой популярностью среди рабочих — каждый начал делать себе такую же. Они узнали эти вещи, хотя те и стали совсем иными. По строгой найденности форм чувствуется, что художниками проделана значительная подготовительная работа, что формирование замысла шло еще в мастерской. Приехав на фабрику, Шушкановы твердо знали, что они хотят сделать. Безусловно, сами вещи менялись и находились неожиданно, но идея уже была ясна. В яркой, декоративной, необычайно своеобразной, если так можно назвать, «скульптуре из чайников» мы сразу уз-

А. Степанова. Ваза с сережками. Гутное стекло.



Б. Смирнов. Графин «Солнце». Гутное стекло.



наем руку Бориса Александровича Смирнова. Как всегда, его вещь неожиданная и смелая. На обсуждении выставки вокруг «Пары чая» разгорелся спор. И это одно уже несомненное достижение художника. Пестрота и веселье цвета в «Паре чая», мягкость гутных налетов в сосуде «Солнце», тонкая игра цвета в тяжелых штофах с нарочито жесткими срезами краев — во всем этом видна мысль экспериментатора. На строгом штофе чуть сдвинутое интенсивное пятно цвета — оно как бы повело за собой симметрично правильную форму, и сосуд затрепетал, ожил.

Блестящий гладкий срез горловины штофа, а ниже мягкая матовая линия лепного валика. И снова под рукой мастера в, казалось бы, механически безжизненную форму вошла жизнь.

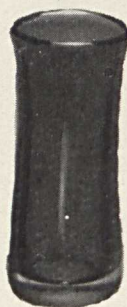
Традиции украинского народного стекла

столь богаты, что они увлекли всех художников. Во Львове работали москвичи, ленинградцы, художники Московской области, в большинстве уже зрелые мастера со сложившимся почерком, и у каждого прозвучала тема народного искусства. Это проявилось в освоении таких специфических приемов гутного производства, как налеты, смело использованные в работах С. Рязановой, Г. Макаренко, Н. Матушевской, в принципах формообразования у Л. и Д. Шушкановых, в неподдельной рукотворности их вещей. Волшебство народных сказочных образов возрождается в лепных сосудах С. Рязановой. Всем художественным строем они близки традициям народного искусства.

Совершенно современные работы А. Степановой «Ваза с сережками», большие кружки, но в них ощущается националь-

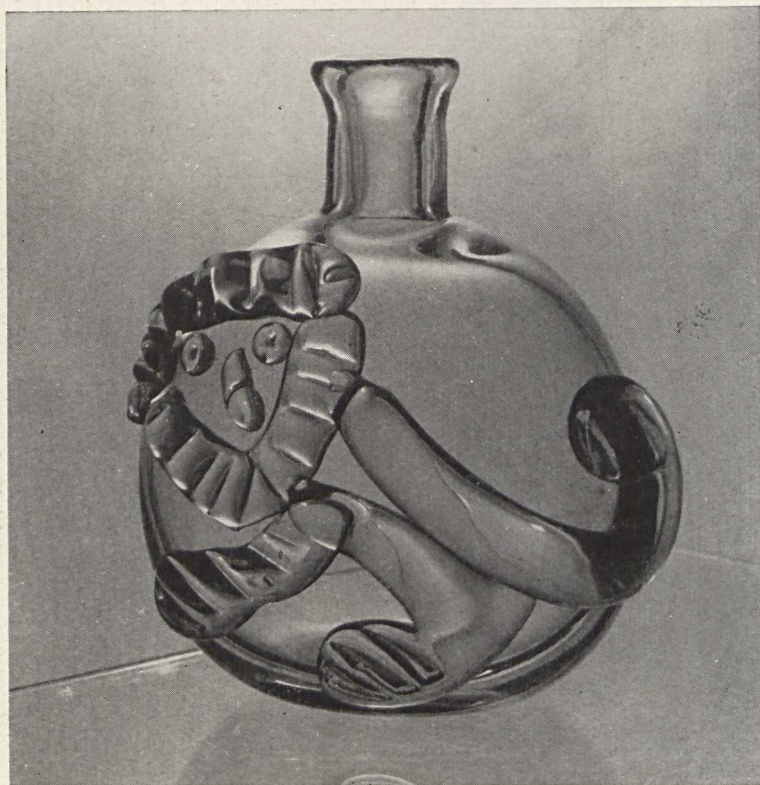
ный колорит. Декоративны и выдержаны в лучших традициях гутного стекла сосуды Н. Матушевской и Ю. Мунтяна. Несколько противоречивы вещи Г. Макаренко. Хороши ее кружки о налетах, бокалы и вазы с явно чуждыми им налетами. В них нет связи формы и декора.

Даже такое ярко экспериментальное произведение, как «Пара чая» Б. Смирнова, обращено к истокам народного искусства. Сам Борис Александрович на обсуждении выставки по этому поводу сказал: «...удивить — это народный принцип. Возьмите все, начиная со сказки и кончая произведениями из керамики, дерева — все они имеют целью удивить. Это то, что должен дать художник. Зритель должен удивляться. Где появилось удивление, там началось искусство».



Н. Матушевская. Штоф. Гутное стекло.

Г. Макаренко. Декоративный сосуд. Гутное стекло.



Меньше всего народного, как это ни странно, в произведениях народного мастера М. Павловского, показанных на выставке, за исключением, пожалуй, его кувшина с петухом — этого типичного образца стеклодувов-умельцев.

Сейчас изменилось отношение к мастерству-ремесленничеству, которым испокон веков славились славянские земли. «Ремесло» у нас стало нарицательным, дурным словом. А в свое время Строгановское училище выпускало таких ремесленников — ткачей, ювелиров, набивнистов, вышивальщиц, которые были хорошо знакомы и с технической и с художественной стороной производства, были способны понять замысел художника и виртуозно исполняли его. Без таких мастеров не может обойтись и современный художник стекла.

Это были «ученые» умельцы, а были и не ученые. К ним умение переходило от отцов и дедов. К народным мастерам, виртуозным стеклодувам, хранящим старые традиции древнего украинского гутного стекла, принадлежит и М. Павловский. В

последнее время он все чаще пытается в своих работах увязать народное и современное профессиональное искусство, но, к сожалению, выглядит это скорее компиляцией, нежели творческим переосмыслением традиций. В таких вещах проскальзывает манерность, претенциозность, фальшь, так не свойственные народному творчеству. Это происходит потому, что подняться до профессионального искусства мастеру мешает отсутствие школы, специальных, чисто художественных навыков. Да они ему и не нужны. Таким мастерам не надо идти вслед за художниками, а нужно развивать народные традиции. Ни один профессионал-художник не будет, да и не сможет, делать такие вещи, какие делает Павловский. На то он и народный мастер.

В те же дни, в тех же залах просматривали произведения из стекла для выставки в Канаде, и М. Павловский показал отличные лепные сосуды. Мы вновь увидели всем давно знакомого Павловского. Он очаровал нас своими медведями, ежами, петухами. Прелесть этих вещей в не-

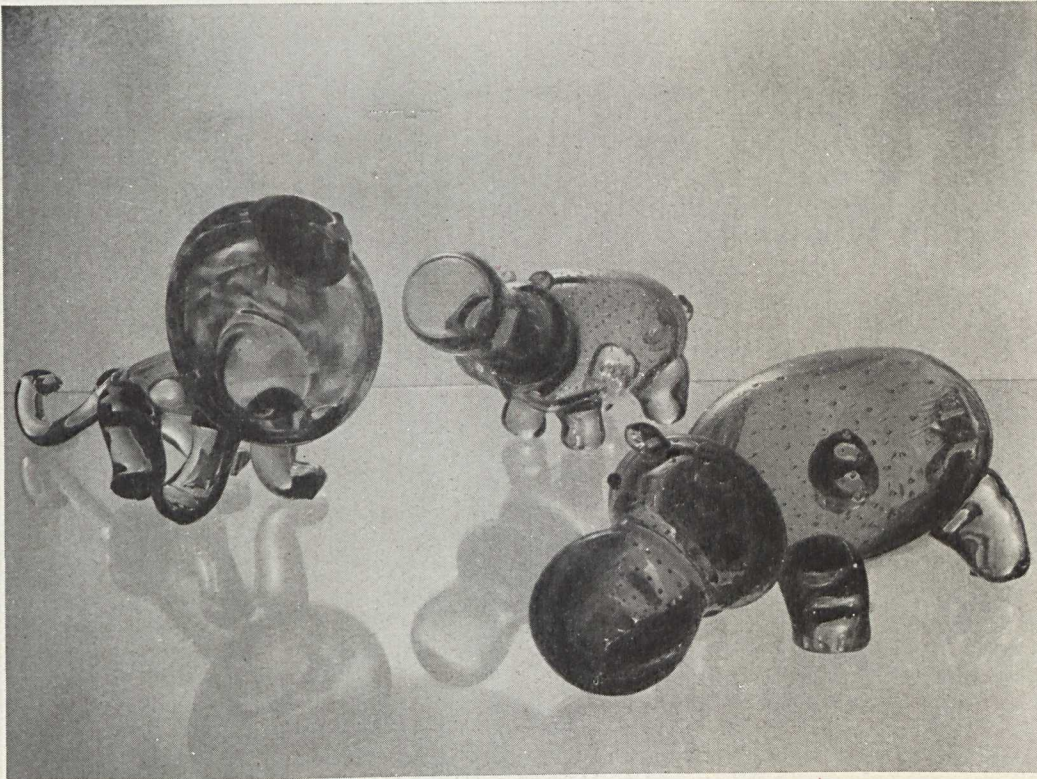
посредственности, наивности, откровенности. В них, как в народных песнях, живет душа нации.

Работа на экспериментальном участке дает художнику возможность свободно заниматься поисками новых форм, фактур, декора, сочетанием различных стекломасс и введением в стекло инородных материалов, выявлением новых декоративных и технологических приемов.

Да разве предусмотреть все то многообразие задач, какие может поставить перед собой художник. Ведь здесь он не связан ни тематическими, ни договорными, ни производственными рамками. Такая работа крайне необходима художнику.

Все участники львовских творческих групп в той или иной форме, в большей или меньшей степени решали задачи эксперимента. Над новыми формами в стекле, над введением в стекло инородных материалов работали Л. и Д. Шушкановы, С. Рязанова, А. Степанова. Технологию кракле разрабатывали Н. Ганф и Л. Жигалкина. Декоративной скульптурой в стекле занимались Б. Смирнов, Ю. Мун-

Ю. Сергеев. Декоративная скульптура.
Гутное стекло.



тян и Ю. Сергеев. Некоторые художники впервые в своей практике столкнулись с гутным производством, и для них это тоже было новшеством.

В выполнении всех работ художникам помогали мастера Б. Волько и П. Думич. Эксперимент в стекле как бы завершился экспериментом выставочной экспозиции, осуществленной художниками Е. Розенблюмом и М. Коником. Они показали цветное стекло в цветной среде и на цветных фонах. Внутренняя часть витрин была окрашена в интенсивные тона самого стекла — красный, синий, зеленый. Экспозиция сразу приобрела характерность, и само стекло значительно выигрывало. Как ни хороши были сами по себе произведения на выставке, обнаружилось, что не всем художникам удалось преодолеть узость производственных требований. Многие авторы еще не умеют поставить перед собой чисто творческие, лабораторные, экспериментальные задачи.

Эта беда имеет свои корни. Она порождена современной выставочной практикой. Наши выставки все чаще демонстрируют

уникальные произведения прикладного искусства, стилистически решенные как производственные функциональные вещи, и все реже показывают произведения подлинно творческого характера, неповторимые в промышленном производстве, но в которых бьется новая мысль художника. Те задачи, которые ставятся современным обществом перед художником по созданию образцов для массового производства, естественно, предполагают в авторе большие творческие потенциалы, высокое напряжение мысли, виртуозное мастерство. Им необходима постоянная серьезная экспериментальная работа. И надо надеяться, что результатом ее будут многие новые произведения как для выставок, так и для производства.

Н. Рудин

Развитие русской художественной промышленности — до сих пор белое пятно в истории нашей культуры. Большинство исследователей осторожно обходят стороной непопулярную эпоху эклектики. Неизученной остается и история отдельных производств и, тем более, сложные связи между развитием техники, зарождением машинного производства и художественными особенностями продукции. Не прослежены влияния рынка и моды на формирование стиля, не определена эстетическая ценность сохранившихся произведений. А между тем все это интересно и важно не только для историка. Ведь советская художественная промышленность и прикладное искусство получили богатое, но противоречивое наследство — начиная от фабрик и заводов и кончая продолжавшими тиражироваться дореволюционными рисунками тканей и посуды, а также прочно сложившимися вкусами и бытовыми привычками потребителей. Пути развития советского текстиля, керамики, мебели непонятны без учета этих традиций, продолжавшихся в одних случаях и преодолевавшихся — часто в упорной борьбе — в других.

Вот почему изучение русского художественно-промышленного производства XIX — начала XX века представляется нам одной из актуальных задач журнала. Публикуемой статьей Н. Рудина мы начинаем систематическую разработку этой темы.

Текстильная промышленность была одной из наиболее развитых в дореволюционной России. Русские ситцы завоевали огромный внутренний рынок, сначала городской, а затем и сельский (постепенно оттесняя все дальше в глушь крестьянскую ручную набойку). На внешнем (главным образом восточном) рынке они успешно конкурировали с английскими и японскими.

Художественная история русского ситцепечатания до сих пор не изучена. Фабричные архивы хранят интересные образцы старых тканей, ждущих внимательного и трудолюбивого исследователя. Их анализ раскроет многие важные стороны истории художественной промышленности в нашей стране, позволит вместо общих, приблизительных рассуждений об эклектике и «упадке вкуса» во второй половине XIX века, переходящих из статьи в статью, из книги в книгу, одинаково приложимых к архитектуре, к ситцу или к фаянсу, дать конкретную картину развития одного из важнейших видов материальной культуры в сложных условиях становления машинного производства, борьбы промышленности с ремеслом, иностранных влияний и т. д.

Наша статья не претендует на такой ши-





Русский ситец.
Конец XIX века.

рокий исторический анализ этого материала. Ее цель скромнее: привлечь внимание исследователя, художника и колориста к старым ситцам, показать, что картина их развития была сложнее и богаче, чем кажется на первый взгляд, напомнить о некоторых технических и художественных «секретах» старых художников.

Первая русская фабрика по набивке ситца была основана в Москве в 1782 году. Пожар Москвы в 1812 году, уничтоживший многие мануфактуры, способствовал развитию иваново-вознесенского ситцепечатного производства.

До внедрения машинной печати набивка выполнялась ручным способом — «манерами» (деревянными формами), а со второй половины XIX века ручная набивка вытесняется механическим «цилиндрическим» печатанием с гравированных металлических валов.

С появлением и развитием крупной механизированной текстильной промышленности возрастала зависимость продукции русских фабрик от европейских вкусов и моды, центром которой был Париж.

В Париже существовали мастерские, где художники разрабатывали всевозможные мотивы модных рисунков (кроки) для тканей, которые специальными комиссионерами распространялись по фабрикам, в том числе и в России. Специальные фирмы составляли коллекции образцов в виде абонементов из ежегодной готовой продукции наиболее выдающихся мануфактур. Эти фирмы рассылали коллекции образцов тканей с новейшими рисунками на предприятия во все страны, в том числе и на русские фабрики. Некоторые из этих фирм (как, например, «Братья Клодт») существовали в Париже по крайней мере до второй мировой войны.

Владельцы многих крупных русских фабрик старались привлечь иностранных специалистов-колористов, преимущественно французов или эльзасцев, воспитанных на заграничных рисунках. Во главе большинства фабричных «рисовален» (так тогда было принято называть художественные мастерские) также стояли иностранные мастера-художники, но штат рисовальной мастерской состоял в основном из русских рисовальщиков, которые поступали на фабрики с малолетнего возраста учениками.

Существовали, впрочем, и такие ситце-набивные фабрики, где во главе рисовален стояли русские мастера-художники и где почти не пользовались заграничными рисунками. Так это было, например, на Прохоровской и Даниловской мануфактурах, на которых «только лишь для

«модных» тканей, чтобы не отставать, рисовальщики пользовались иностранными образцами»¹ (такие модные ткани составляли обычно 1 — 2 проц. ассортимента). Наряду с фабричными рисовальными в России были также самостоятельные рисовальные мастерские художников Крупенина, Федотова, Маслова и других, которые распространяли свои кроки и рисунки по фабрикам.

Русские рисовальщики воспитывались и проходили учебу в стенах фабричных рисовальных мастерских. В дальнейшем на русских ситцепечатных фабриках стали создаваться фабричные ремесленные школы, где готовились свои русские рисовальщики. На Прохоровской мануфактуре в Москве (ныне Трехгорная мануфактура имени Дзержинского) такая школа появилась уже в первой четверти XIX века. Из нее вышел талантливый рисовальщик Т. Е. Марыгин, проработавший почти 50 лет на этой фабрике и руководивший ее рисовальной мастерской. «В 1851 году Комиссия Экспертов Лондонской Всемирной Выставки была настолько удивлена работами Тараса Егоровича Марыгина, что просила владельцев мануфактур доставить им хотя портрет создателя столь выдающихся образцов приложения русского искусства к промышленности»². Воспитанные непосредственно на производстве фабричные художники хорошо знали особенности и возможности ситцепечатной техники своего времени. Создавая свои рисунки или приспособлявая заграничный «абонемент» к техническим возможностям своей фабрики, они добились большой выразительности и в то же время технологичности рисунка. По сравнению с ручной печатью машинный ситец отличался четкостью рисунка, графической тонкостью, которую чувствовали и умели использовать художники. Очень велика здесь была и роль гравера, переносившего рисунок на валы.

Ручное гравирование — кропотливый трудоемкий процесс, занимавший иногда до полугода. Каким способом выполнить гравирование рисунка, решал мастер-гравер. Способ гравировки зависел от сложности и характера рисунка, величины его раппорта, количества валов, от того, должен ли был рисунок печататься грунтом или вытравным способом.

Большое место в ассортименте занимали сравнительно простые, одновальные, то есть напечатанные одним цветом рисун-

ки. Они были экономичны в гравировании и в производстве. Но для того чтобы они успешно конкурировали с многоцветными, нужно было добиться простыми средствами максимального художественного эффекта.

