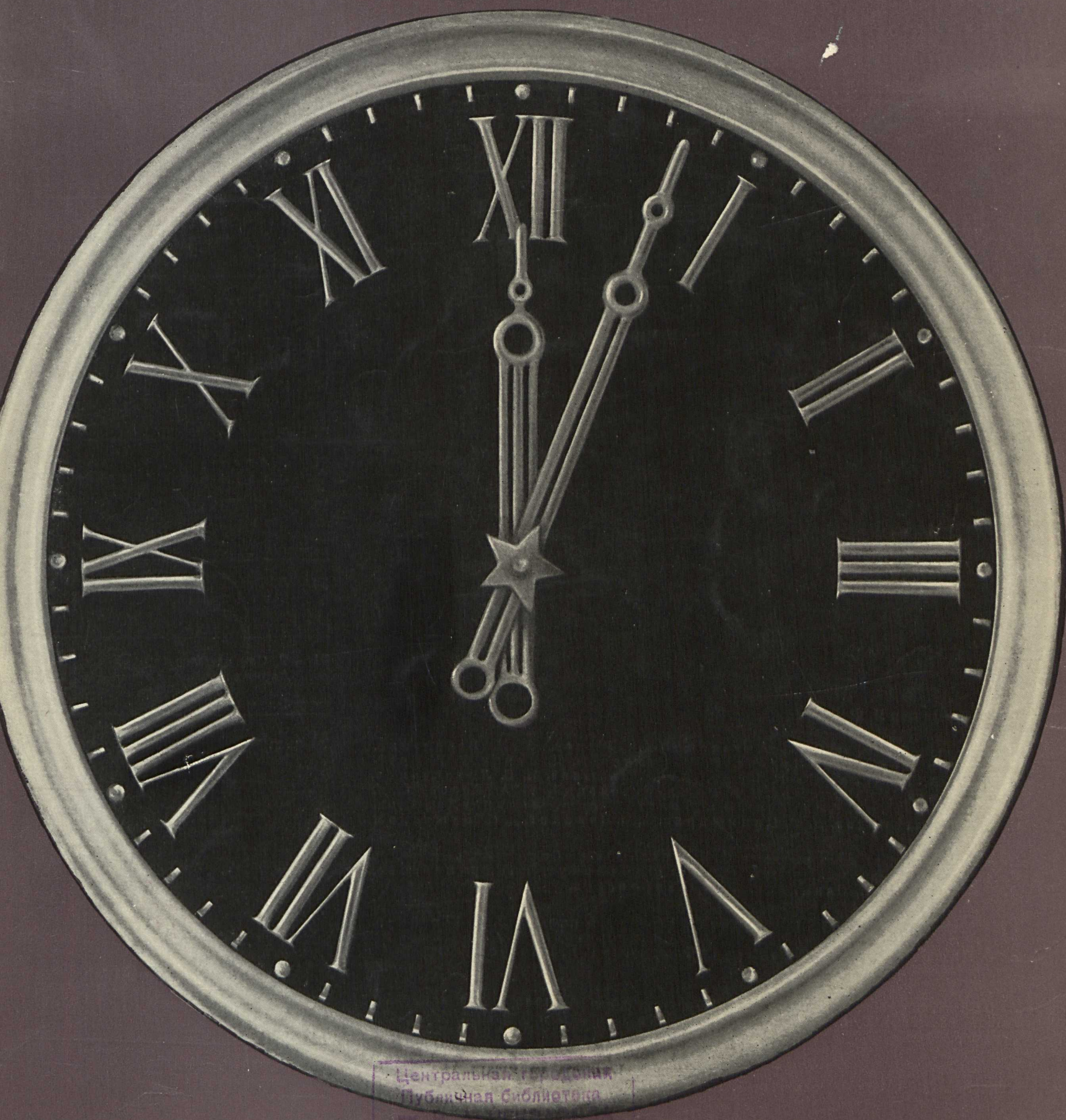
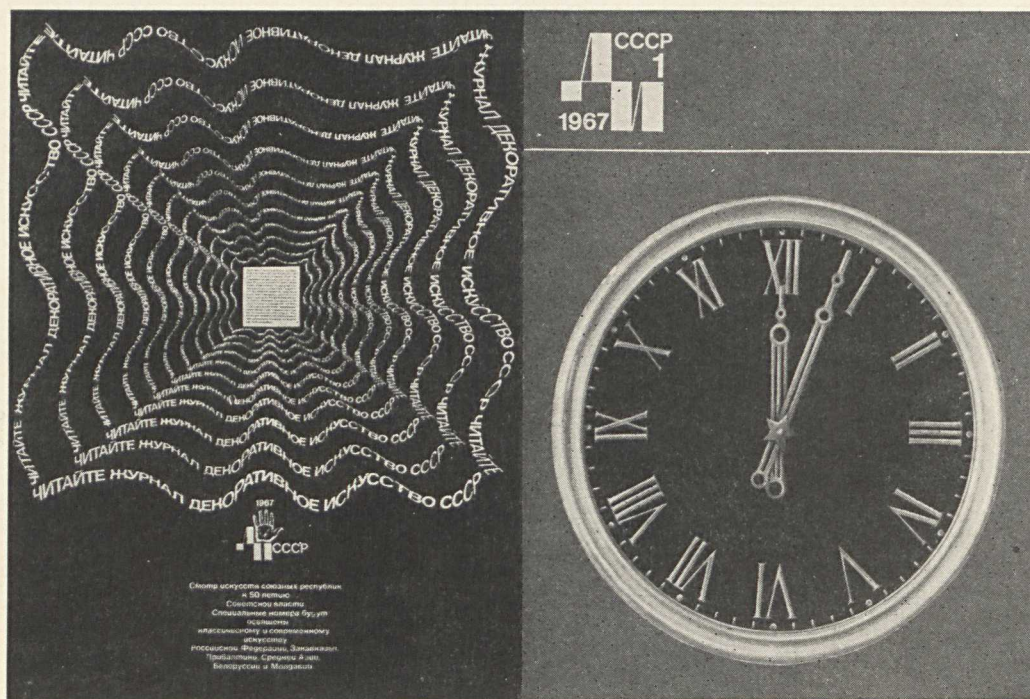