Покрывая ткань мелкими штришками или точками («пико») цветными, а еще чаще — белыми по цветному фону, мастера придавали тонкой, гладкой ткани видимость богатой фактуры, зрительно «поднимали» ее до уровня более дорогой и плотной материи. Здесь требовалась особенно тонкая гравировка. Иногда такая ткань, в сущности, лишена орнамента, художник ограничивается лишь графической имитацией фактуры. Но чаще эта тонкая фактура сочетается с более крупными орнаментальными мотивами. При этом используются тонкие серебристые переходы тона, создаваемые разрежением и сгущением тех же почти микроскопически мелких точек и штрихов, а на их фоне четко и в то же время мягко выделяется «теневой» узор гладкой цветной поверхности. Такой рисунок подчеркивает пластичность самой ткани, максимально использует тональные возможности печати с одного вала.

Наряду с одноцветными широко применялись, конечно, и многокрасочные рисунки. Некоторые из них требовали до двенадцати валов. Но эта многоцветность не превращалась в лучших образцах старых ситцев в ненужную пестроту. Мастера хорошо знали законы колорита. Принципы сочетания красок складывались в четкую систему, которую можно проследить во многих сохранившихся фрагментах. Широко распространены были орнаменты восточных типов — плоскостные, с условными стилизованными растительными мотивами. Такие ситцы экспортировались в страны Востока, находили спрос у русского потребителя. Характерные для них глубина и сочность цвета достигались не только хорошим качеством красителей, но и умелым противопоставлением теплых и холодных цветов. Их контраст, усиливающий звучность цвета, смягчался в то же время тонкой разработкой оттенков тех и других цветов, точно уравновешенных, не разрушающих зрительно поверхности ткани. Ни один цвет не «вылезал» вперед, не «проваливался» в глубину.

Цельности рисунка способствует здесь и тщательная проработка ритма, в котором движение относительно крупных элементов рисунка, составляющих основу орнамента, сдерживается статичной мелкой сеткой узора, в которую они погружены. Сложно разработанные контуры — вол-

¹ «Материалы к истории Прохоровской Трехгорной мануфактуры и торгово-промышленной деятельности семьи Прохоровых, годы 1799—1915».

² Там же, стр. 138.

Образцы старинных ивановских
ситцев на Всероссийской
промышленно-художественной
выставке
в Нижнем Новгороде. 1896.

нистые, зубчатые, переходящие в пунктирные линии пико — смягчают границы рисунка и тоже способствуют его объединению в подвижную, но цельную, мерцающую цветовую поверхность.

По-иному строились также очень распространенные рисунки с объемной, светотеневой разработкой цветочных или ягодных мотивов. Для них характерен глубокий темный (очень часто — черный) фон. Цветы или ягоды располагаются на нем отдельными букетиками, контрастируют с фоном, но не закрывают его сплошь, позволяя ему звучать во всю силу и «держат» зрительно поверхность ткани.

Поэтому объемная, подчас почти натуралистическая трактовка рисунка не противоречила здесь законам текстильного орнамента. Изобразительные мотивы умело подчинялись плоскостному ритму ткани. То же можно сказать и о рисунке типа «Мильфлер» — очень мелкие цветы, разбросанные по белому или светлому розоватому, кремовому, салатному фону. Перечисленными типами рисунка и художественными приемами не исчерпывается, разумеется, богатое наследие старого русского ситцепечатания.

Нам хотелось здесь лишь указать на то, что оно может представлять интерес и

для исследователя и для художника, что за преходящими модами, за ушедшими навсегда вкусами прошлого века в нем можно разглядеть и что-то более прочное и ценное, заслуживающее изучения, а иногда и использования.

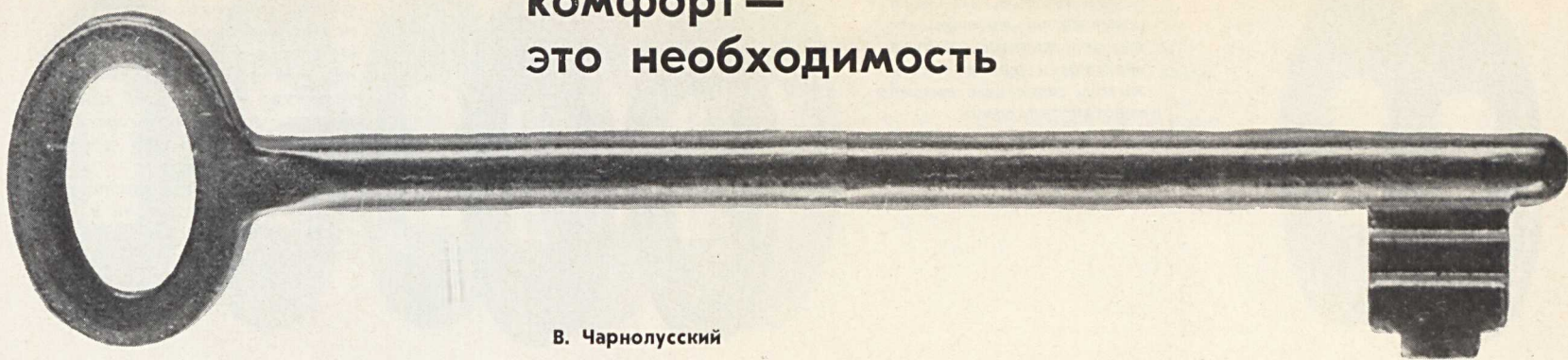
Речь идет, разумеется, не о бездумном копировании. Но традиции и принципы старого русского ситцепечатания могут натолкнуть вдумчивого художника на неожиданные и вполне современные по духу творческие находки, могут помочь ему в овладении высокой профессиональной культурой, невозможной без серьезного исторического «фундамента».



Фрагменты русских ситцев
конца XIX—начала XX века



комфорт — это необходимость



В. Чарнолусский

Объект этих заметок — типовой многоквартирный жилой дом, какие строят сегодня и будут строить завтра десятками тысяч. Задача — выяснить, насколько подготовлено жилище к тому, чтобы принять своих будущих обитателей, какие удобства (или неудобства) их ожидают.

Опираясь на собственный шестилетний опыт освоения квартиры (я кончаю сейчас замену электроустановочных изделий) и знакомство с подобным опытом своих друзей, автор попытается взглянуть на квартиру массового жилища глазами новосела. Вместе с тем, как архитектор, он надеется, что профессиональный подход позволит не столько раскритиковать неудобства, сколько заметить их и еще раз попытаться найти лучшие решения.

Дом начинается с порога

Открывая дверь подъезда, вы стоите на пороге «своего дома». Но будем откровенны: к сожалению, далеко не в каждом типовом доме возникает это ощущение. Подъезд невзрачен, окрашенная охрой или суриком дверь топорна. Не только нет таблички с именами живущих, но часто не обозначены ни номера квартир, ни номер подъезда. Нет ни решетки, ни щеток для очистки ног. Оплетенному проволокой светильнику скорее подбало бы находиться где-нибудь в шахте. Между тем все это может выглядеть иначе.

В экспериментальных домах стали появляться не только добротные и удобные деревянные, но и стеклянные входные двери, вестибюли, отделенные от улицы витринным стеклом. Вот таким, наверное, и должен быть вход в дом: опрятным, удобным, с приветливым огоньком.

Далее — лестница. Наиболее устойчивое и привычное впечатление от нее — неряшливость. Это прежде всего из-за плохих полов. Из керамических плиток низкого качества обычно выложены примитивные и никому не нужные рисунки. Плитки уложены неровно, многие отслаиваются, видны остатки раствора, поэтому пол кажется грязным, даже когда вы-

мыт. К сожалению, этот плохой стандарт распространен повсеместно. Керамическая плитка для лестниц кажется строителям настолько незаменимой, что даже ступени с целью защиты от истирания облицовываются теперь малоформатной плиткой. И зря: это дорого, непрочное и нетехнологично. Ведь керамика «звонкий» материал, и получается, что облегченные тонкостенные железобетонные лестницы становятся еще более «звонящими». Упругий пластик, проложенный лентой вдоль ступени и гасящий звук шагов, был бы куда уместнее.

Масляные панели стен мрачных оттенков — серого, зеленого или грязно-бежевого — не украшают лестницу, а делают ее похожей на плохую казарму. Светлая покраска была бы спокойнее и гигиеничнее. В вечернее время лестница погружена в полумрак: она освещается 15—25—40-ваттными лампочками — домоуправление экономит электроэнергию! Но заметим, что свет при этом горит всю ночь напролет — зимой по 16—17 часов!

Можно найти другой способ экономии при сохранении комфорта — нужны автоматические приборы, включающие достаточно яркий свет на время, необходимое для прохода по лестнице. Об этом говорят давно, но до сих пор не удается наладить производство нужного электрооборудования. Кстати, и сами светильники, устанавливаемые в подсобных помещениях, отличаются крайне убогим и архаичным видом. Чего стоят одни только «богатые» бронзовые лепные цоколи этих плафонов! К тому же они крепятся, как правило, к потолку — их трудно очищать от пыли. А как, кстати, происходит уборка лестниц? Обычно веничком. Хотя, пожалуй, это старомодный способ. Но если какой-нибудь прогрессивный управдом решит применить пылесос, он будет в затруднении — ведь розеток для включения пылесоса на лестнице нет.

Теперь о тех необходимых подсобных помещениях, которых нет в типовых домах.

Где хранить сезонные и громоздкие вещи: детскую коляску, санки, велосипед, раскладушку, какое-нибудь кресло, которое ждет ремонта, или старый сундук, с которым кому-то жаль расстаться? Житейский опыт говорит о том, что держать все это в квартире нежелательно, хотя бы и в подвешенном к потолку виде... Иногда, а точнее почти всегда, такие вещи выставляются на балконы. Тогда последние огораживаются фанерными стенками, и дома обрастают нестройными сооружениями, нарушающими своей доморощенностью замыслы авторов. В Москве это так распространилось, что даже вызвало запрещающие постановления городских властей.

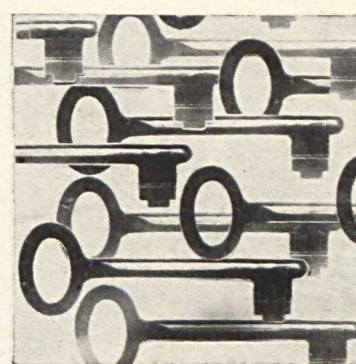
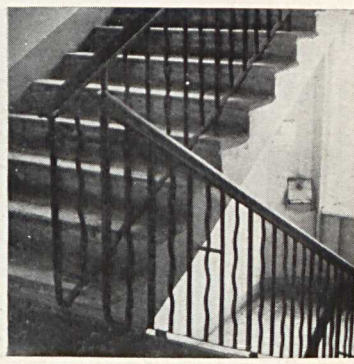
Существует очень жизненное и проверенное практикой решение проблемы: кладовые-боксы для каждой квартиры, размещенные чаще всего в подвале. В Литве такие боксы строятся во всех новых домах. Есть несколько таких домов и в Москве — не типовых, к сожалению. В одном из них эти помещения содержатся в таком хорошем состоянии, что используются многими и как рабочее место для домашних поделок. Это еще один довод в защиту их очевидной полезности.

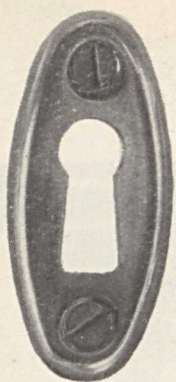
Пластик или дерево?

Посмотрите на обычную квартиру в новом доме: здесь все случайно — соотношение цвета, материалов, сопряжения отдельных деталей. Неудачные рисунки керамических и паркетных полов, устройство нелепых фриз и бордюров на стенах.

Вот обычная схема отделки полов: дощатый настил или паркет — в комнатах, керамическая плитка — в санузле, линолеум — в кухне.

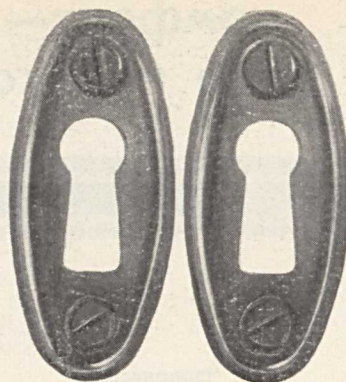
Полы из линолеума — это не только для кухни. Линолеум или пластик хорош и для комнат и особенно для передней — входной зоны, где требуются частые и быстрые уборки. Линолеум здесь незаменим. Мы привыкли к керамическому полу в санузле, хотя это тот же кажущийся грязным пол, что и на лестнице. И





«Единственное, что должно «выражать» жилище,—то, что это жилище удобное, здоровое и приятное для жизни, такое, где вы себя чувствуете «дома».

А. К. Буров



«Дом происходит непосредственно из идеи антропоцентризма, идеи о том, что все приводит нас к человеку; вот по этой простой причине дом и интересует нас больше, чем что-либо другое; дом соответствует потребностям; это раковина для улитки; поэтому он и должен быть сделан по нашей мерке».

Ле Корбюзье

здесь, думается, яркий, удобный для уборки пол из линолеума был бы уместнее. Повинуясь обычной «статейной» инерции, я уже готов был произнести панегирик полам из синтетических материалов и призвать к внедрению их в строительство. Но... поставим вопрос иначе.

Трудно возразить против пластиковых полов во всей квартире—они, без сомнения, практичны (при этом я думаю о пластике идеальных качеств), но не лучше ли иметь в каждом помещении наиболее подходящий вид пола.

В комнатах я предпочел бы старое доброе дерево. Не забыли ли мы о нем, увлекшись синтетикой? И не заслонили ли известные недостатки паркета (щели, следы битума) и дощатых крашенных полов достоинств, скрытых в дереве? Может быть, стоит над ним поработать и с помощью современной технологии получить добротные и дешевые полы из лиственницы, сосны, бука, покрытых лаком.

Белые стены

Стены в комнатах и передней оклеены обоями, в кухне и санузеле — такая же неуютная и «холодная» покраска масляной краской, как и на лестнице.

Мы привыкли к обоям. Многие их любят. Но удобны ли они? Они быстро выцветают, обтираются, рвутся, в них заводятся насекомые. По-видимому, обои удобны строителям: ими легко скрыть брак стен, работа не требует высокой квалификации, хотя они дороже покраски.

Наиболее универсальным приемом, обеспечивающим наилучший «цветовой комфорт», сейчас считается окраска помещений в светлые пастельные тона, близкие к белым. Зачастую одним колером окрашиваются и стены и потолок — это зрительно увеличивает пространство, создает спокойную жизнерадостную обстановку. Современные синтетические краски подходят для этого больше всего. Но, увы, массовое строительство почти совсем не получает этих красок и поэтому полностью ориентировано на применение обоев.

Впрочем, строители Прибалтики отказались от обоев и применяют клеевую покраску. И, пожалуй, это наилучшее решение: она дешевле обоев и дает возможность в дальнейшем жильцу выбрать вид отделки: оклеить обоями или перекрасить стены более прочными красками.

Норма против комфорта

Жилые комнаты... В типовом доме — это помещение с четырьмя стенами. И только. Весь комплекс комфорта должен быть создан здесь новоселом, который поставит мебель и все ему необходимое.

Но современная архитектурная теория и опыт экспериментального строительства говорят о том, что наилучшие условия комфорта в жилище создаются тогда, когда оно оборудовано встроенной мебелью — увеличивается полезная площадь комнат, емкость шкафов и т. д. Расчеты показывают, что встроенная мебель, которая может продаваться новоселу в кредит, обойдется ему в два—два с половиной раза дешевле обычной. Будет достигнута экономия и при строительстве: встроенными шкафами частично заменяются перегородки.

К сожалению, пути внедрения встроенной мебели в строительство преграждены действующими нормами. Беда в том, что площадь, занятую встроенными шкафами, относят к вспомогательной, а это ухудшает показатели экономичности планировки квартиры. Норма в этом случае начисто отвергает комфорт.

Шкафные перегородки и встроенные шкафы, которые можно видеть в экспериментальных домах, не уступают по качеству корпусной мебели. Конечно, самый приятный вид их отделки — фанеровка, но стенные шкафы могут быть оклеены листовым или рулонным пластиком (пленкой) и, наконец, окрашены эмалевой краской в тон, хорошо сочетающийся с общей отделкой комнаты. Но ясно одно: они не должны быть такими, как сейчас, грубо выполненными и неряшливо окрашенными серыми (!!) белилами.

Кухня в кредит

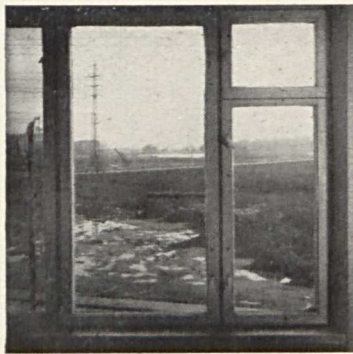
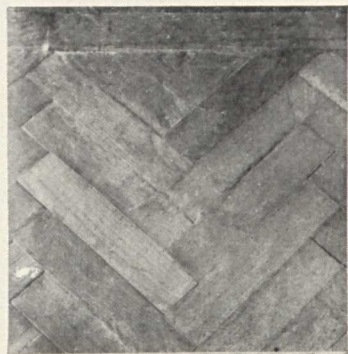
К сожалению, в типовой квартире больше всего не везло именно этому помещению.

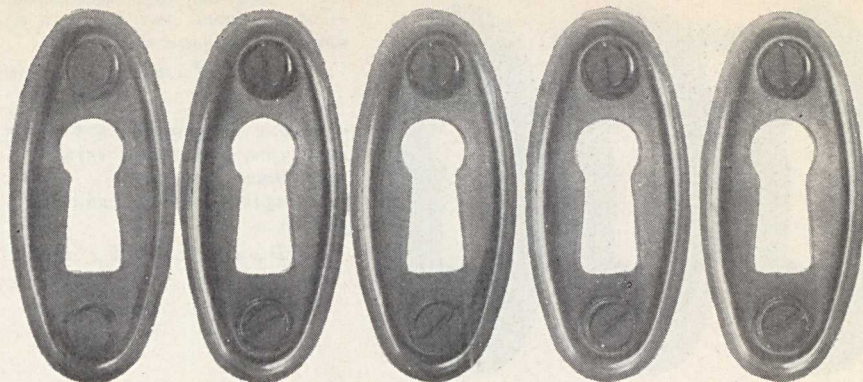
Если жилая площадь строго нормируется по количеству метров на человека, то норма площади кухни определяется до сих пор на глазок, без всяких обоснований. Недавно ее нижним пределом считали 4,5 м², а теперь 6 м². Но ведь очевидно, что в однокомнатной или четырехкомнатной квартире должны быть кухни различных размеров!