СССР
1
1967



Центральная городская
Публичная библиотека

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: О. К. Антонов, З. Н. Быков, В. М. Василенко, Ю. Н. Давыдов, М. А. Дудене, К. М. Кантор, П. Д. Корин, Г. Г. Круглов, И. А. Крюкова, Х. Р. Кума, А. А. Левашова, И. С. Литовченко, Н. А. 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. В. Базазьянц. Ответственный секретарь Г. Е. Холин. Заведующие отделами редакции: Ю. Я. Герчук, Л. Г. Крамаренко, Л. И. Невлер, В. И. Савицкая, Н. С. Шкаровская.

Художественный редактор Ю. К. Курбатов, технический редактор Л. М. Штейнер. Макет Ю. К. Курбатова. Фото И. А. Селиверстова, В. И. Почаева, Ю. О. Пашковского, Г. Н. Зарахани. Фоторетушер Г. И. Кочетов. Рукописи не возвращаются.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6, тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.
А 19264 22.XII-66 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,49. П. л. 6. 3. 1222. Тир. 14970.
Цена 1 р. 20 к.

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

в номере

1 Заметки редактора

проблемы

2 О единстве художественной культуры (Совещание теоретиков)

анализы

6 И. Слоним.
Камерная скульптура.

11 Г. Голубев.
Знаки в городе

17 Ю. Сомов.
Формы пылесосов

из музейных хранилищ

21 Л. Фаенсон.
Итальянские свадебные сундуки.

23 Д. Фиголь.
Часы

история

26 Л. Тыдман.
Часы и время

публикации

31 Т. Стриженова.
Автор костюма—Александра Экстер

за рубежом

35 Б. Воронова.
Новые музеи США

по выставочным залам

42 А. Павлинская.
Современное стекло в Елагином дворце

43 К. Панас.
На выставке Антона Рефрежье

44 Н. Сидорова.
Искусство Кипра

46 Ф. Кемпфер.
Прикладное искусство ГДР

47 На книжной полке

Страничка коллекционера

48 А. Червяков.
Кружево

Красный год

490115

Со сложным чувством я начал эти заметки. На обложке нашего журнала появился красный цвет. 1967 год. 50 лет трудного и славного пути. Что-то важное нужно сказать в первый месяц юбилейного года. Сумею ли? Юбилейного... чуть-чуть напыщенное слово, нужно было бы придумать какое-то другое, строгое и более емкое, в которое вместились бы не только величие наших целей, но и грозно прекрасные годы их воплощения, превращения идей в зримое бытие.