Длина стены для установки оборудования (рабочий фронт) не нормирована. Из-за этого кухни имеют, как правило, плохие пропорции, в них неудобно размещается оборудование. Здесь уже не удастся хорошо организовать работу домашней хозяйки и питание семьи.

При строительстве в кухне устанавливается только плита и мойка (иногда примитивный рабочий столик). Это очень мало. Здесь следовало бы помещать современный комплект кухонной мебели, подобный тем, что ставятся в экспериментальных домах. Ведь все равно новосел приобретет его себе в магазине. Не лучше ли, чтобы этот комплект можно было продать новоселу в кредит уже установленным в квартире.

Но одной мебели мало: посмотрим, какой набор оборудования для кухни вообще нужно считать необходимым. Вот он: мебель — стол для приготовления пищи, сервировочный столик, навесные шкафчики для размещения посуды, продуктов и кухонных принадлежностей, обеденный стол; оборудование — плита, мойка, автоматическая мусородробилка, вытяжной зонт над плитой или фильтр, отдельный шкаф для жарки или подогревания пищи и «королева» кухни — автоматическая посудомоечная машина. (За исключением жарочного шкафа и мусородробилки все остальное уже производится промышленностью и имеется в продаже.) Этот комплект мог бы быть более или менее пол-





«В 1925 году была осуществлена революция «белой стены». До этого кружева, шифоны, занавеси, обои — да еще какие! — и вдруг белые стены».

Фернан Леже



ным, в зависимости от заказа, выбора будущего новосела.

К сожалению, такие комплекты у нас еще не выпускаются, а отдельные предметы не согласуются по оформлению и даже по размерам.

Наиболее правильный путь, видимо, организация специальных фирм по кухонному оборудованию. Такие фирмы могли бы взять на себя заботы, с одной стороны, по проектированию современных комплектов и организации производства таких разнородных изделий, как кухонная мебель, холодильник, плита, мойка, с другой — по продаже их населению в кредит через торговую сеть или строительную организацию. Они же могли бы производить и работы по установке комплектов.

Пока что связать все в один узел пытаются архитектурно-проектные организации. Но дальше экспериментальных домов дело не идет, да и здесь все ограничивается мебелью. Ибо то немногое оборудование, которое есть, — плита и мойка — на редкость неудобные и примитивные изделия. Мойка мало отличается от пресловутой чугунной «раковины», которая известна уже, наверное, лет сто.

А представьте себе такую мойку: материал — нержавеющая сталь или пластмасса, две чаши и дренажные доски для грязной и чистой посуды по сторонам; арматура — гибкий шланг с щеточкой для мытья посуды. Такие мойки существуют.

Но организовать их выпуск пока никак не удается.

Безнадежно устарела по самой своей сути и газовая плита. Газ, используемый для топлива, должен исчезнуть из квартир так же, как он когда-то перестал использоваться для освещения. Не рациональнее ли отдать все газовое топливо промышленности, а для бытовых нужд применять электричество? И заменить газовые плиты в квартирах более совершенными и безопасными — электрическими! Электричество сейчас и в будущем — ос-

новная энергия для бытовых процессов, происходящих на кухне. Вот потребители тока: холодильник, фильтр-вентилятор, посудомоечная машина, пылесос, мелкие кухонные приборы, электроутюг, лампа. По крайней мере три-четыре процесса могут происходить одновременно. А розетка только одна — по норме! Не устарела ли эта норма?

Санитарный узел

В поисках экономии пришли к такому решению ванной комнаты, что ни ее площадь, ни планировка, ни оборудование не отвечают реальным жизненным функциям. А их много: ванная комната используется и для купания, и косметики, и для стирки, сушки и хранения белья, для фотолaborаторных работ.

Но сейчас в этом помещении устанавливается только умывальник и ванна, да и то весьма примитивного вида. Иногда, впрочем, ставят зеркальце и полочку, но они настолько убоги, что тут же заменяются новоселами на более совершенные изделия. Не странно ли выглядят такие замены? Ведь это означает, что строителями были напрасно израсходованы деньги. Для того чтобы санитарно-технический узел отвечал современным требованиям комфорта, нужно многое доработать.

Умывальник должен превратиться в туалетный стол с чашей, под которым разместится стиральная машина и емкость для белья. Над этим туалетным столиком должны быть помещены вместительные туалетные и аптечные шкафчики и большое зеркало. Кстати, это оборудование могло бы продаваться новоселу, так же как и кухонное, в кредит.

Для того чтобы здесь можно было бриться, нужна электророзетка, которая требуется и для стиральной машины.

Сама ванна должна стать более совершенной. Прежде всего ее нужно объединять с биде, которое вообще следует ввести в обиход как необходимый гигиенический прибор. Для предупреждения несчастных

случаев над ванной необходимо крепить ручки-скобы.

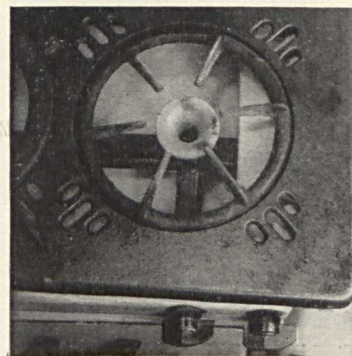
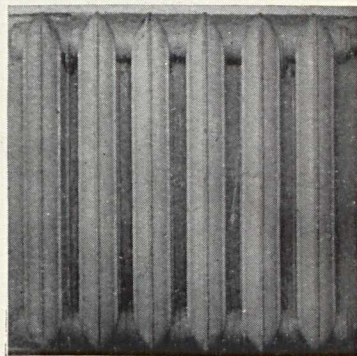
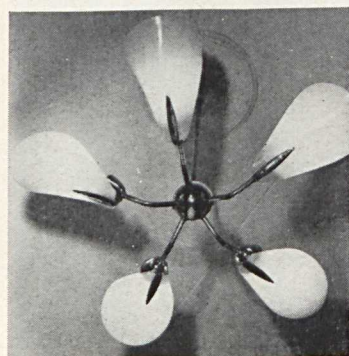
В помещении должны быть крючки для одежды, приспособления и, возможно, даже оборудование для сушки белья.

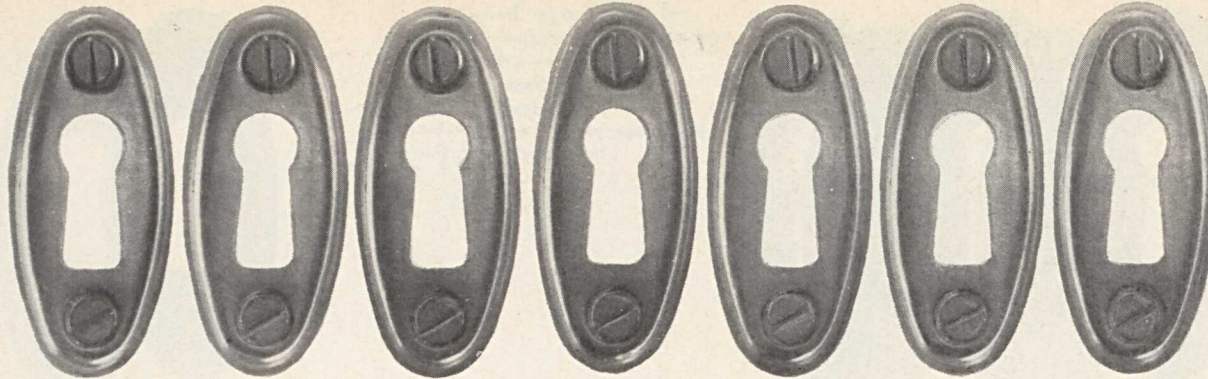
Цена мелочей

Известно, что жизнь в новой квартире по-прежнему начинается с установки нового замка вместо никуда не годного, установленного строителями. По-прежнему... Хотя об этом говорили и говорят много. Но производством современной «скобянки» для строительства до сих пор никто серьезно не занимается, а образцы новых типов рациональных изделий давно ждут своей очереди на внедрение.

Зато колоссальное распространение получила крайне примитивная ручка-кнопка для дверей. Особенно уродливы стеклянные. Теперь рынок заполняют пластмассовые ручки необычайно ярких и пестрых расцветок. Что говорить, ручки эти делать легко, они дешевы и тираж большой, но они непрочны и, главное, не нужны. Нужны фалевые ручки с защелкой, но они не производятся почти совсем. Защелка не только обеспечивает фиксацию двери, но при некотором изменении конструкции может и запирать ее. Таким образом, фалевые ручки могут заменить собой примитивные и неудобные задвижки и завертки, которые в бесчисленном количестве устанавливаются в квартирах. Это не только повысит комфорт, но и поможет сохранить большое количество ценных металлов — стали, никеля — и даст экономии средств. Здесь вполне уместно еще раз вспомнить о цене мелочей!

Мы уже заметили, что с электрооборудованием квартир явно не все обстоит благополучно: не хватает розеток в кухне, совсем нет в ванной. Но вот зато в комнатах их ставят иногда слишком много, но часто в случайном месте. Более правильно шире применять пластмассовые плинтусы, в которых можно проложить провод в любую точку комнаты, а вывод к розетке сделать там, где это нужно по конкрет-





«Современный дом исходит из идеи и принципа комфорта».

Мишель Рагон

«Лучшие квартиры — это такие квартиры, в которых есть встроенная мебель, являющаяся частью единого целого...»

Франк Ллойд Райт

ным условиям оборудования комнаты и по указанию жильца.

Согласно норме, но очень неудобно ставятся выключатели: на высоте 1,8 м от пола. Видимо, их делают недостижимыми для детей. Но ведь современные выключатели безопасны, поэтому не лучше ли опустить их на 40—50 см? Будет удобнее взрослым и доступно детям 4—8 лет.

Шаблонно и обычно непродуманно размещаются подвесные светильники. Проектировщик-электрик намечает вывод точно на пересечении диагоналей комнаты, ибо он руководствуется древним правилом помещать стол в центре комнаты под оранжевым абажуром (теперь под люстрой) — и наоборот. Но ведь интерьер уже давно не организуется «вокруг стола».

Форма и цвет электроустановочных изделий, по-видимому, так же бесконтрольны, как и «скобянка». Розетки часто выпускают зеленые и розовые, хотя этот цвет всегда трудно увязать с колером стены.

Сложно объяснить, почему наряду со встроенными все еще применяются громоздкие и неудобные накладные электроустановочные изделия. Скорее всего тут повинна инерция промышленности, выпускающей эти устаревшие модели. Но попробуйте найти в продаже элегантные таллинские изделия...

Лет двенадцать назад, стремясь к удешевлению квартир, мы отказались от скрытой разводки труб — в кирпичных стенах перестали прокладывать борозды, — хотя комфорт не повысился от бесчисленных труб, открыто бороздящих стены вдоль и поперек.

К сожалению, очень быстро эта «находка» стала нормой и незаметно перекочевала в индустриальные дома. Это особенно неудобно в кухнях и санузлах, где трубы препятствуют размещению оборудования, мешают при уборке. Удивительно, что даже в таком полностью готовом элементе, как санкабина, трубы неизменно «красуются» внутри. Овладев индустриализацией, мы, видимо, еще не используем всех

ее возможностей для создания совершенных конструкций и элементов.

В ряду обычных работ по благоустройству — вбивание гвоздей в стену. Тяжелая это работа, если стены железобетонные. И не следует ли здесь помочь новоселам, ведь чаще всего точно известно, куда и зачем нужно вбивать эти гвозди.

Как будто бы мы уже нашли способ оборудования санкабин туалетными принадлежностями. Но точно так же обязательно (до тех пор, пока окна делаются без легких металлических жалюзи) вешать драпировки на окна. И с этого начинается жизнь в квартире. Очень жаль, что строители перекладывают такую работу на новоселов. Ведь рецептов много... Самый простой: поставить восемь дюбелей над окном восемью выстрелами специального пистолета — к ним можно крепить направляющие для штор. Самый совершенный (и после технологического освоения тоже очень простой способ) устанавливать над окнами замоналиченные в перекрытия пластмассовые направляющие для штор или закладные детали для их крепления. Все это широко практикуется в зарубежном строительстве, и жаль, что не внедряется в нашем.

Так же обязательна и вешалка в передней. Я не вижу причин, по которым удобные и красивые вешалки не могли бы устанавливаться строителями заблаговременно. И тут тоже вполне уместен кредит. Слово «комфорт» до сих пор, к сожалению, ассоциируется у многих с понятием «роскошь». Известный советский архитектор А. К. Буров поэтому дал такое определение: «Комфорт — экономия, а не воспитание в вате», и оно необычайно точно. Комфорт в кухне — экономия сил и движений, комфорт, который дает встроенная мебель, — экономия пространства, цветовой комфорт — экономия нервной энергии... Мы видели также, что часто комфортные усовершенствования приводят к прямой экономии средств, электроэнергии и материалов.

Очевидно в то же время, что некоторые комфортные усовершенствования могут удорожить строительство. Поэтому мне представляется, что кредит, как средство «продажи» комфорта новоселу, является сейчас важнейшим каналом для его проникновения в типовую дом.

Столь же важное значение имеет и улучшение организации проектирования и строительства: совершенно очевидно, что многие нормативные и технические документы устарели и не отвечают современным требованиям (некоторые примеры были названы) — они являются прямым препятствием к совершенствованию жилища.

Но вот эти вопросы будут решены...

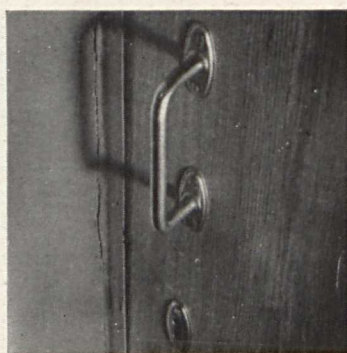
Что делать со стеклянной ручкой? Не приходилось ли вам видеть эту ручку в качестве капли дегтя на элегантнейшей фанерованной двери самого наипоказательнейшего из экспериментальных домов? Плохая ручка, повторяясь в сотнях тысяч квартир, становится бедствием так же, как и плохие полы...

К сожалению, архитекторы здесь бессильны до тех пор, пока промышленность не обеспечит строительство высококачественными и необходимыми изделиями.

Не удивительно, что проблема комфорта жилища так сложна и раздроблена, ибо жилой дом аккумулирует в себе плоды труда людей многих специальностей — архитекторов, строителей, работников промышленности строительных материалов, художников-конструкторов, экономистов, научных работников...

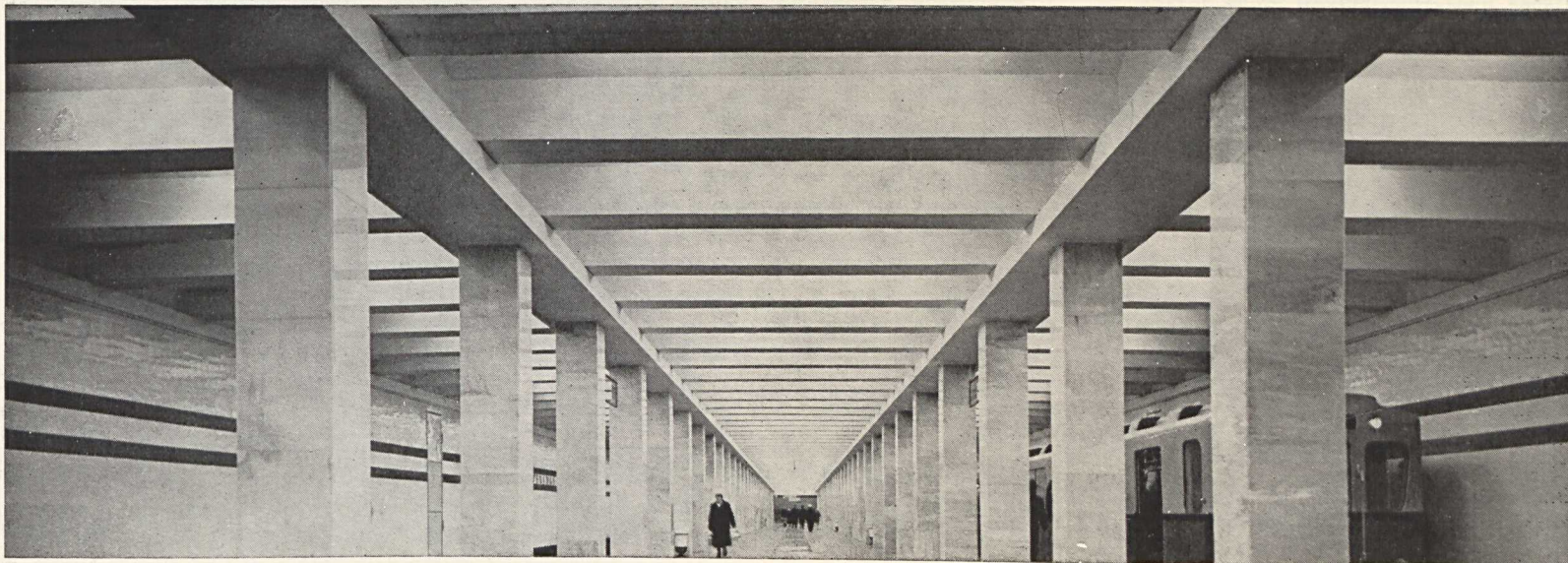
Для успешного решения проблемы необходимы прежде всего внимание и реалистический подход, должны учитываться не только существующие, но и будущие условия жизни людей, условия обеспеченного роста их благосостояния, роста производства промышленной продукции.

Комфорт и уют дома — не роскошь для нашего современника. Это потребность и необходимость.



ЛЮМИНЕСЦЕНТНЫЙ СВЕТ

Г. Маркизова



Мы быстро и без труда привыкли к тому, что магазины, фойе кинотеатров, вестибюли метро, гостиницы и множество других помещений залиты ярким, почти дневным светом люминесцентных ламп. Такое же освещение иногда применяется и в квартирах. Люминесцентные источники света используются все шире, все чаще теснят традиционные лампы накаливания. Основное их преимущество — экономичность. Применение этих источников света позволяет резко увеличить освещенность в промышленных и общественных помещениях, приблизив ее к дневной. К тому же их яркость в десятки раз меньше яркости ламп накаливания, они не слепят, много меньше утомляют зрение.

Но если эти качества давно уже привлекли к себе внимание проектировщиков, то

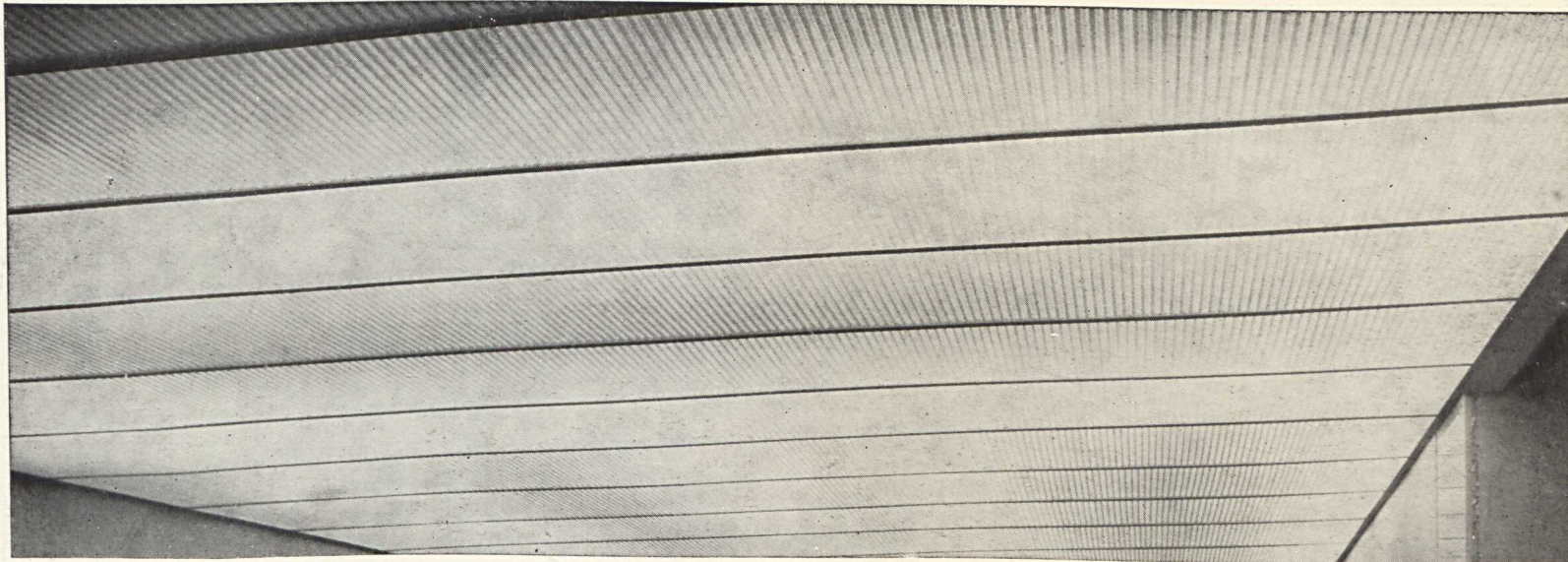
эстетические возможности люминесцентного освещения до сих пор в современном интерьере используются далеко не полностью. Форма светильников (прямоугольники, квадраты, светящиеся полосы) зрительно проста и легка, она органична четким линиям и пропорциям современного интерьера, хорошо сочетается с новыми конструктивными и отделочными материалами: пластмассами, стеклом и металлом. Художники практически не используют пока в интерьерных композициях цвет освещения. А ведь подбором люминофоров, которыми покрывается внутренняя часть стеклянной трубки, излучению люминесцентной лампы придается любой цвет.

Я предвижу вопрос — а недостатки? Есть и недостатки. Основной из них:

крупные габариты и большой вес светильников, сложность электрической схемы, заметная пульсация светового потока; в спектре излучения люминесцентных ламп есть участки интенсивного, монохромного потока, которые могут дать неожиданное искажение цвета. Все это необходимо учитывать проектировщикам.

Ну а шум дросселей, сложность эксплуатации, невысокая надежность работы светильников — это конструктивные и производственные недоработки ламп, арматуры к ним и пускорегулирующих устройств, которые, думается, со временем будут устранены.

В этой статье мне хочется ознакомить проектировщиков с основными архитектурными приемами люминесцентного освещения.



Перед проектировщиком стоит задача — создание светового климата помещения. В решение светового климата входит удобное для зрения и красивое распределение освещения, гармоничное сочетание освещенных и светящихся плоскостей и объемов, с учетом их яркости, размеров и взаимного расположения. Это работа и светотехников и художников.

Вот одна из новых станций метрополитена (фото 1). Люминесцентные светильники расположены между балками перекрытий таким образом, чтобы светящиеся трубки были вне поля зрения человека. Ровное и сильное освещение придает простой и лаконичной архитектуре легкость, воздушность.

Впечатление обилия света и воздуха еще более усиливается в помещениях со све-

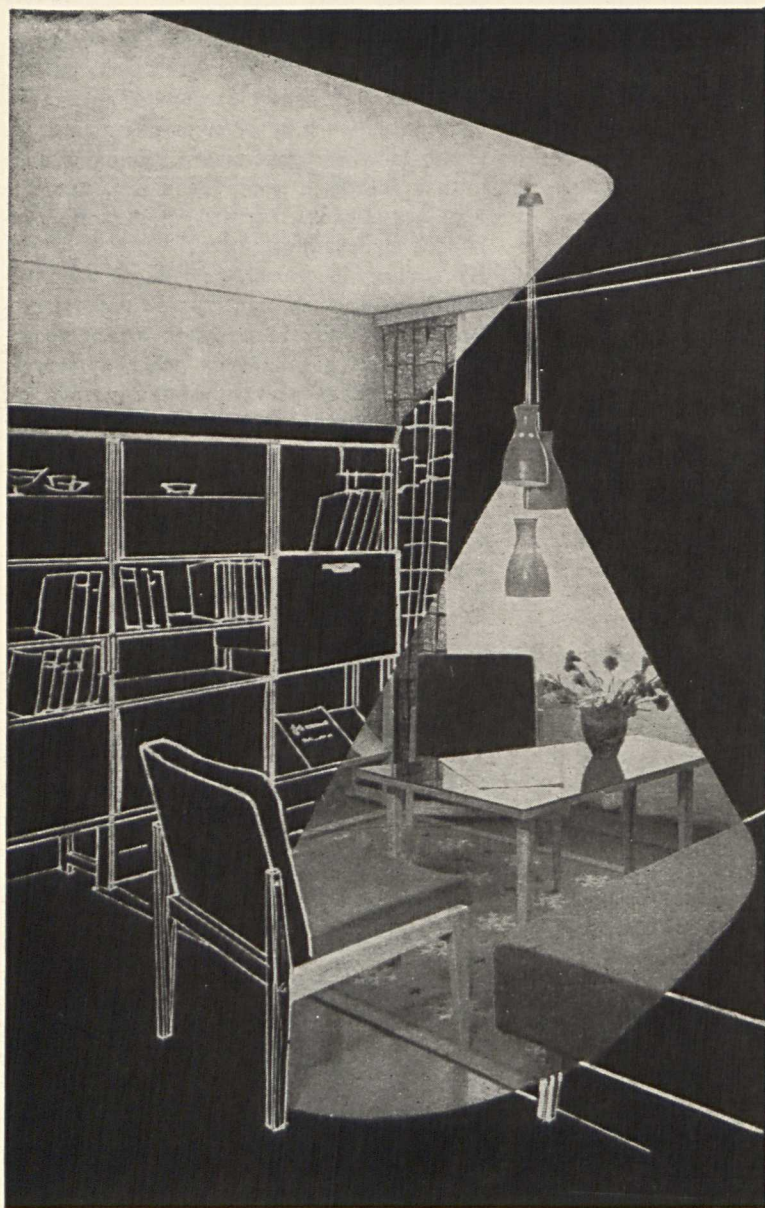
тящимися потолками. Лампы накаливания практически не дают возможности получить равномерно освещенную или светящуюся поверхность. Люминесцентные же светильники словно созданы для этих целей. Светящиеся потолки экономически и эстетически целесообразны в помещениях, где нужно создать торжественную и праздничную обстановку и где необходим высокий уровень освещенности. Пример — один из вестибюлей Дворца Съездов в Кремле (фото 2). Здесь в светящемся потолке люминесцентные лампы помещены за полосами рулонного материала, называемого марлюксом или волнитом.

Хочется предложить несколько приемов использования люминесцентного освещения в жилых помещениях, где оно пока

редкость. Здесь большие габариты светильников — едва ли не самое серьезное препятствие их применению. На обычном месте светильника — в центре потолка — такой плафон выглядит громоздко, некрасиво. Светильник нужно «вписать» в композицию помещения, подобно любому другому элементу его оборудования; форма и расположение светильника должны строго соответствовать архитектурному членению интерьера.

Габариты и форма светильников часто дают возможность пристроить источник света к мебели. Например, светильник, длина которого соответствует ширине зеркала, удобно пристроить над зеркалом и, таким образом, как бы свести два элемента интерьера в один.

С архитектурной точки зрения интересно



встраивание люминесцентного светильника в оборудование интерьера. Скрыть его от глаза не трудно — достаточно поместить его за непрозрачным карнизом. Карниз этот может быть расположен над окном либо закреплен на стене в любом другом месте комнаты. В этом случае свет распределяется прежде всего по периметру помещения, а высветленные стены зрительно отодвигают границы интерьера. Такой прием хорош для небольших комнат, где кроме увеличения видимых размеров помещения настенные светильники способны обеспечить достаточную и равномерную освещенность по всей комнате. Целесообразно встраивание люминесцентного светильника в мебель. В обстановке комнаты, показанной на рисунке 4, светильник встроен в одну из полок стелла-

жа. Свет от лампы падает таким образом, чтобы сидящему на тахте человеку было удобно читать. Кроме того, свет лампы, попадая на потолок, создает мягкую подсветку всего помещения. Экран, за которым помещена лампа, изготовлен из того же материала, что и стеллаж. Когда светильник не работает, он не виден. Когда же зажжен, то привлекают внимание предметы, расположенные под или над ним. Живая зелень в вазоне, стоящем на полке, в люминесцентном свете будет выглядеть особенно красивой.

В современных квартирах, чтобы зрительно увеличить высоту помещения, необходимо сильно и равномерно освещать потолок, свет должен быть направлен вверх, и светильник встраивается, например, в верхнюю плоскость стеллажа (рис. 3).

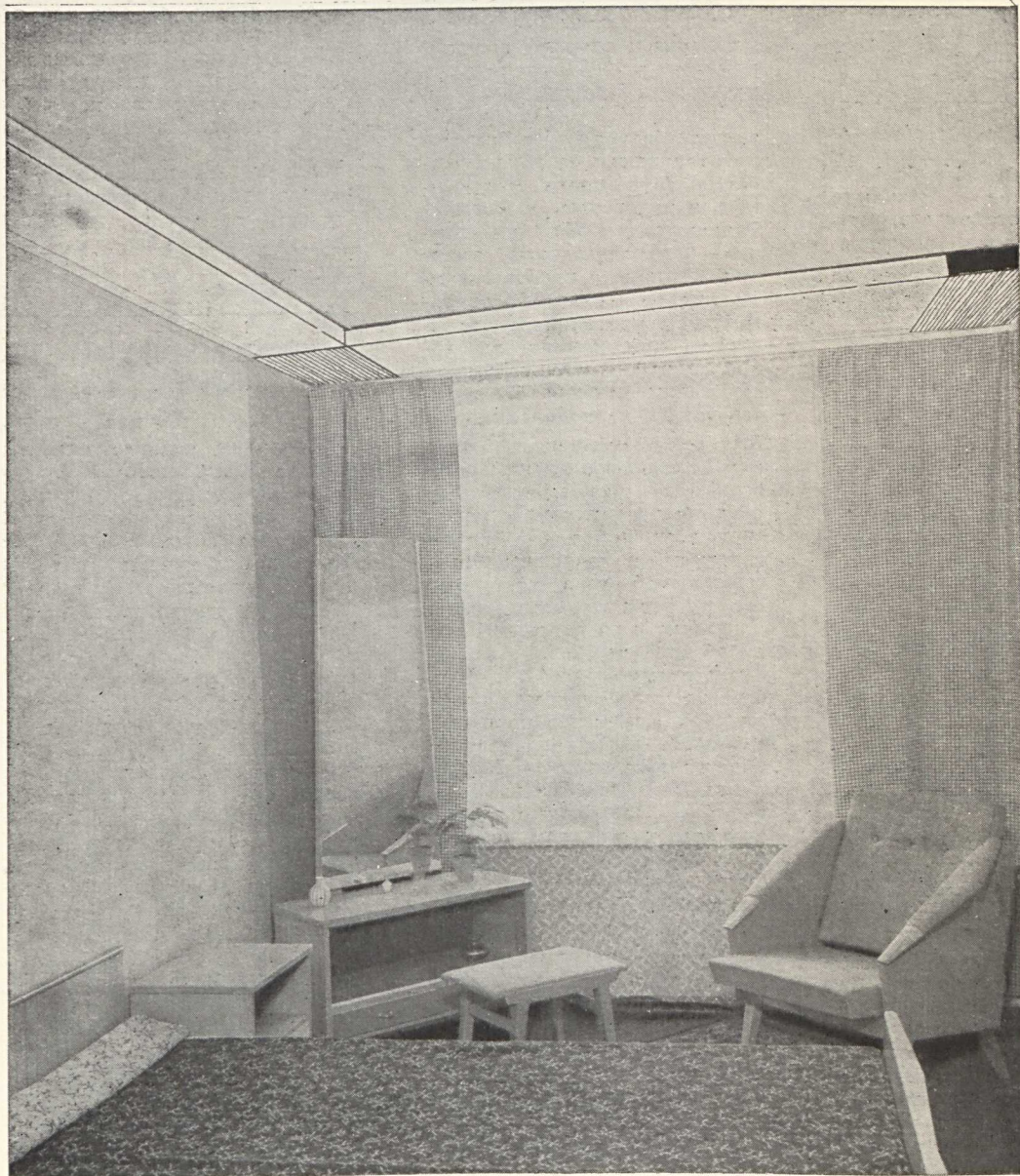
Если в комнате над письменным столом (чертежной доской, журнальным столиком и т. п.) есть светильники прямого света, отраженный свет нужен для смягчения контраста слишком резкого освещения. Помимо этого, отраженный свет создает спокойную атмосферу в общих комнатах отдыха. Установки отраженного света применяются, однако, очень редко. Причина — низкий коэффициент использования, неэкономичность.

Для равномерного освещения комнаты площадью свыше 20 м² светильники, как правило, устанавливаются на потолке. Обычно лампы закрываются светорассеивающим материалом, чаще всего — молочным оргстеклом или полиэтиленом. Когда необходимо увеличить долю прямого светового потока в качестве рассеивателя, используются экранирующие решетки из пластмасс или из металла, окрашенного белой нитроэмалью. К этому виду освещения относятся светящиеся потолки и экраны, встроенные в межкомнатные шкафовые перегородки. В квартирах потолочные светильники должны располагаться локально над зонами, требующими максимального освещения.

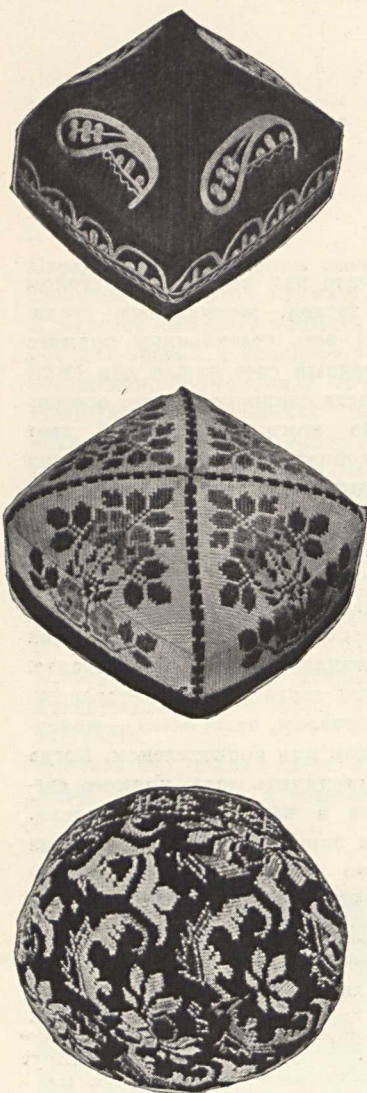
Часто светильники, подчиняясь архитектуре помещения, принимают форму светящихся полос — от стены до стены. Два светильника, вkomпонованные в светящиеся линии, закрепленные на потолке вдоль наружной и боковой стен комнаты, показаны на рисунке 5. Светильники включаются отдельно — для освещения зоны у окна и у кровати; когда зажжены оба, в комнате обеспечена равномерная освещенность. Таким образом, за некоторую сложность люминесцентных установок компенсация — гибкость и гигиеничность освещения — вполне достаточная.

Существуют и иные приемы освещения, основанные на совместном использовании люминесцентных ламп и ламп накаливания. Различия между этими источниками света создают контрастные сочетания как самого света, так и светящихся плоскостей и объемов светильников. Подобное сочетание обоих источников показано также на рис. 4. Здесь направленный луч подвешеного светильника накаливания контрастирует с рассеянным освещением потолка скрытыми люминесцентными лампами. Перечисленные мною архитектурные приемы, разумеется, далеко не охватывают всех декоративных возможностей люминесцентного освещения — для художников они поистине неисчерпаемы. Путь к их раскрытию и использованию лежит через изучение характерных особенностей этих пока все же еще новых источников света.

5.



А. Соколова



Тюбетейка — неотъемлемая часть узбекского национального костюма. Вышивка тюбетеек сейчас самый развитый вид народного искусства и, пожалуй, единственный из национальных художественных промыслов, состояние и будущее которого не внушает серьезных тревог.

В прошлом в Узбекистане искусством вышивки (тюбетеек и настенных панно типа сюзана) владели практически все женщины. Вышивальные художественные традиции в Узбекистане столь высоки, что в республике можно создать музей узбекских вышивок.

По нашим подсчетам, в Узбекистане существует около пятнадцати типов тюбетеек и поистине бесконечное множество их вариантов. Редко можно встретить две одинаковые тюбетейки. Десятки однотипных тюбетеек отличаются друг от друга цветом, разделкой деталей, элементами рисунка.