Нам, художникам декоративного искусства, находящегося на переднем крае жизни, выпала особенная задача. Ведь в значительной мере от нас зависит, в каком вещном мире будут жить люди, какие у них будут радости и от каких огорчений они будут избавлены. Мы все знаем высокую силу пластического образа, очарование гармонии, дерзость ассонанса, волнующую мощь монументальных произведений и милую уютность ткани, фарфора, стекла, обаяние народного творчества и строгий рационализм дизайнерских форм. В наших руках сосредоточены волшебные нити человеческого настроения. В дни общенародных праздников у нас принято подводить итоги пройденного пути, внимательно посмотреть на результаты наших усилий и нашего труда. Нам хочется познакомить читателей с декоративным искусством союзных республик. Но вряд ли тематические номера нашего журнала смогут полностью осуществить эту задачу. Думается, однако, что дело это доброе, — смотр искусства Литвы, Латвии и Эстонии, прошедший в связи с 25-летием их жизни в составе СССР, показал, как великолепно развивается искусство в этих республиках. А грузинское, украинское, молдавское, белорусское? Белоруссия... республика-труженица, край бесстрашных патриотов-партизан Великой Отечественной войны, отличных автобустроителей и много-многого другого. К сожалению, в области прикладного и декоративного искусства здесь еще не сказано свое весомое слово. В праздничный год мне не очень приятно писать эти строки, но... это правда, и нужно выравнивать линию художественной культуры. Трудящиеся Белоруссии заслужили право на отличное декоративное искусство. И, конечно, Союз художников республики в решении этой проблемы сыграет не последнюю роль.

Против красивой лжи

Вот хотел погрешить ради новогоднего номера, и если не нарисовать розовую картину состояния декоративного искусства в Белоруссии, то хотя бы обойти острые углы, а потом не решился. Ничего хорошего не может принести позиция приукрашивания. Нам всем памятна «Кубанские казаки». А так ответственные това-

рищи, возможно, обратят внимание на деликатную фразу о произнесенном «весомом слове» в декоративном искусстве талантливого народа и постараются изменить положение. Красивая ложь! Сколько сил и таланта мы отдали ей и в нашем искусстве, сколько фанфар, знамен, улыбок, цветов и шествий изобразили художники в относительно недавнем прошлом.

Возникает законный вопрос: какую линию поведения выберем мы в подготовке к юбилейным торжествам? Для того чтобы только украсить праздник, вероятно, больших усилий не нужно, а вот чтобы выразить в убедительной художественной форме все то лучшее, что вошло в нашу жизнь, в нашу душу за полстолетия, для этого нужно поработать. Мне хочется быть правильно понятым. Как всякий праздник, праздник 50-летия Советской власти должен быть нарядным, красивым. Сувениры, юбилейное стекло, керамика, ткани не могут быть обычными, но они не должны повторять и пышную претенциозность: не нужно забывать, что наш праздник — праздник Революции. Дерзость мысли, взлет таланта, острота формы, революционность пластического образа — вот что, мне кажется, должно отличать советского художника. Нужен большой накал эмоций и мобилизация всех сил, способностей, наконец, дарования, чтобы твое творчество оказалось достойным этой великой даты. И еще одно, может быть, самое главное: искусство не терпит приспособленчества. Не чувствуешь биения твоего художнического слова, желающего родиться, не принуждай себя, не прикасайся к большим понятиям или сердечным темам нашей жизни, требующим гражданственности и полной искренности чувства, а займись лучше изготовлением технических плакатов или дорожных знаков ОРУДа, где эмоции — вещь вредная. Красивая ложь вдвойне неприемлема. Она может подменить правду жизни правдоподобием, омертвить самую живую, самую динамичную идею.

Романтика правды

А есть ли такое понятие в декоративном искусстве? Может, это определение больше относится к живописи, скульптуре (психологического характера), наконец, к графике, и меньше всего затрагивает проблемы отвлеченных утилитарных искусств? Может быть, деятельность архитектора и художника-декоратора выпадает из круга творческих интересов своих собратьев по искусству?

Да, на первый взгляд такое предположение может показаться верным. Ведь известно, что художник-прикладник на три четверти оперирует в своем творчестве отвлеченными формами. Какая же романтика правды может быть у куска платель-

ной ткани, чайного сервиза или гарнитура мебели? А ведь может быть. Не делая открытия, я просто напоминаю, что и вещи отражают свое время. Тот же сервиз может быть и высокомерным, и чопорным, и наглым, но может быть и уютным, добрым, домашним, дружеским. А стекло, керамика? Сколько мы видели чванливых парадных ваз и претенциозных сооружений из бронзы и хрусталя. Да, вещи имеют свой характер и свой гонор, и, вероятно, те из них, которые претендуют на воспитание в нашем обществе идеалов обособленности и исключительности личного «я», вряд ли привьются на нашей эмоциональной почве. Нет, нам нужны высокая простота, изящество, гуманизм предметного мира. В мире вещей много холодного и даже враждебного, и если художники — тысячи талантливых творцов — задумаются над своей ролью волшебников, превращающих мертвый материал в живое теплое создание, если мы будем всегда чувствовать пульс времени и человека,двигающего это время, мы дадим людям радость романтики и создадим произведения, устремленные в будущее.