Типы тюбетеек резко различны. Еще в довоенные годы по одежде, украшениям, тюбетейке можно было почти безошибочно определить, из каких мест приехал человек. Тюбетейка, как височное кольцо у древних славян, была своего рода паспортом человека, вещественным доказательством его местожительства. Сейчас одна часть тюбетеек сохранила чисто местное значение (например, тюбетейки «пильтадузи» Сурхан-Дарьинской области или «чокматур» Ферганской долины), другие распространились по всей республике, стали общенациональным типом узбекского головного убора. Об этих тюбетейках мы расскажем более подробно. Наибольшее распространение получили мужские тюбетейки с вышивкой белым шелком по черному фону традиционного, очень древнего узора «бодом» (миндаль). Современное их название «чустские» — от местечка Чуст в Ферганской долине, откуда они ведут свое происхождение и где находится один из крупнейших в Узбекистане цехов по ручной вышивке тюбетеек. Узор тюбетейки не имеет реального правдоподобия, это лишь силуэт, обобщенный рисунок, давно превратившийся в орнаментальную форму. Четыре бодома помещены в четыре сегмента тюбетейки и ничем между собой не связаны. В этой тюбетейке орнамент центрального поля не соответствует околышу, узор которого напоминает полукруглые арочки. Чистота линий вышивки этой тюбетейки чистотой рисунка и цветовыми отношениями (черно-белыми) напоминает ксилографию. В чустских тюбетейках все четыре бодома одинаковы, но разнообразие обработки основного элемента бывает поразительно. Можно просмотреть сто тюбетеек, и все они будут иметь несхожие разделки внутренней части основного узора. Чустские тюбетейки очень изящны, их отличает ювелирная тонкость вышивки. Достаточно сказать, что мастерица делает более 11 ты-

сяч стежков при вышивке одного изделия. Молодые женщины и девушки больше всего любят нарядные тюбетейки «ироки» — с ярким растительным узором по белому, иногда зеленому, сплошь зашитому фону швом типа полукрест — ироки. В Узбекистане эти тюбетейки называются также ташкентскими, потому что мода на них пошла из Ташкента, где они появились относительно недавно под влиянием русских вышивок крестом. Тюбетейки «ироки» — прекрасный пример взаимовлияния узбекского и русского искусства вышивки. Но шов ироки — местный, он известен в Узбекистане с давних времен. Девушки вышивают прекрасные тюбетейки «ироки», входящие в состав приданого к свадьбе.

Лучшими вышивками типа ироки являются анджанские, которые отличает не только чрезвычайно мелкий шов, но и приятная цветовая гамма и большое многообразие рисунка. Основой орнамента в этих тюбетейках служит изображение розы. Со временем мастера стали вышивать сидящего под розой соловья, и тут волей-неволей приходят на память классические восточные поэмы о любви соловья к розе, тем более что девушки, носящие эти тюбетейки, осмысливают эти символы именно в духе традиционной философии.

Те же приемы вышивки тюбетеек полукрестом (ироки) характерны и для другого знаменитого в Узбекистане центра — города Шахрисябза Кашка-Дарьинской области. Но шахрисябзские тюбетейки резко отличаются от других тюбетеек типа ироки и рисунком, и колоритом, и формой. Ташкентские тюбетейки «ироки» — четырехугольные, жесткие, сделаны с использованием пилты (скрученного пергамента, проталкиваемого в стежки при помощи вязальной спицы), а шахрисябзские тюбетейки — мягкие, без пилты, только на подкладке.

Для шахрисябзских тюбетеек характерен очень яркий, многоцветный орнаментальный рисунок растительного характера, верх этой тюбетейки на сегменты не делится: орнаментальный узор покрывает сплошь все центральное поле, переходит и на околыш. Шахрисябзские тюбетейки исполняют двумя способами. Первый из них — самана, когда рисунок вышивают по счету, а второй — чизма — по заранее нанесенному контуру. Яркие, нарядные тюбетейки из Шахрисябза, выполненные превосходными мастерицами на вышивальной фабрике «Худжум», очень модны в последние годы в Узбекистане.

По всему Узбекистану получил распространение как головной убор детей тюбетейка «чоргуль» — «четыре цветка». Ее вышивают гладьевыми швами разноцветным шелком по бархату темных тонов (в основном синему). Самое название узора говорит о его характере. Это сильно стилизованный, растительный орна-

мент (в основе его изображение предмета).

Детскими (и только детскими!) считаются бисерные тюбетейки. Их шьют по темному бархату белым или — реже — разноцветным бисером. Родина этих тюбетеек — Ташкент. Сейчас во многих районах имеются характерные разновидности бисерных тюбетеек. Золотошвейные тюбетейки вышивают только в Бухаре — единственным за последние двести лет центре золотого шитья в Узбекистане. Тюбетейки «садбар», «точь», «товус», «герой», «чоргуль» работы прекрасных мастериц Бухарской золотошвейной фабрики носят девушки и молодые женщины. Из новых рисунков золотошвейных тюбетеек самым распространенным является «чоргуль», отличающийся от старых рисунков меньшей заполненностью вышивального поля.

Одной из наиболее интересных (хотя и не последней по времени) является работа потомственного золотошвея Нугмана Аминова — «товус» (павлин). Несколько стилизованное изображение павлина очень удачно вkomпоновано в круг центрального поля тюбетейки. Однако сюжеты изображения характерного характера (типа «товус») — и особенно удачные по решению — редки в золотошвейных тюбетейках. Преобладающими остаются традиционные орнаментальные композиции.

К сожалению, до сих пор в Узбекистане не издано ни одной работы, посвященной художественному анализу тюбетеечного промысла, нет альбома тюбетеек. Эти прекрасные изделия народного творчества Узбекистана заслуживают отдельной монографии.

информация

ФИЛИАЛ ВНИИТЭ В ВИЛЬНЮСЕ

В Вильнюсе недавно создан филиал Всесоюзного института технической эстетики (на базе бывшего отделения при совнархозе Литовской ССР). Архитекторы, художники, технологи, экономисты, физиологи будут разрабатывать в Вильнюсском филиале проекты промышленного интерьера, причем не только для уже существующих и строящихся предприятий, но и экспериментального характера. В лабораториях филиала будут исследоваться производственные шумы, освещенность помещений, микроклимат, химический состав воздуха на предприятиях и т. д. Особое внимание будет уделяться цветовому решению как производственного интерьера, так и оборудования, инструментов, рабочего места, цветной сигнализации. Кроме того, предполагается художественное конструирование станков, приборов, товаров широкого потребления.

СЛОВАККИЕ НАРОДНЫЕ ПРОИЗВОДСТВА

Ян Окруцкий,
Братислава

Форма, декор и орнаментальные мотивы, на наш взгляд, лишь внешние художественные признаки произведения. Суть его художественной ценности необходимо искать глубже, например в цельности и равновесии между его отдельными элементами. Это равновесие — результат длительного процесса развития.

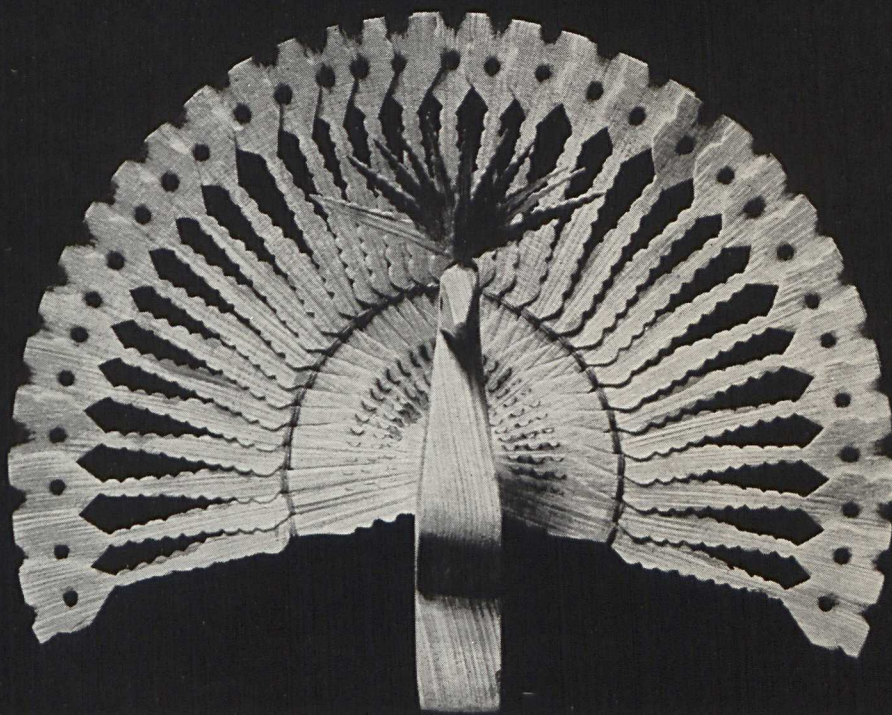
Классические образцы народного искусства подтверждают, что народные мастера в первую очередь создавали предметы функциональные, с учетом материала, приемов его обработки, формы и декора. Причем творческая индивидуальность народного мастера может проявиться в работе над любым из вышеперечисленных элементов произведения. О подлинной творческой удаче автора мы можем судить по тому, нарушается или укрепляется в произведении цельность и равновесие всех его элементов.

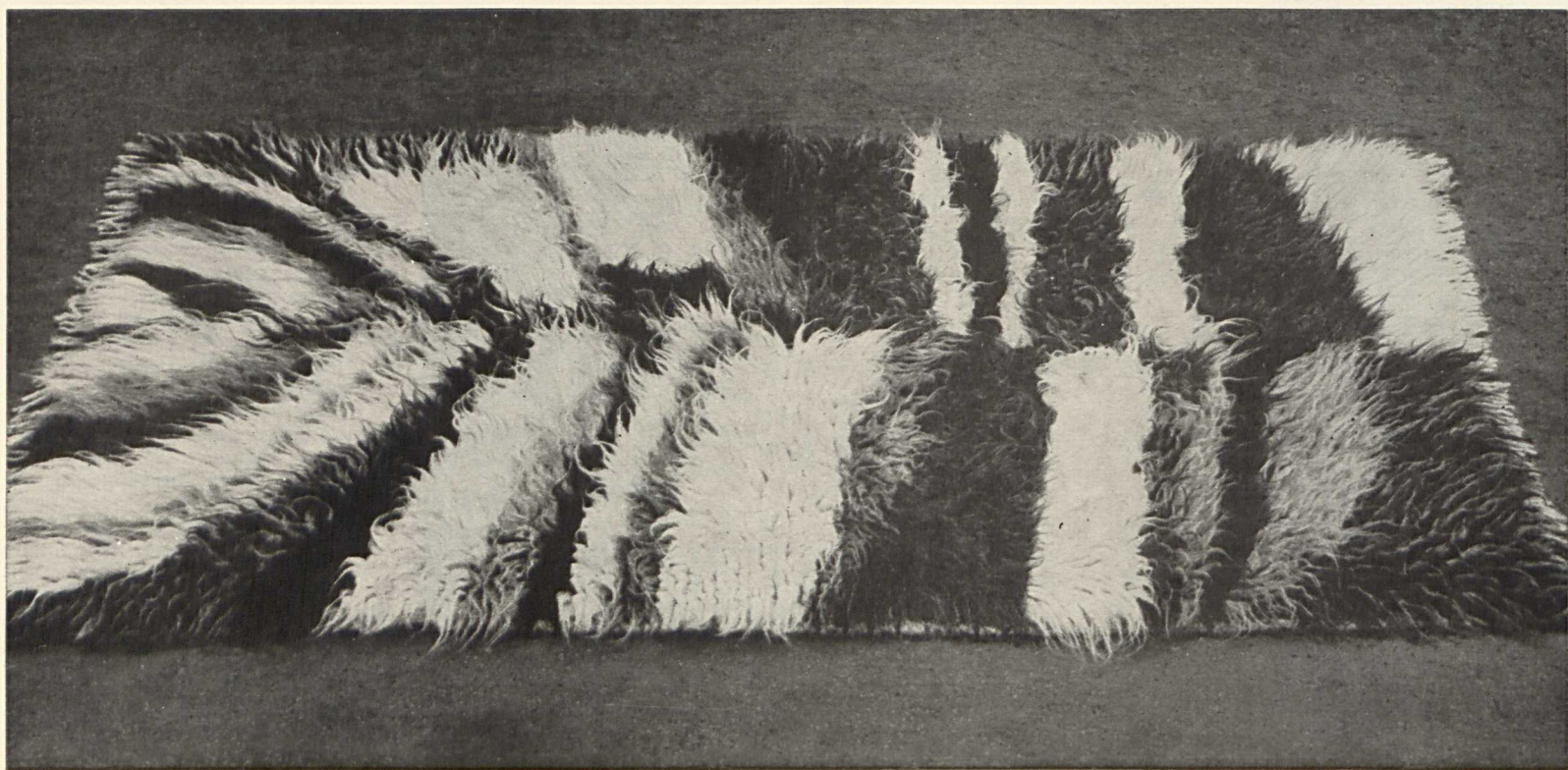
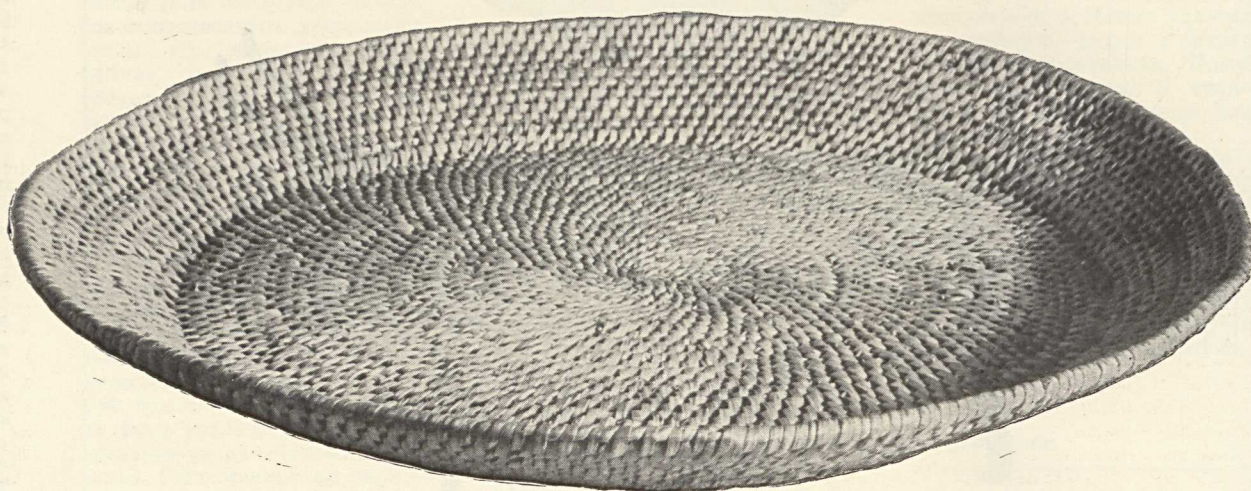
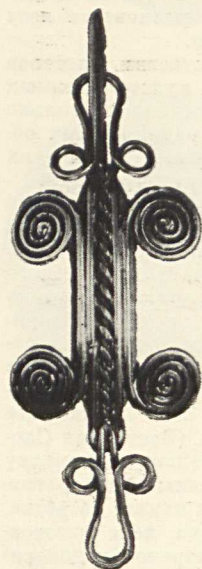
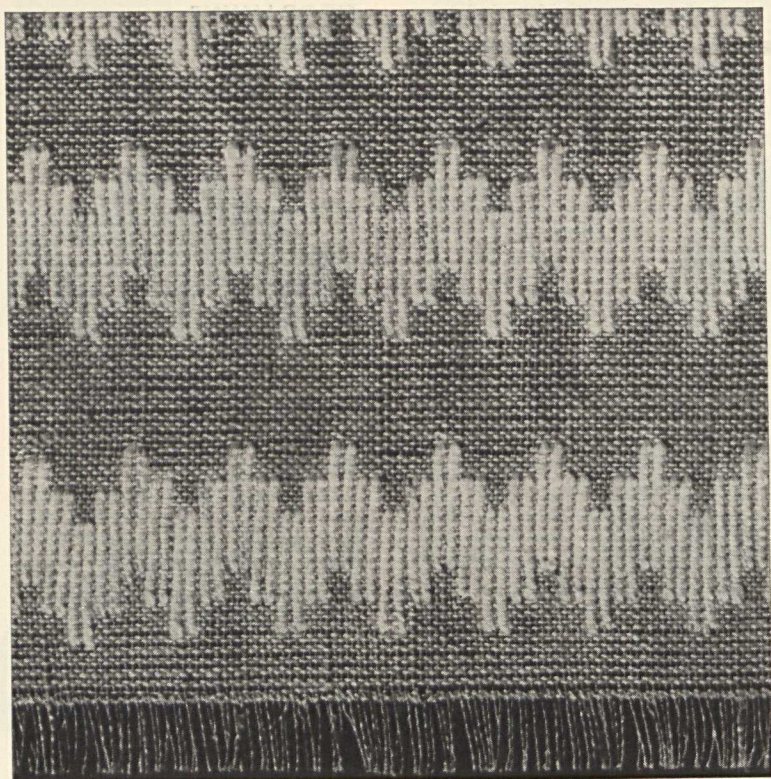
Сущность искусства мастеров словацких художественных промыслов состоит не только в развитии традиционных образов и приемов, но и в их виртуозной интерпретации.

Нередки случаи, когда все искусство мастера направлено только на интерпретацию; но это не означает творческого застоя. Интерпретация не тождественна обычной репродукции, это более творческая работа. В качестве примера можно привести одно из изделий гончара Яна Франковича из Бардейова (Восточная Словакия) — небольшую тарелку со стилизованным декоративным мотивом птицы на ветке. Тип, величина всех изготавливаемых им тарелок и декоративный мотив на них одинаковы; но, несмотря на это, создается впечатление, что каждая его тарелка является оригиналом. «Секрет» состоит в том, что, даже будучи связанными рамками традиции, народные мастера умеют достаточно разнообразить выразительные средства. Поскольку выше был употреблен термин «интерпретация», который используется в основном применительно к музыке, то можно провести аналогию с еще одним музыкальным понятием — каденцией, которая в рамках определенной композиции дает интерпретатору необходимый простор для самовыражения.

Художественная ценность каждого новшества, касающегося назначения, формы, декора, цвета, материала, определяется его соответствием остальным элементам. Существует ли, однако, какая-либо иерархия между отдельными элементами произведения? Общее развитие народных художественных промыслов свидетельствует, что в определенном смысле существует.

Статья написана специально для нашего журнала.





Я хотел бы проиллюстрировать это положение конкретным примером. К традиционным народным приемам обработки дерева принадлежит расщепление, при котором (в отличие от машинной обработки) волокно остается целым. Благодаря этому в несколько раз увеличивается срок службы дерева. Таким способом раньше делали дранку. Современные народные мастера используют расщепленное дерево для мелких декоративных украшений-сувениров — голубков, павлинов. Они сделаны так, что тонкие слои расщепленной хвойной древесины веерообразно расходятся в разные стороны, выявляя ее прозрачность и эластичность. Традиционный народный прием использован и при изготовлении некоторых предметов для современного интерьера, например абажуров.

Применение расщепленного дерева для изготовления предметов различного назначения свидетельствует об интересных превращениях этого приема. Форма исходной детали изменилась очень существенно — от прямоугольного плоского клина через богато расчлененную деталь к композиции пластин различной формы, насколько позволяет эластичность дерева. Изменение формы обусловлено изменением назначения предмета. Незменным остается материал и техника его обработки. Развитие самого приема изготовления всех этих предметов представляется весьма логичным. Это модификация одной и той же сущности, как алмаз, уголь и графит — модификация углерода. Суть здесь не в развитии формы и декора (декор не играл в приведенном примере никакой роли), а в выявлении новых свойств материала и развитии способа изготовления, в результате чего расширяется область применения изделий народных художественных промыслов. Новое назначение предмета вызывает к жизни новую форму, которая может варьироваться в определенных рамках.

Исходя из своей работы из этих критериев, мастера словацких народных художественных ремесел расширяют область применения своих традиционных утилитарных или декоративных изделий: выявляют новые свойства материалов, развивают технику их обработки и, наконец, создают новые формы, декоративные мотивы и колористические композиции. Благодаря количественному росту народные художественные произведения становятся одной из активных частей современной материальной культуры Чехословакии. Однако их основная задача — сохранить художественную ценность изделий.

Достаточно широко распространено мнение, что произведения малой скульптуры, в которой используются некоторые традиционные народные приемы, являются «наиболее художественными», что малая скульптура — это высшее достижение творчества мастеров

народных художественных промыслов. Однако анализ произведений различных словацких мастеров говорит о другом. Их творчество началось в большинстве случаев с создания утилитарных предметов. К малой скульптуре они пришли позднее. Она была для них не вершиной творческого расцвета, а лишь одной из форм проявления творческой индивидуальности. Поэтому все они не считают малую скульптуру основой своего творчества, а лишь одной из его составных частей. Широкое признание, которого добился художник из народа Фердиш Костка, критики приписывали его работам в области малой скульптуры. Однако сам он говорил, что совершенно сознательно большую часть своего времени посвятил изготовлению утилитарных предметов. В то же время мы знаем много случаев, когда творчество художников, которые считают себя народными мастерами и работают исключительно в области малой скульптуры, как бы повисает в воздухе, не сливаясь органически с идейной и художественной сущностью народного художественного творчества. Исходя из опыта лучших мастеров малой скульптуры, можно сказать, что, как правило, она не существует изолированно, всегда тесно связана с созданием утилитарных предметов, остающихся основой народного художественного производства. Только при таком условии народное творчество в области малой скульптуры приобретает значимость. Поэтому мы рассматриваем малую скульптуру лишь как часть народных художественных ремесел.

Опыт показал, что наиболее плодотворной оказалась работа над расширением функционального, а отнюдь не декоративного назначения традиционных изделий. В каком же направлении и с помощью каких средств Центрального управления народного художественного производства в Братиславе (ULUV) осуществляет руководство деятельностью народных мастеров? Прежде всего мы изучаем традиционные изделия, бытовавшие ранее и существующие сейчас. ULUV обладает прекрасными, постоянно пополняющимися коллекциями всех народных художественных ремесел Чехословакии, в которых собрано несколько тысяч образцов керамики, ткачества, дерева, стекла, металла. Мастера, живущие в различных областях Словакии, изучают эти экспонаты при посещении Братиславы. Отдельные экспонаты и специальную литературу, имеющуюся в библиотеке управления, ULUV высылают мастерам почтой. Центр организует для народных мастеров экскурсии в музеи и на выставки.

Большое значение имеют личные контакты и сотрудничество работников ULUV с народными мастерами. Это сотрудничество не надзор и не строгий контроль за соответствием какой-либо детали декора традиционному мотиву и не

навязывание мастеру-исполнителю готового проекта изделия, выполненного художником-профессионалом (такая постановка исключала бы всякое творческое начало в работе исполнителя). Основная цель работы художников ULUV — раскрыть творческие возможности самих народных мастеров, поддерживать с ними постоянную связь, разъяснять им новые функции изделий. Благодаря этому мастера, живущие в самых отдаленных уголках Словакии, оказываются в центре событий художественной жизни. При исполнении каждого изделия народные мастера должны совершенно твердо знать о его назначении и функциях. В противном случае неминуема неудача. Однако без участия художника ULUV дело не обходится, например при изготовлении аксессуаров для одежды. При этом художнику приходится учитывать традиционность формы изделий народных художественных промыслов и изменчивость моды.

Художники должны выявить особенности стиля работы мастера, определить его творческую индивидуальность. Очень эффективной формой работы художников с народными мастерами являются консультации по готовящимся изделиям.

ULUV регулярно созывает наиболее активных народных мастеров. Регулярно проводятся творческие встречи народных мастеров на выставках. Центр оказывает мастерам техническую помощь, например предоставляет оборудование, которое они не могут приобрести сами.

Конкурсы также одна из форм, стимулирующих развитие творческих сил народных мастеров. Победители получают денежные премии. Однако еще большее значение, чем материальное вознаграждение, имеет для участников конкурса моральное удовлетворение. Работы народных мастеров поступают в продажу под именем исполнителя.

Словацкие народные промыслы оказывают существенное воздействие на творчество не только художников ULUV, но и на словацких художников прикладного искусства. При этом важно то, что многие элементы их произведений берут свои истоки в народном художественном творчестве.

(Перевод с чешского С. Баранниковой).

на стр. 37.

Ян Франкович. Глиняная тарелка. Бардейов, Восточная Словакия.
Адам Ваверчак. Железная кованая фигурка. Ждяр, Северная Словакия.

Винцент Врabel. Павлин. Расщепленное дерево. Братислава.

на стр. 38.

Деталь чайной скатерти: ткацкая техника «раинтух». Ждяр, Северная Словакия.

Матей Цабан. Солонка из рога. Прешов, Восточная Словакия.

Йозеф Ленгарт. Пряжка из меди и латуни. Бойнице, Центральная Словакия.

Сусанна Киселова. Тарелка из еловых корней. Злате, Восточная Словакия.

«Губа» — ковер с затканной шерстяной ниткой. Кленовец, Центральная Словакия.

КОНФЕРЕНЦИЯ «ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ РУССКОГО СЕВЕРА»

В. Лушников

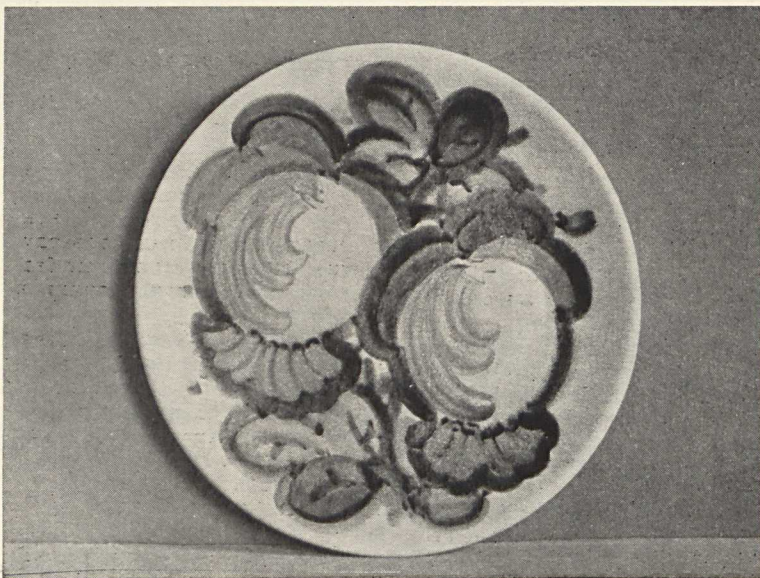
В Архангельске прошла все-союзная научная конференция «Памятники культуры русского Севера». В ее работе приняло участие свыше 400 ученых, искусствоведов, этнографов, архитекторов, художников, филологов, сотрудников музеев, представителей творческих союзов, партийных, советских и комсомольских работников.

Беломорский Север является богатейшей сокровищницей древней живописи и деревянного зодчества. Заместитель председателя Архангельского облисполкома В. Пузанов сообщил, что вопрос о сохранении памятников истории и культуры будет обсужден на одной из сессий областного Совета депутатов трудящихся. В 1967 году начнется создание музея-заповедника деревянного зодчества в зеленой зоне Архангельска.

Директор Архангельской научно-реставрационной мастерской В. Лапин с горечью констатировал, что наше равнодушие чаще, чем стихийные бедствия, приводит памятники к гибели.

С большим докладом, посвященным изучению Соловецкого историко-культурного комплекса, выступил член-корреспондент Академии наук Д. Лихачев. Он высказал немало конкретных предложений по дальнейшему изучению Соловков.

Участники конференции заслушали также содержательные доклады доктора искусствоведения И. Маковецкого «Задачи изучения и сохранения памятников деревянного зодчества русского Севера», старшего сотрудника Института истории, теории и перспективных проблем советской архитектуры П. Максимова «Каменная архитектура русского Севера XV—XVII веков», кандидата искусствоведения Э. Смирновой «Древнерусская живопись Архангельской области», сотрудника Государственного Русского музея Н. Мальцева «Поморская резьба по дереву». С интересным докладом об интерьерах деревянных сооружений Севера выступил заслуженный деятель искусств РСФСР Н. Померанцев.



ВЫСТАВКА В КАЛИНИНЕ

Л. Латунова

В этом году в Калинин в Доме художника была открыта выставка произведений Николая Гаврилова, художника фаянсового завода имени М. И. Калинина.

На выставке можно было видеть образцы массовой посуды из фаянса, форма и роспись которой выполнена автором в едином замысле, большие декоративные блюда и серия акварелей — зарисовки мотивов природы, пейзажи и портреты.

Начав свою работу на заводе живописцем-исполнителем, Гаврилов постепенно вырос в настоящего профессионального художника. Он в совершенстве владеет редкой техникой — подглазурной росписью фаянса, — которая сейчас возрождается коллективом художественной лаборатории завода.

Пластичные по форме, продуманные во всех мелочах бытовые предметы — салатники, миски, кружки, кувшины для кваса и молока, вазы для цветов — оживлены сочными глазурами разных оттенков. На простые крупные формы посуды ложатся мазки кистевой росписи и возникают декора-

тивные розаны и фантастические сплетения цветов и листьев.

Н. Гаврилов — художник-производственник, работающий в рамках программы своего завода. Но как творчески мыслящий художник он идет дальше и создает такие предметы, которые указывают перспективный путь развития советского фаянса. Пока его декоративные блюда или прибор для кофе с виртуозной подглазурной росписью — произведения уникальные, но в будущем они могут войти в серийное производство. Уже сейчас в магазинах можно купить набор для фруктов «Лучистый», для салата — «Розаны», вазу с прозрачным рисунком «Сережки» и некоторые другие.

В целом выставка работ Н. Гаврилова говорит о том, что его творчество, сохраняя традиции русского народного искусства, в то же время современно и являет собой оригинальную струю в советской керамике.

Н. Гаврилов.
Кувшин и блюдо. Фаянс,
подглазурная роспись.

УКРАШАТЕЛЬ ИЛИ КОНСТРУКТОР?

Э. Кузнецов

Третья выставка ленинградской прикладной графики производит двойственное впечатление. Она выглядит красиво и современно. Прикладная графика заметно шагнула вперед. Безвкусные и убогие решения остались в прошлом. Позади и поветрие легковесного модерна: аршинные буквы изуродованного шрифта, «виртуозные» росчерки, лихие наклепки красок — весь тот «малый современный набор», который еще несколько лет назад серьезно угрожал нашей прикладной графике и оформлению книги. Детская болезнь миновала.

Собранные на выставке работы (за немногими исключениями, не влияющими на общую картину) при всем их разнообразии обнаруживают культуру, хороший вкус, профессиональное владение шрифтом. Они изящны, продуманны. Расширился диапазон формальных средств, используемых в прикладной графике: появилась фотография (и фотомонтаж), коллаж, гравюра. Многие художники приобрели вполне отчетливое индивидуальное лицо, их работы, к каким бы жанрам они ни принадлежали, можно всегда узнать. Вполне уверенно можно говорить о самостоятельном почерке таких мастеров, как Г. Васильев, В. Кубашевский, Л. Ляк, Л. Нисенбаум, И. Оминин, Е. Сандлер, Н. Скугаревский, да и не только их. Хорошо показали себя и совсем молодые, только что начавшие работу.

Первое и главное впечатление от выставки — это крепкий и ровный уровень графики, может быть, и не изобилующей сенсационными достижениями, но создающей хорошую базу для дальнейшего развития и вглубь и вширь. Но одно обстоятельство заставляет задуматься.

Принимая заведомо неточный, но уже общепринятый термин «прикладная графика», мы не вправе заблуждаться относительно его истинного содержания. Подвляющее большинство экспонатов выставки — это в самом деле графика, то есть графическая разработка предоставляемых художнику поверхностей разного размера и формы — будь то коробка, обертка, пакет и пр. То что многие экспонаты решены в объеме, в сопоставлении граней и поверхностей, — не меняет существа дела. Самая форма параллелепипеда, цилиндра, пирамиды — это та болванка, которую получает художник и которую он, в согласии со своим вкусом и талантом, «наряжает». В большинстве экспонатов в основу брались тематический мотив и получал некое графическое претворение. Некоторое пренебрежение содержанием, функцией, их пластическим выражением было заметно. Очевидно, принцип самодовлеющего оформи-

тельства в какой-то мере скрывается и здесь.

Вряд ли можно считать, что существующие ныне упаковки идеальны. Именно художник должен сказать здесь веское слово, именно от него следует ожидать новых решений. Конечно, практические условия не способствуют поискам художника. Он связан рамками производственного заказа, а всегда проще заказать новое оформление, чем новую конструкцию. Но ведь существует и собственная инициатива художника, существует и его внутренняя потребность хоть на выставке показать то, что он хотел бы сделать, в чем бы проявилось ярче и полнее всего его творческое кредо. На выставке было немало работ, исполненных специально для нее, по заказу выставкома. Уж здесь можно было не стеснять себя внешними ограничениями — ни заказом, ни материалами, ни возможностями изготовления. Но и эти работы мало отличаются от тех, которые были сделаны по заказам предприятий.

Думается, что выставка художников-прикладников должна отличаться от выставки станковистов. Для прикладников выставка — это не столько показ сделанного, уже увидевшего свет и заслужившего оценку, сколько опробование нового, прежде чем оно обретает реальную жизнь. Именно таким хотелось бы видеть и выставки прикладной графики.

НОВАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ ПЕРМСКОЙ ГАЛЕРЕИ

Г. Поликарпова

В залах Пермской галереи вновь открыта постоянная экспозиция древнерусской живописи XV—XVII веков. Наиболее ранние иконы восходят к концу XV — началу XVI века и исполнены в традициях местного северного письма, с использованием народного орнамента.

Основу экспозиции составляют иконы «строгановской школы» XVII века.

Особый интерес представляет икона «Богородица Владимирская», имеющая на обороте надпись: «Поставление Никиты Григорьевича Строганова писмо Истомы Савина». В восемнадцати клеймах, торжественно окружающих центральное изображение, художник изображает события, повествующие о двукратном нашествии Тамерлана в Москву, его бегстве и распаде империи.

Изощренному, миниатюрному письму Истомы Савина и его сына Никифора противостоят монументальные композиции «Рождества Иоанна Предтечи», «Трех святителей» и «Богородица Одигитрия» мало известного мастера Семена Хромого.

Ценная коллекция икон была собрана на территории Пермской области известным искусствоведом Николаем Николаевичем Серебrenниковым.



КОМПЛЕКС ТЕАТРОВ В ПЕТРОЗАВОДСКЕ.

В. Орельский

В марте 1965 года на одной из новых площадей Петрозаводска было завершено строительство комплекса из двух театров—Финского драматического и кукольного. В пристроенном к театрам трехэтажном комплексе разместились артистические уборные и репетиционные залы. Автор проекта комплекса—архитектор С. Бродский. Десятью годами раньше — в 1955 году — на той же площади по его проекту было возведено здание Музыкального театра. При знакомстве с новым сооружением обращаешь внимание на то, что отдельные решения проекта неравноценны. Главный фасад, к примеру, производит впечатление некоторой разномасштабности. Явно неудачна разбивка оконных переплетов второго этажа, непродуманны их размеры. Выходящий на площадь боковой фасад решен более цельно. Горизонтальные линии фасада прерваны в центре вертикальной стелой. На ней плоский барельеф: фигу-

ра кузнеца, кующего Сампо. Эту композицию фланкируют два вертикальных мозаичных панно с орнаментами на темы заонежских вышивок.

В состав основного объема здания входят помещения Финского театра — зрительный зал на 600 мест со сценической коробкой, два фойе по сторонам зала, объединенные входным вестибюлем с кассами и гардеробом.

Зрительный зал (на шестьсот мест) Финского театра поднимается амфитеатром до уровня второго этажа. Сверху он напоминает большой цветной ковер: кресла его обтянуты золотистой, красной и яркосиней тканью. Освещение зала скрыто за чуть наклоненными внутрь деревянными панелями на боковых стенах. Основное освещение сцены скрыто за прямоугольным порталом, имеющим широкий скос. Пожалуй, декоративная обработка портала вертикальными темными полосами из рускеальской крошки несколько спорна; в целом же архитектурное решение зала представляется удачным. Из двух фойе, расположенных по бокам зала, открытые лестницы ведут в неширокий кулуар второго этажа. На рифленой стене фойе свободно

размещены цветные мозаичные композиции. Противоположные от лестниц торцовые стены оформлены деревянными панелями с композициями на карельские темы (техника инкрустации).