Об убежденности

Убежденность! Что это? Однозначность в оценках или приведение своих взглядов в соответствие со своими личными возможностями? Очевидно, и не то, и не другое. Однозначность — это элементарность, примитивность. Она сковывает творчество, сужает горизонты. А приспособление взглядов к своим возможностям, хотя и имеет место в жизни, называется иным именем, далеким от убежденности. Убежденность — это, пожалуй, опыт всего творческого пути и не только своего. Это прежде всего уверенность в том, что твое произведение глубоко затронет, донесет важную для всех мысль, чувство, идею. Непоколебимая вера в свою правоту, в правоту того стиля, характера, приема, который ты избрал для себя, чтобы сказать то единственно нужное людям слово, которое и есть сердце и мозг произведения. Убежденность художника-гражданина строится на общественном фундаменте. Этот-то фундамент и должен лечь в основу подготовки к демонстрации своих духовных сил, мастерства и способностей в новом, поистине значительном 1967 году. Думается, что не стоит напоминать, что ни погоня за модой, ни любая экстрагантность не смогут стать в один ряд с подлинной оригинальностью и самобытностью советского многонационального декоративного искусства. Да, мы за новое, весь десятилетний путь нашего журнала того свидетелем, но мы за то новое, которое прокладывает дорогу в самую глубину человеческих чувств.

М. Л.

О единстве художественной культуры

Совещание теоретиков

За круглым столом редакции нашего журнала собрались искусствоведы, философы, теоретики искусства и архитектуры. Идет разговор об актуальных вопросах теории искусства, о главных задачах нашего журнала в теоретической области.

Публикуя материалы этого обсуждения, мы решили сгруппировать выдержки из выступлений по двум основным вопросам, вызвавшим дискуссию,—проблеме современного стиля в разных видах искусства и (это будет уже в следующем номере) отношению нашего времени к творческому наследию искусства 20-х годов.

М. Ф. Ладур — главный редактор журнала

Товарищи! Мы пригласили вас на эту встречу для того, чтобы обменяться мнениями по важным вопросам. Нас не могут не беспокоить процессы, происходящие в художественной культуре.

Даже при простейшем анализе этих процессов становится очевидным, что интенсивно расходятся пути двух видов искусства. С одной стороны, архитектура и декоративное искусство, развивающиеся по одним пластическим законам, а с другой — творчество художников-станковистов, в основе которого иные эстетические принципы. Создается впечатление, что эти два явления если и не исключают друг друга, то, во всяком случае, находятся в разных сферах общественной жизни. Ведь не может не тревожить то обстоятельство, что в здании Дворца съездов психологически не нашлось места ни картине, ни скульптуре. Такие интерьеры, очевидно, не терпят такую картину и такую скульптуру.

Мне казалось, что в одной стране, в одно время не могут существовать идущие врозь искусства... А впрочем, почему бы и нет?!

На этом вопросе мы и просили бы остановиться уважаемых участников настоящей творческой встречи. Вероятно, нам нужно искать какие-то ориентиры, чтобы сводить концы с концами. Потому что без точного уяснения позиций застарелая «проблема синтеза» останется проблемой.

И. Л. Маца

Нерешенных теоретических вопросов много. Если начать с самого простого, то давайте поговорим: а что такое декоративное искусство?

Ваш журнал называется «Декоративное искусство», но в нем больше о художественной промышленности, об «индустриальном искусстве» («дизайне»), а о декоративном искусстве как раз меньше.

И вообще — в искусстве, художественной критике и искусствознании терминологической нелепости и произвола больше, чем в любой области. Нужно начать с уточнения терминологии. Уточнить понятие, которое несет в себе определенную специфику. Говорить о декоративном искусстве нужно не вообще и не с позиции содержания и сущности станкового искусства. Если хотите, здесь стоят такие «страшные» вопросы: есть ли декоративное искусство, такое искусство, которое никакой конкретно практической функции не несет; основная функция его произведений в том, что они должны быть красивы. Имеет право на существование такой вид искусства или нет? Или же наше декора-

тивное искусство должно быть идейным, партийным, как живопись, поэзия, скульптура и т. д.?

Существует такая проблема или не существует? Когда в начале 30-х годов делали для наших женщин, например, платье «спереди трактор, сзади комбайн»,—это считали «идеологическим» декоративным искусством. Или когда вы съедали борщ и с тарелки смотрел портрет Пушкина... В этом ли задача, цель, природа декоративного искусства?

Где можно говорить об этих вопросах? Можно говорить в нашем журнале. Я настойчиво повторяю: именно у нас имеет право существовать декоративное искусство в самом узком понимании, для произведений которого основная задача — быть «лишь» красивым, радовать человека. Радовать человека, который трудом и борьбой завоевал право жить в окружении красивых предметов, в красивой среде, своей красотой служащей ему, полноценному гражданину социалистической страны.

Что касается той проблемы, с которой вы начали, что существует большой разрыв между искусством станковым и декоративным, так этот разрыв, с одной стороны, страшен, с другой — совершенно закономерен. Попробуйте, например, делать в области живописи то, что делается в области музыки, так с вами не знаю что сделаю! Случайность ли это или не случайность? При всей общности задач всех видов художественной культуры, каждый вид имеет свою специфику, границы своих возможностей.

А с этим связана еще одна проблема: мы тоже привыкли и никак не отучимся на проблематику всех видов искусства смотреть с точки зрения требований художественной литературы. Это пренебрежительное отношение к специфике видов искусства началось у нас давно, еще в 30-е годы. А ведь и та же художественная литература имеет не только общие социально-эстетические задачи, но и свои особые задачи и возможности, свою специфику, так же как фигурка, которая стоит на столе, или занавес, ткань для мебели, ваза для цветов и т. д. Все они могут быть скучные и веселые, уродливые и прекрасные. Мы хотим, чтобы они были прекрасны. И имеем все права стремиться к этому.

Г. А. Недошивин

По-моему, мы сейчас вообще в нашем искусстве переживаем очень любопытный и очень сложный период. Одним из конкретных выражений этого сложного периода является как раз тот дуализм, о котором Михаил Филиппович Ладур вначале

говорил, рассказывая о разрыве между нашим станковым искусством и всей сферой искусства в быту или в производстве. Разрыв этот чудовищен, порой анекдотичен. Но Иван Людвигович Маца прав,—он вместе с тем совершенно естественен, прежде всего просто потому, что по каким-то причинам, которые никому не ясны (по крайней мере я пока не слышал более или менее удовлетворительного объяснения), наше пластическое искусство действительно находится в отсталом состоянии. Я имею в виду станковое искусство. Хотя я не льщу себя иллюзиями о том, что наше декоративное или наше промышленное искусство находятся в состоянии «ренессанса», этого нет, но они могут скрывать свои недостатки за внешностью «современного стиля».

Действительно, когда делается картина в золотой раме в стиле середины XIX века, то это в современном здании вопиет вне зависимости от идеи этой вещи. Когда же на этой же стенке мозаика из камня, что бы она собой ни представляла и каковы бы ни были ее художественные качества, она «укладывается», хотя удовольствие от такой мозаики может быть равно нулю или даже отрицательной величине. Такая ситуация результат того, что мы, очевидно, переживаем сейчас этап очень глубокого перелома во всей системе пластического видения, во всей системе отношений изобразительного искусства к человеческой жизни, и, может быть, как раз этим очень глубоким процессом объясняются и те блуждания, на которые вы сегодня законно сетовали. До той поры, пока сама жизнь не даст нам достаточно материалов для выводов и пока не будет четкого контура современных художественных тенденций, мы вынуждены оставаться в положении наблюдателей и первоначальных систематизаторов.

М. Ф. Ладур

Не слишком ли скромная роль?

Г. А. Недошивин

Иногда это полезнее, чем поторопиться со скороспелым ответом. Иначе мы ничего другого, кроме больших теоретических и практических потерь, не получим.

Если бы сегодня мы или другие, более мудрые товарищи, собравшись за этим круглым столом, пришли к какому-то выводу и сделали кодекс двенадцати заповедей, то я убежден, что одиннадцать из этих двенадцати заповедей окажутся впоследствии безжизненными.

Это не значит, что не нужно дискутировать. Может быть, как раз сейчас задача нашей теории заключается в том, чтобы пристально присматриваться к тому, что делается, и настойчиво искать истину. Это тоже теоретическая задача. И если

мы не сразу скажем, что делать, то, может быть, нам действительно надо говорить не что делать, а с чего начать.