Интерьер зала кукольного театра построен на сочетании ярко-красных деревянных скамей с серым холстом занавеса, расшитого красным витым шнуром. Нижняя часть стен обработана серым цементом. Автор задумывал здесь нечто вроде огромного светлого покрывала, свисающего с потолка на стены. Логичнее, по-видимому, была бы простая белая окраска стен, ибо скамьи, занавес и сами по себе дают достаточный эффект.

В верхней части белых стен небольшого фойе — росписи на темы известных сказок. Хороши «Оловянный солдатик», «Конек-горбунок», «Золотой петушок». Слабее выдающиеся из общего стиля «Кот в сапогах» и «Красная шапочка». При возведении комплекса были широко применены местные строительные материалы: рускеальский и белогорский мрамор, шакшинский кварцит и др. Положительной оценки заслуживает стремление автора найти современную интерпретацию народного искусства Карелии, использовать приемы народного творчества. Автор проекта лично руководил отделочными работами, его немалая заслуга в том, что качество отделки фасадов и интерьеров весьма высоко. При проектировании и строительстве Петрозаводского театрального комплекса архитектор и художник работали в самом тесном творческом контакте. Установить этот контакт было нетрудно. Ведь и тот и другой один человек — С. Бродский.

НАГЛЯДНАЯ ИНФОРМАЦИЯ В ЦЕХЕ

В. Блохин

В условиях современного производства наглядная информация может быть использована для решения нескольких задач.

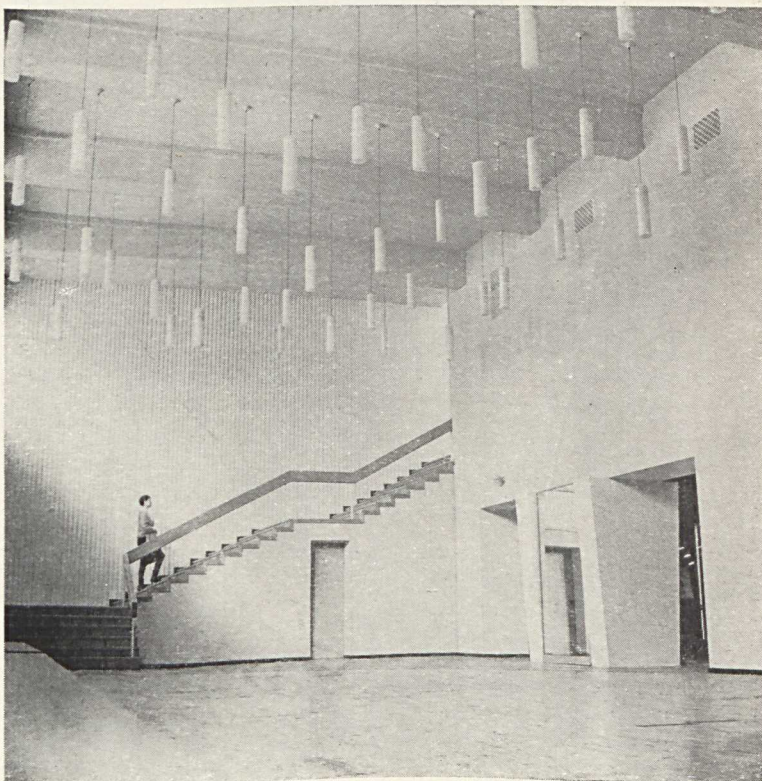
Во-первых, она может облегчить ориентацию как в сложной системе проездов, переходов и коммуникаций, так и в отдельных элементах оборудования предприятия. Для этого используется и опознавательная окраска трубопроводов, баллонов, резервуаров и различные знаки, информирующие о местоположении тех или иных сооружений и оборудования. В результате снижается нагрузка на органы чувств работающих, уменьшается напряжение внимания при работе, экономятся силы и время.

Во-вторых, система знаков визуальной коммуникации должна предупреждать об опасности, с которой сопряжено неосторожное обращение с оборудованием, трубопроводами, транспортными средствами и т. д. Ведь на современных предприятиях много ядовитых, взрывоопасных, легко воспламеняющихся, радиоактивных и прочих опасных для здоровья или жизни людей веществ. Информация (при помощи соответствующей системы цветowych и графических обозначений) о реальной или возможной опасности и выделение предохранительных устройств (например, противопожарного оборудования) цветом чрезвычайно важны для безопасной и безаварийной эксплуатации предприятий. Кроме того, элементы визуальной коммуникации могут играть важную композиционную роль в архитектурном решении внешнего пространства и интерьеров производственных зданий.

Самым действенным средством наглядной информации в производственной среде является цвет: он вызывает рефлекторные реакции быстрее и воспринимается с более далеких расстояний, чем, скажем, знаки или надписи.

Сегодня можно говорить о нескольких принципах его использования:

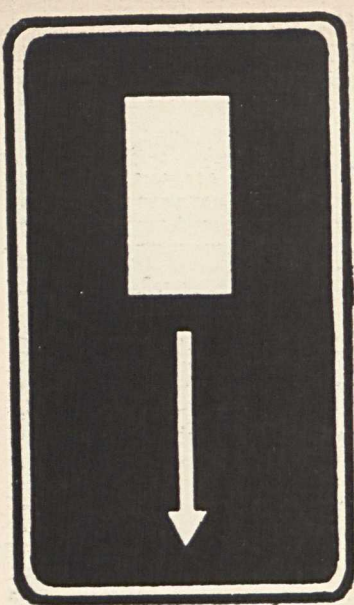
1. Система цветовой информации должна быть единой для всех предприятий.
2. Количество цветов (кодовых и сигнальных, используемых для целей информации) должно быть минимальным.
3. Значение каждого цвета должно быть предельно ясным, не допускающим произвольного толкования.
4. Сигнальные цвета должны вызывать реакции быстрее всех других.
5. Кодовые цвета должны



С. Бродский.
Фасад и фойе Финского драматического театра в Петрозаводске.



2



тельных ощущений от раздражителей разного цветового тона неодинакова. Как правило, она возрастает по мере перехода от цветов коротковолнового к цветам длинноволнового участка спектра, то есть: красный, оранжевый и желтый цвета могут вызывать реакцию быстрее других. Их поэтому целесообразно использовать для обозначения опасностей (агрессивные, перегретые материалы и т. д.).

Средняя скорость возникновения реакций на зеленый и синий цвета меньше; эти цвета более логично применять для обозначения нейтральных и безопасных материалов. Не менее важно использовать в наглядной информации и ассоциативные свойства цвета. На основе увиденного и испытанного в прошлом в сознании людей могут возникать ассоциативные связи, основанные на смежности, сходстве или противоположности впечатлений. Подобные ассоциации весьма устойчивы и явились поэтому основой традиционной символики цветов, известной с давних пор. Например, известный зодчий и теоретик эпохи Возрождения Л. Б. Альберти в трактате о живописи считал зеленый цвет — цветом воды, а огонь, по его мнению, красный, голубой и серый цвета.

Эти традиционные, известные еще в средние века представления о символическом значении этих цветов не изменились до нашего времени, и во многих странах при выборе цветов для опознавательной окраски трубопроводов эти цвета были использованы в том же значении: зеленый — вода; красный — противопожарные трубопроводы и паропроводы, связанные с огнем, высокими температурами, опасностью ожога; голубой и синий — воздух.

Предложенный ЦНИИпромзданий цветовой код для «опознавательной окраски трубопроводов» и разработанные совместно с ВЦСПС правила применения цветов и знаков безопасности в промышленности были основаны на использовании цветов в том же значении, какое было принято ТС 80 Международной организации по стандартизации (ИСО) в октябре 1954 года:

Красный цвет — «стоп», запрещение, явная опасность, противопожарный инвентарь. Желтый цвет — «внимание», возможная опасность.

Зеленый — «безопасность». Использование в зрительной информации такого цветового кода чрезвычайно эффективно. Красный цвет, увеличивающий по данным физиологов кровяное давление и возбуждающе действующий на людей, инстинктивно напоминая об огне и крови, вызывает условный рефлекс самозащиты. Цвет этот издавна использовался для предупреждения об опасности, требующей немедленной реакции.

Желтый цвет, стимулирующий зрение, но не оказывающий столь интенсивного эмоционального воздействия, как красный,

способствует сосредоточению внимания и поэтому используется в международной практике для обозначения возможной опасности, с которой сопряжено неосторожное обращение с теми или иными веществами и механизмами. Зеленый цвет, понижающий, по данным физиологов, кровяное давление, способствующий успокоению и традиционно ассоциирующийся с отсутствием опасности и спокойной обстановкой, используется для обозначения средств обеспечения безопасности.

Синий цвет может употребляться для информации, не связанной с явлениями, обозначаемыми тремя основными цветами. В связи с тем, что цвет может информировать о каком-либо явлении, предмете или мероприятии лишь в самом общем виде, цветовые символы необходимо дополнить такими видами визуальной коммуникации, как символические изображения, условные знаки, надписи, графические схемы и т. п., конкретизирующие информацию. В мировой практике в производственной среде с этой целью используется большое число различных знаков, которые условно могут быть классифицированы следующим образом.

Знаки, предупреждающие об опасности (ядовитости, огнеопасности, взрывоопасности, опасности высоких температур, опасности радиации, поражения током, порезов, удушья газов и др.).

Знаки, запрещающие различные действия (курение, применение воды для тушения пожаров, чистку и смазку во время движения, хранение посторонних предметов, перевозку людей и др.).

Знаки, предписывающие какие-либо действия (необходимость работы в каске, косынке, перчатках, очках, защитной обуви, противогазе и др.).

Знаки средств безопасности (запасные и аварийные выходы, оборудование, обеспечивающее безопасность, декомпрессионные камеры, зоны безопасности, пункты первой помощи, дыхательные аппараты, противогазы, сигналы тревоги и др.). Изучение мировой практики позволяет сформулировать некоторые принципы использования знаков в визуальной коммуникации в производственной среде.

1. Графические символы на знаках и информационных указателях должны давать понятное изображение тех предметов и явлений, которые они отождествляют, не допускать произвольного толкования их смысла.

2. Они должны быть лаконичны и заметны с возможно большего расстояния.

3. Знаки, имеющие различный смысл, обязательно должны различаться по форме и цвету.

С учетом этих принципов и на основе рекомендаций ТС 80 Международной организации по стандартизации (ИСО), принятых в ноябре 1957 года, ЦНИИпромзданий и ВЦСПС наметили общие правила проектиро-

вания знаков для зрительной информации в производственной среде:

— предупреждающие знаки: желтый треугольник с символическим изображением черного цвета;

— запрещающие знаки: красный круг с белым полем внутри, с символическим изображением черного цвета, перечернутым красной полосой;

— предписывающие знаки: зеленый квадрат с символическим изображением белого цвета.

На базе этих правил нашим художникам предстоит разработать систему графических символов. Безусловно полезным для этой работы может оказаться опыт зарубежных стран, во многих из которых форма, цвет и рисунок таких знаков закреплены национальными стандартами. Несмотря на различия в графической трактовке и масштабе изображений, символика зрительных образов, олицетворяющих различные объекты и явления, во многом совпадает в разных странах. Изготовленные в централизованном порядке на специализированных заводах, такие знаки найдут массовое применение на наших промышленных предприятиях.

Нам представляется целесообразным организовать всесоюзный конкурс на знаки для промышленности, который мог бы быть осуществлен ВЦСПС и Союзом художников СССР. Такое мероприятие безусловно повысило бы художественную культуру визуальной информации в производственной среде.

1. Аварийный выход (ФРГ).
2. Запасный выход (ФРГ).
3. Опасность высоких температур (Уругвай).
4. Высокое напряжение (Уругвай).
5. Легковоспламеняющиеся вещества (Уругвай).

На стр. 43:

Верхний ряд —

Курить воспрещается (Италия).

Курить воспрещается (ФРГ).

Запрещается курить и пользоваться открытым огнем (ФРГ).

Запрещается курить и пользоваться открытым огнем (Чехословакия).

Справа —

Пункт первой помощи (Чехословакия).

Работать в перчатках или рукавицах (Италия).

В центре —

Сигналы тревоги (Уругвай).

Работать в каске!

(Чехословакия).

Слева —

Работать в каске! (ФРГ).

Внизу —

Внимание! Транспортный перекресток (Италия).

Легковоспламеняющиеся вещества (Нидерланды).

Ядовитые вещества (ФРГ).

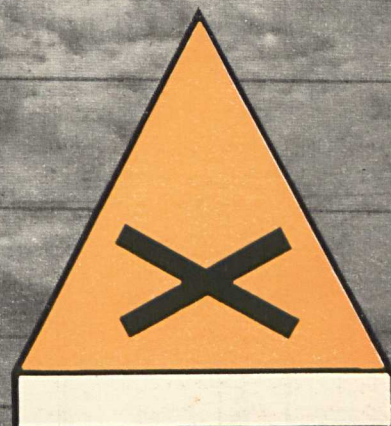
Опасность пореза (Чехословакия).

прочно ассоциироваться с явлениями или веществами, которые они символизируют.

6. Кодовые и сигнальные цвета должны быть максимально интенсивными, чтобы привлекать внимание и быть легко различимыми в любых условиях освещения.

7. Цвета, применяемые для наглядной информации, должны иметь четко закрепленные характеристики.

Скорость возникновения зри-



Чтобы стимулировать создание наилучших стандартов сувениров, Совет по художественному конструированию совместно с Британской туристской ассоциацией организовал соревнования. Художники ищут такие модели, в которых достигалось бы сочетание традиционного и нового. Многие склонны думать о Британии только как о стране традиций, забывая, что каждое новое поколение имеет свой собственный характер. Недавно в Дизайн-центре были выставлены лучшие модели — 51 сувенир, — отмеченные жюри (некоторые из них вы видите на снимках). Среди них можно заметить значительное разнообразие традиционных и новых моделей, нашедших применение в самых различных областях — игрушки, часы, посуда и многое другое.

Игрушечные лошадки.

Лучшие модели сувениров,
отмеченные жюри.

Прибор для завтрака. Меламин.

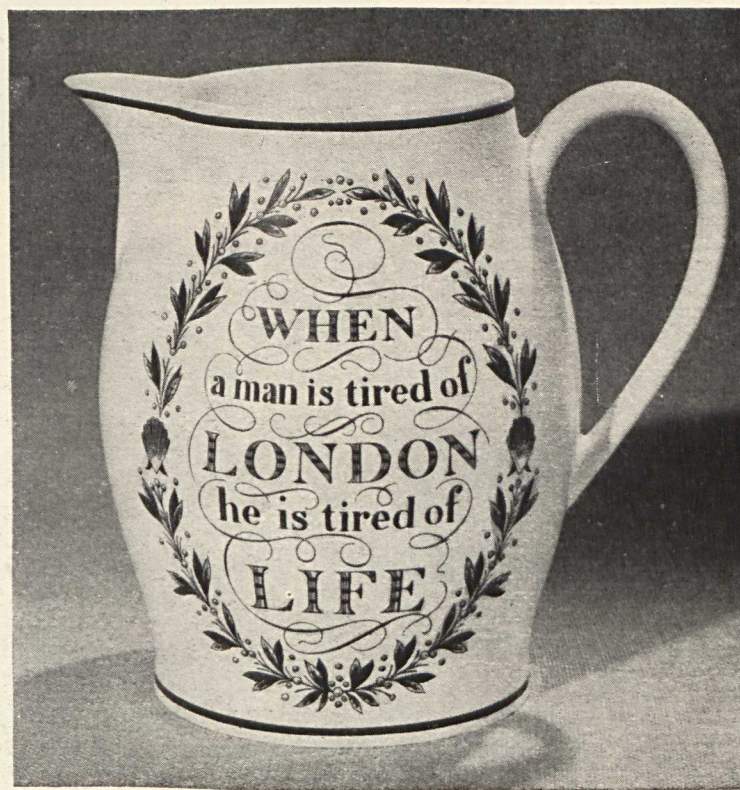
Тарелки. Меламин.

Кружки. Майолика.

Кружка с росписью. Фарфор

Кувшин, Фарфор.





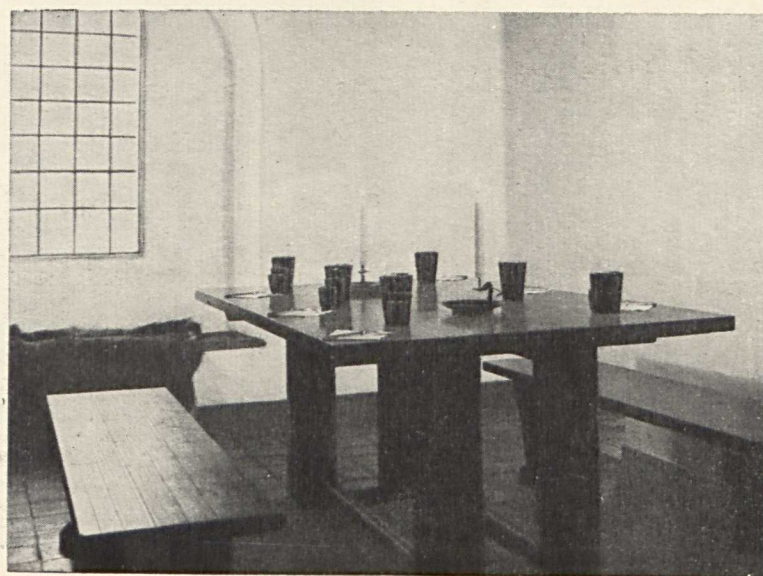
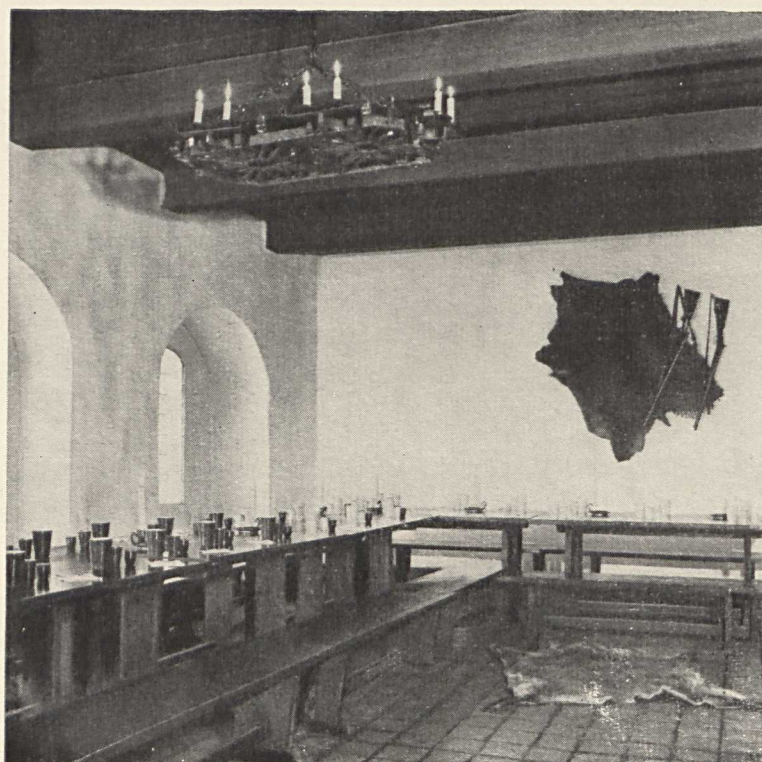
«ОХОТНИЧЬЯ ИЗБА» В КАУНАСЕ

Ю. Валентуконис



С недавних пор у дверей одного из каунаских памятников архитектуры — дома XVII века — ежевечерне вырастает очередь. Это хозяева и гости города с удовольствием «обновляют» открытое здесь, на ратушной площади, кафе «Охотничья изба».