Б. И. Шрагин

Михаил Филиппович верно говорил о расхождении между нашим станковым искусством и архитектурой, прикладным искусством и т. д. Наше станковое искусство просто-напросто отстало. Но сейчас как раз, может быть, журналу нужно более критически подходить к тому положению, которое у нас сложилось на другом фланге.

Преклонение перед современными вещами, перед «современным стилем», которое сложилось в свое время, принесло определенные разочарования. Оказывается, что не все то, что «современно», так сразу и хорошо. В этом может убедиться каждый человек, который будет ходить по новым квартирам.

Невероятное расхождение архитектурных форм со станковыми, о котором говорил Михаил Филиппович, скорее мнимое, чем реальное. По внешней форме они очень различны, а по сути дела отражают, хотя и в разных формах, какое-то неудовлетворительное состояние.

Сегодня это обстоятельство заслуживает самого пристального внимания и с теоретической точки зрения.

В журнале «Новый мир» была помещена статья о том, что у нас получилось с «современной» архитектурой¹. Хорошая статья, но она больше показывала, какие **практические** препоны у нас возникали для того, чтобы эта «современная» архитектура была не тем, чем она стала, а чем-то более высоким.

Но мне кажется, что это не только вопрос практического порядка, но и вопрос более широкого теоретического плана. Архитектура, может быть, больше всего остальных такое искусство, которое выражает то, что практически есть в духовной жизни общества. Ее не обманешь.

Была украшательская архитектура, которая пыталась создать красивые, богатые, пышные формы, не соответствующие реальному содержанию нашей жизни. В чем грех украшательства? — Оно скрывало под собою убожество. И когда мы это украшательство отбросили, то ни к какому реальному богатству формы мы не пришли. И тут, по-видимому, беда не только в каких-то практических препонах. И вот мне кажется, что пришло время, когда нам нужно критически осмыслить и такие формы нашей художественной культуры, с которыми вроде бы благопо-

лучно обстоит дело, а на самом деле не совсем благополучно.

А. И. Михайлов

Прежде всего о диспропорции в развитии отдельных видов нашего искусства. Что такая диспропорция существует — это бесспорно, но в каждом конкретном случае нужно выяснить, существует ли она как негативное явление или вызвана исторически обусловленным своеобразием разных видов художественной культуры. Это вопрос довольно сложный, и его за одним круглым столом, пожалуй, не решишь. Но совершенно очевидно, что на предшествующем этапе развития в нашей художественной практике отчетливо проявились недооценка монументальных и синтетических форм искусства и почти полное игнорирование громадной области эстетического формирования предметов массового индустриального производства. И хотя в последние годы в этих областях наметились глубокие сдвиги и многое уже сделано, но все же и донныне диспропорция между ними и станковыми формами искусства еще далеко не преодолена.

Одним из проявлений этой диспропорции можно считать и то, что основные творческие силы изобразительного искусства сосредоточены в станковом искусстве и совершенно недостаточно участвуют в развитии монументальных и массово-индустриальных видов художественной практики. Разрыв между станковым искусством и художественным формированием предметов индустриального производства противоречит самой сущности социалистической художественной культуры.

Мне представляется, что одним из основных моментов марксистско-ленинского понимания искусства является утверждение единства образного познания мира и его эстетического преобразования, то есть единства искусства и материальной практики в тех формах, которые отвечают специфичности художественно-эстетической деятельности человека. Только социалистическое общество создает реальную основу для всестороннего и полного осуществления такого единства. На пути к нему должна быть решена задача достижения художественного единства изобразительного искусства и архитектуры, с одной стороны, и изобразительного искусства и промышленной эстетики — с другой. Единство идейной и эстетической целенаправленности, преодоление той раздробленности искусств, которая существует сейчас, когда в станковом искусстве господствует одно направление, в дизайне — другое, в архитектуре — третье,

¹ Феликс Новиков, Возрождение архитектуры.— «Новый мир», 1966, № 3, стр. 202—220.

это одна из серьезных задач, возникающих сегодня.

В связи с этим неизбежно возникает вопрос о таком руководстве процессами художественной практики, которое охватывало бы все виды и формы искусства. В двадцатые годы было много недостатков, но большим положительным фактором являлось то, что Наркомпрос ведал всеми видами искусства.

Прежде всего должен быть единый орган, хотя бы и разделенный по видам искусства, но дающий возможность ставить вопросы развития всех видов художественной культуры и отвечать за это развитие в целом.

Вот это мы потеряли по сравнению с двадцатыми годами. Объем художественной практики стал больше, размах — шире, а единство оказалось утерянным. Вопрос о нем можно ставить и в принципиальном и в организационном плане, то есть наряду с осознанным движением всех видов искусства к единому стилю при многообразии его национальных форм, творческих течений и индивидуальных почерков художника нужно ставить вопрос и о том, чтобы руководство всеми видами искусства было сосредоточено, как говорят, «в одних руках». Но, конечно, не в том смысле, чтобы это руководство исходило из личных пристрастий и вкусов, а в том, чтобы осуществлялась во всех областях единая государственная линия развития искусства. Именно она и может предотвратить те субъективные волевые «зигзаги», которые сыграли такую отрицательную роль, например, в формировании архитектурного облика Москвы. Мы все помним время, когда с середины тридцатых годов архитектурный общественный и композиционный центр Москвы мыслился вокруг Дворца Советов, в соответствии с чем были определены и места сооружения высотных зданий.

В пятидесятых годах эта концепция была отброшена и сделана попытка переместить общественно-архитектурный и композиционный центр столицы в район Ленинских гор и Юго-Запада. Здесь было намечено строительство Дворца Советов, памятника Ленину и других крупнейших сооружений. Однако в настоящее время и этот замысел можно считать в значительной мере утратившим свое первоначальное значение.

Такая резкая смена монументально-композиционных замыслов, рассчитанных на десятилетия, оставляет в общей картине города недовершенные громадные фрагменты и мешает достижению художественного единства.

Возвращаясь к вопросу о взаимоотношении станкового, монументального и про-

мышленного искусства, нужно подчеркнуть, что было бы неверно думать, будто станковое искусство само по себе есть консервативная, отжившая форма. Консервативным явлением было не развитие станкового искусства, а догматическая концепция станковизма, которая не признавала других видов искусства. Такой догматический станковизм существовал и еще существует. Потребовалось много усилий и времени, чтобы на пленумах Союза художников начался разговор о монументальном искусстве. Но в полном объеме вопросы его развития, как и развития промышленной эстетики, и доньше еще не поставлены. В то же время мастера станкового искусства имеют большие творческие завоевания, которыми можно было бы оплодотворить монументальное и промышленное искусство.

Только при постоянном взаимодействии и обмене творческим опытом мастеров этих основных областей художественной практики, только при глубоком осознании единства всех видов искусства мы быстрее двинем вперед развитие социалистической художественной культуры.

С. О. Хан-Магомедов

Я думаю, что мы в последнее время несколько преувеличиваем авангардную роль архитектуры в развитии нашего искусства. И дело не в том, что наша архитектура идет по неправильному пути, а в том, что в ряде творческих проблем самой архитектуры наблюдаются, с моей точки зрения, некоторые тревожные явления. Если говорить определеннее, мне представляется, что в советской архитектуре еще в 30-е годы была нарушена закономерность творческого развития. Всем известно, что движущая сила развития каждого явления — это внутреннее противоречие. Мы же часто боимся выявлять эти противоречия, боимся признать их внутренним импульсом развития архитектуры. Невыявленные противоречия загоняются вглубь, а когда они все же дают о себе знать, мы объявляем их «ошибками». А на анализе ошибок трудно строить архитектурную теорию, ее можно развивать, лишь изучая объективные противоречия и закономерность развития архитектуры.

Если рассматривать архитектуру как управляемую систему, то, как и в других подобных системах, в ней можно выделить свою постоянную память, дающую устойчивость ее развитию. Это то, что помогает концентрировать лучшие достигнутые в прошлом результаты и сохранять преемственность развития. Без этого не может развиваться ни одно явление, но в то же время нельзя не отметить, что это лишь

одна сторона развития, это своеобразная служба количества, которая хорошо обеспечена соответствующими административными организациями в системе управления нашей архитектурой. К сожалению, при развитой службе количества в нашей архитектуре нет достаточно развитой службы качества. А как известно, кроме обеспечивающей преемственное развитие постоянной памяти каждая система должна иметь возможность быстро реагировать на изменение среды (условий) при сохранении общей цели развития. В архитектуре новая информация, дающая импульс качественному развитию, поступает по двум основным каналам — научные исследования и творческие открытия. Сейчас оба эти канала засорены, и новая информация течет, так сказать, тонкой струйкой. Отсюда и преобладание количественных, а не качественных процессов в развитии советской архитектуры. Нам сейчас не стоит особо преувеличивать тот стилизованный перелом, который произошел в 50-е годы. Это был во многом внешний перелом. Причем если раньше закономерность нарушалась прежде всего в области внешней художественной формы, то в последовавшем за 1954 годом десятилетии она нарушалась главным образом в области функционально-технических проблем. В это время шло в основном экстенсивное развитие нашей архитектуры, в процессе которого мы освоили современный мировой уровень. Причем, как это ни парадоксально звучит, но в значительной степени стимулом творческого развития нашей архитектуры был сам факт отставания ее от современного уровня. Однако по мере того, как мы догоняем в творческом отношении другие страны, влияние этого стимула исчерпывается, и необходимо давать все больший простор внутренним импульсам, вводить в действие другие факторы, шире открыть каналы, по которым течет в архитектуру новая информация, прежде всего научные исследования и творческие открытия.