У народного искусства Литвы — богатые традиции. Однако богатство это, к сожалению, почти не используется в архитектуре — комплексно оборудованные национальные интерьеры встречаются крайне редко. Создатели нового кафе немало потрудились, чтобы хоть частично восполнить этот пробел. По проекту архитектора Д. Зарецкене была проведена реконструкция памятника — он обрел первоначальный, двухвековой давности облик. Архитектор В. Парчаускас обратился к старине, желая возродить, оживить, некоторые ныне полузабытые обычаи, сопровождаемые народными обрядами. Прекрасное знание литовских строительных традиций XVII—XVIII веков легло в основу его проекта. Большие деревянные столы, длинные скамейки, крашеные известью стены, декоративный камин и кучка дров рядом с ним создают обстановку старинной литовской деревянной избы. Древний интерьер, чуть тронутый, «подправленный» художником, выглядит современно — ничего лишнего, ни одной нечеткой, неуверенной линии. Звериные шкуры, старинные ружья на стене, кованая осветительная арматура, дверные и оконные решетки придают ему завершенность, цельность. Оригинальная сервировка стола: традиционная керамическая посуда, подсвечники, специальные вилки — точно вписываются в общую композицию. Оформление кафе полностью соответствует его «специальному» назначению — здесь подаются традиционные охотничьи блюда и напитки. Обслуживающие посетителей официантки одеты в созданные по особым образцам национальные платья. Все здесь по-хорошему непривычно, неповседневное. Думается, рассказанного достаточно, чтобы понять, почему среди многих открытых в последние годы кафе и ресторанов «Охотничья изба» пользуется, пожалуй, наибольшим успехом.



Есть, конечно, и некоторые «но». Помещение невелико, и поэтому, пожалуй, не стоило весь потолок и балки делать традиционно сплошь темными. К тому же на белом четче смотрелась бы черная кованая люстра. Мебель должна бы быть не черной (это даже и не традиционно), а темновато-серой. Автор так и задумывал, но мастера «перетемнили» дерево. Освещение кафе осуществляется лампами накаливания, скрытыми в люстре, и отдельными (немаскированными) светильниками. В особых случаях в люстре зажигаются свечи, а свечи на столе горят почти все время. Это, конечно, придает обстановке настоящую романтику старины, однако копоть и падающие сверху капли парафина не особенно приятны. Несмотря на перечисленные недочеты, этот охотничий интерьер относится к самым интересным попыткам подобного рода. Каунаским опытом уже заинтересовались архитекторы других городов республики. В частности, по проекту того же В. Парчаускаса нечто похожее осуществляется и в Вильнюсе.

Интерьеры «Охотничьей избы» в Каунасе.

ЕРЕВАН. ЗОНА ОТДЫХА

Г. Григорян

Машина мчится по широкому Эчмиадзинскому шоссе, чуть затененному двумя рядами ветвистых платанов. Слева между деревьями проблескивает Ереванское озеро. Оставив автомобиль на стоянке близ шоссе, вы проходите сосновой рощей и оказываетесь у воды. Широкая площадка берега покрыта мелким морским песком и изрезана неширокими, выложенными камнем дорожками. В центре — «оазис»: детский плескательный бассейн между деревьями. Неподдалеку — двухэтажный павильон с раздевалками, душевыми, на открытой веранде расставлены столы кафе. У обрыва на мощеной террасе — еще одно кафе. В сотне метров от берега — ресторан, напоминающий брошенный в воду огромный стеклянный шар. Здесь при желании вы можете пообедать в кабине-аквариуме, и в иллюминатор, заменяющий окно, увидите часть подлинного подводного мира. Расположившись на верхней площадке пляжа — он здесь двухъярусный, — можно разглядеть противоположный берег, засаженный фруктовыми деревьями и цветущим кустарником. На зеленом фоне то здесь, то там — светлые легкие строения. Время от времени от пристани на том берегу отходит прогулочный морской трамвай, от причала проката — лодки с отдыхаю-

щами. А над озером высоко взлетают струи трех мощных фонтанов. Захотите искупаться — к самой воде ведут широкие лестницы.

Не хуже и на пляже выше по течению реки Раздан. С пляжа по лестнице или на лифте можно подняться на верхнее плато, примыкающее к шоссе. По подвесной дороге попадаете на левый берег, где у излучины Раздана расположен комплекс лодочной станции и яхтклуба.

Берега малого озера отданы в распоряжение детворы. Для каждого возраста — свой участок. Дошкольники плещутся в бассейнах глубиной 30—50 сантиметров. Тень здесь дают не «грибки» или навесы, а деревья...

Жители Еревана прочитают эти строки с некоторым недоумением — и будут правы: ничего подобного на Раздане нет. — И неправы. Этот рассказ правдив, разве только немного опережает действительность — всего на пять-десять лет.

Строительство зоны отдыха города в ущелье реки Раздан уже началось. По площади она будет лишь немного уступать всем вместе взятым ныне существующим ереванским паркам. Здесь одновременно смогут отдыхать до пятидесяти тысяч горожан. Зона спланирована как система связанных друг с другом парков. Основа ее композиционного решения — ось реки. Намечено и несколько подобных композиционных центров, тяготеющих к реке.

В северной части города зона сольется с парком на плато Цицернакаберд. Здесь уже проложена серпантинная дорога, соединившая ущелье с новым жилым массивом на правом берегу реки. В будущем к паркам можно будет спуститься по лестничным сходам от улицы Киеван. Проектировщики не впервые обращают внимание на ущелье. В тридцатых годах здесь был создан парк отдыха, связанный с городом тоннелями, пробитыми под Кондскими холмами. Масштаб нового строительства куда значительнее.

Детский парк. Сюда на смену безвкусным плакатам, аляповатым гипсовым вазам и покрытым масляной краской традиционным «скульптурам» придут герои любимых детских книг. Реконструкция парка имеет и общегородское значение — по оси существующих тоннелей планируется строительство моста для основной транспортной связи между берегами на верхнем участке зоны отдыха.

В этой своей части река почти непригодна для купания. Для решения «водной проблемы» генеральным планом предусмотрено создание плавательного комплекса с трибунами на 400 мест.

Кроме двух бассейнов и трибун в комплекс входят раздевалки с душевыми, вспомогательные помещения и бар. Плоская крыша раздевалок продолжится теневым навесом над частью искусственного пляжа. Поднявшись на

нее, окажетесь в солярии. Будет и «лягушатник» с табганом и плотом «Кон-Тики» — для самых маленьких купальщиков. Особое внимание уделено декоративно-художественной выразительности сооружений. Цветовое и объемно-графическое решение основано на сочетании зелени и голубой воды с живописной нерегулярной туфтовой кладкой стен и горизонтальными линиями железобетонных конструкций. Единственный вертикальный акцент комплекса — десятиметровая вышка для прыжков в воду. Она решена архитектором М. Айрапетяном в пластических формах и должна читаться как скульптура.

Неподалеку от строящегося ресторана «Парвана» берега связаны легким железобетонным мостиком, устои которого покоятся на бараже. Баражи, которых здесь будет немало, решены проектировщиками оригинально, просто, изящно. Те девять из них, которые уже осуществлены, несомненно украшают зону.

Большая часть левобережных склонов ущелья террасирована. За основу планировки принят свободный ландшафтный принцип организации зеленых насаждений. Дендрологи А. Айрабян и С. Агабян подобрали органичные живописные сочетания древесно-кустарниковых пород.

На двух нависающих над ущельем утесах расположатся кафе и ресторан национальных блюд. В проектах учтены естественные природные условия, но сделано это по-разному.

Архитекторы З. Тер-Захарян и А. Григорян используют террасы садов для установки в тени деревьев столиков кафе — залы будут «безразмерными». Лишь незначительная часть кафе будет покрыта навесом, а над самой высокой точкой мыса поднимется беседка-ротонда.

В проектировании ресторана (архитекторы С. Кидехян и Т. Геворкян) значительную роль сыграла специфика приготовления национальных блюд. Единство образа и функции — основа архитектурной композиции, объемной доминантой которой будут четыре очага. Очаги функционально и символически связаны с армянским народным жильем «глхатуном». Авторы предлагают широко применить в строительстве ресторана естественный материал, а также булыжную кладку фасадов в сочетании со стеклом и железобетоном.

Эскизы проектов комплекса у моста «Ахтанак» (танцзал, различного назначения павильоны и ресторан) позволяют говорить еще об одном интересном архитектурном решении.

Ниже Арташатского канала на месте существующего ныне мясокомбината появится относительно большой парковый массив. Здесь будет построен широкоэкранный кинотеатр на 600 мест и давно уже ожидаемый спортсменами-автогонщиками страны кольцевой автодром. Вообще же

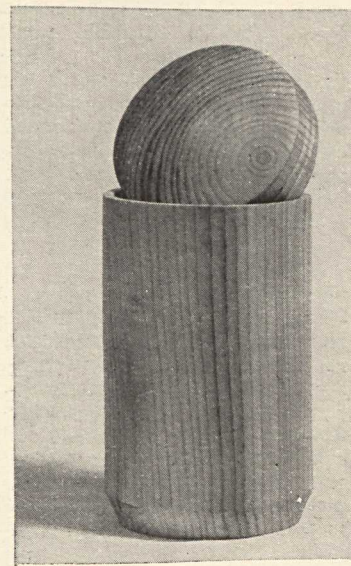
спорт будет хозяином большей части зоны отдыха.

Летний отдых и вода — неразделимы. Именно с использованием водных поверхностей связаны трудности проектировщиков. Надо учесть противоречивые природные условия и сложность рельефа — искать одновременно в нескольких направлениях. Об одном из них — системе баражей — я уже говорил. Однако решающую роль в зоне отдыха, да и в улучшении городского климата, сыграет Ереванское озеро. Его создание намечалось еще первым генеральным планом Еревана. Но только сегодня определено его местоположение и спланированы архитекторами берега. Пока на бумаге — в линиях чертежей, в цифрах. С описания озера и его берегов и начался этот рассказ.

...Машина мчится по широкому Эчмиадзинскому шоссе, чуть затененному двумя рядами ветвистых платанов. Слева между деревьями поблескивает Ереванское озеро... Через несколько лет, возможно, такими словами будет начат газетный репортаж о воскresенье в Ереване. И слова эти не вызовут недоумения у читателей-ереванцев.

ИСПОЛЬЗОВАТЬ ДЕРЕВО КРЫМСКИХ ЛЕСОВ

В. Страхов



Почти во всех южных районах нашей страны, в особенности по побережью Черного моря, много деревьев с удивительно красивой древесиной, отличающейся богатой

цветовой гаммой и текстурой. Например, различные акации, имеющие окраску от охристой до густо-зеленой, карагач и орех — коричневые и серые, терпентин — белый с черной сердцевинной, красной тональности тисс, можжевельник и другие.

Каждый год подрезка и расчистка парков и лесов в Крыму дает огромное количество древесины, которая либо сжигается, либо вывозится на свалку и гибнет.

Как использовать этот ценнейший материал? Из цветных пород дерева можно создавать разнообразные художественные предметы: декоративные вазы, тарелки и блюда для фруктов и кондитерских изделий, наконец, мелкие изделия-сувениры. Комбинируя разные породы, не прибегая к краскам, получим многоцветные вещи. Очень хорошо сочетаются простые породы с ярко окрашенными. Можно делать вставки-инкрустации; например, на гладком фоне блюда или коробки вставляются поперечные срезы сучьев, которые, как правило, имеют интенсивный рисунок. Однако не следует увлекаться вставками и перегружать предмет, инкрустация должна органически входить в материал и форму, не нарушая естественной красоты дерева.

Окончательную обработку дерева лучше всего делать с помощью воска и шкурки, можно применять и сухую полировку, которая дает приятную матовую поверхность. Покрывать дерево лаками и политурой не следует, от этого теряется его натуральная фактура.

Наладить массовое производство деревянных изделий в Крыму можно в уже существующих фабриках и мастерских, нужно только энергично взяться за дело, привлечь художников и произвести самое небольшое переоборудование токарных станков. Над производством художественных изделий из дерева необходимо задуматься еще и потому, что оно принесет немалую прибыль. Один кубометр необработанной древесины стоит 12 руб. А вещи, изготовленные из того же дерева, будут стоить не одну сотню рублей.

В. Страхов.
Декоративные изделия из дерева.



абашевские игрушки

Н. Шкаровская

В прошлом году на Первой Всесоюзной выставке игрушек в Москве в одном из залов показывали старинную народную игрушку. Посетители узнавали богородских «седочков», дымковских «барынь», филимоновских солдат в полосатых штанах. Но тех, что чинно стояли за стеклом около таблички «Из коллекции Георгия Дионисовича Костаки», а теперь смотрят на нас со страниц журнала, вряд ли кто сейчас знает: их почти нет в музеях.

Да, действительно, нынешний владелец этих игрушек — Г. Костаки. Но собрал чудесные забавки лет сорок назад Н. М. Церетелли — большой знаток игрушек разных стран¹.

Каждое лето отправлялся Церетелли по городам и весям, чтобы найти мастеров-игрушечников, записать игры и обряды различных местностей, а заодно и пополнить свою коллекцию игрушками — глиняными, деревянными, из папье-маше, тканей, бумаги, мха и т. п.

В середине 20-х годов Церетелли предпринял поездку в район старинного гончарного промысла на Волге (города Наровчат, Керенск, Беднодемьяновск и др.), чтобы поискать у местных гончаров глиняные игрушки. Наряду с предметами домашнего обихода гончары продолжали еще в это время изготавливать игрушки. Работали они осенью и зимой, после окончания крестьянских работ. Зимой готовили игрушки к ярмаркам и большим базарам. Игрушки были простые из обожженной глины, поливные и раскрашенные. В годы гражданской войны и несколько лет спустя гончары Средневолжского района редко употребляли дорогую поливу, заменив ее раскраской эмалевыми и масляными красками; формы и тематики игрушек оставались традиционными. Чаще всего лепили свистульки в виде коней, баранов, голубей, всадников, амазонок. Гончары села Абашева изготавливали также игрушечные самовары, цветастых гармонистов с позолоченными гармошками, фигурные поливные кувшины, «барынь».

Лепка фигур была самой примитивной, окраска — яркая, броская, необычная по сочетаниям двух-трех цветов.

В селе Абашево Церетелли познакомился с мастером Ларионом Зоткиным, который сделал для ученого ряд замечательных образцов. У Зоткина Церетелли купил несколько глиняных свистулек. Лучшие среди изделий абашевского игрушечника — вы-

лепленные с большой выдумкой фигурки домашних животных и зверей: уток, индюков, петухов, барана, козла, оленя. Почти все они раскрашены в два-три цвета эмалевыми красками и разделаны полосками, звездочками, серебряными или золотыми кружочками.

Северный олень, увиденный мастером, может быть, один раз в зоопарке, получает вместо рогов великолепную золотистую тиару; темно-красный нахальный козел с зеленой шеей и серебряной бородой по повадкам напоминает подвыпившего сельского попика. И все это с метким, народным юмором и в то же время с крестьянским добродушием и любовью к изображаемому. Необычные декоративные образы обычных зверей, созданные Зоткиным, выдают в нем талантливого скульптора, художника с неуемной фантазией и выдумкой. Зоткин не выходил из круга традиционных сюжетов крестьянской игрушки, но образы, созданные им, так индивидуализированы и выразительны, что выделяют его творчество; его работы стоят особняком среди довольно примитивных форм абашевских игрушечников.

В известной своей книге «Русская крестьянская игрушка» Церетелли писал: «Ларион Зоткин был большой художник, работы которого можно поставить рядом с вещами богородских резчиков и работами вятской игрушечницы Мезриной — в первые ряды русской игрушки».

Работу Н. М. Церетелли и его книгу высоко оценил А. В. Луначарский. Он написал к ней «Вместо предисловия», в котором призывал изучать глубоко национальные художественные формы, особенности которых часто являются такой же характерной чертой национальности, как язык. 33 года назад А. В. Луначарский писал также о том, что «в нашей стране очень многое из русского, украинского, тюркского и т. д. художественного ремесла дожило до социализма. Вопрос ставится так: будет ли у нас продолжаться вытеснение кустарного искусства фабричной продукцией, как это было бы при дальнейших успехах капитализма, или развитие пойдет по иному пути?»

В течение этих лет мы сделали немало, чтобы народное крестьянское ремесло, в том числе игрушка, погибло: в одних местах окончательно, а в других их восстановление почти бесперспективно. Сейчас мы пишем гневные статьи в газетах и журналах и призываем спасать каждого оставшегося игрушечника, гончара или ткачиху. Но до сих пор у нас нет общегосударственного закона, который определил бы место народного художественного производства как области культуры и призвал бы развивать его.

Поэтому нам дороги коллекции, в которых собрано подчас то, чего нет в музеях, что ни восстановить, ни найти уже нельзя.



¹ После смерти Н. М. Церетелли его игрушки разошлись по разным собраниям.

Глиняные абашевские игрушки
из собрания Г. Костаки.