Говоря об объективных закономерностях развития советской архитектуры и о специфике этих закономерностей в отличие от архитектуры капиталистических стран, необходимо различать две группы противоречий, условно называемых нами «эпохальными» и «формационными». «Эпохальные» — это такие закономерности, которые свойственны эпохе в целом и зависят от уровня развития науки, техники и чисто профессиональных сторон архитектуры. «Формационные» же закономерности зависят от общественной формации. Нам кажется, что, анализируя различие и общность советской и зарубежной архитектуры, не следует смешивать эти за-

кономерности, то есть не надо искать различие там, где его не должно быть, и, наоборот, нельзя стремиться к единству там, где оно принципиально невозможно. А в этих вопросах у нас много было напутано. Взять, например, проблему архитектурного стиля. Мы призывали архитекторов создать совершенно новый социалистический стиль. Меня это смущало, потому что этот термин означает, что архитекторы должны создавать здания и внешне-стилистически принципиально отличающиеся от архитектуры Запада, ибо каждый стиль имеет и формально-эстетическую определенность. Но можно ли так ставить вопрос? Мне думается, что стиль это такое явление, которое, пожалуй, ближе не к формационным, а к эпохальным закономерностям.

За последнее время мы этот вопрос усилиями наших теоретиков архитектуры основательно запутали.

Е. А. Розенблюм

Проблема единства художественной культуры оказалась сегодня основной темой нашей встречи. Возможно, что это отсутствие единства есть результат если не отсутствия, то по крайней мере недостаточной глубины самой художественной культуры.

Многие из участников нашей сегодняшней беседы были в прошлом году на заседании декоративной секции Союза художников СССР, когда, разбирая направление нашего журнала, значительная часть выступавших ставила вопрос о том, что журнал перестал заниматься проблемами искусства, потому что занялся проблемами теории. Существует, значит, убеждение, что проблемы теории и проблемы самого искусства не имеют друг с другом ничего общего. К сожалению, это кредо еще очень многих художников.

Мы занимаемся стилизацией, не всегда понимая сущность направления, которому следуем, берем какие-то образцы, образцы разные, и создаем мнимое различие художественной культуры. В изобразительном искусстве это нередко образцы XIX века. В архитектуре — образцы определенного периода западной архитектуры и при этом не самого последнего. В прикладном искусстве шарахаемся еще больше, потому что берем за образец что под руку попадется.

Сегодня, по-моему, проблема художественных знаний — одна из существенных проблем искусства.

Художник обязан не только чувствовать, но и понимать логику формы в искусстве, чувствовать и понимать, что художественная форма не только через содержание, но и непосредственно связана со

временем, более того, является выражением времени в произведении искусства.

Знание закономерностей формообразования — это и есть те художественные знания, вне которых не может быть художественной культуры. Одна из важнейших задач журнала — показать, что творчество художника не только выявление его чувства, но и форма его мышления.

Нужно заниматься изучением мышления художника через изучение формы произведений искусства, а не вне ее, чем мы занимались во многих искусствоведческих анализах. Это очень важно. Я не могу согласиться, что теоретики сегодня должны лишь наблюдать то, что происходит. Теоретики, будь то искусствоведы, философы или анализирующие свою работу художники, сегодня единственные люди, которые могут помочь восполнить огромный пробел в художественной культуре, который есть у многих современных художников независимо от того, станковисты они, прикладники или проектировщики.

Л. Н. Пажитнов

Некоторые трудности в разработке общей теоретической проблематики в области искусства, эстетики ощущается не только на страницах журнала «Декоративное искусство СССР», но и в книгах. Их выходит не меньше, чем раньше, но содержание их стало тусклым. Есть большой соблазн присоединиться к мнению Г. А. Недошина. Задачи, очевидно, сегодня не в том, чтобы думать над общими теоретическими проблемами, которые не столь целесообразно и ставить в журнале, а скорее в том, чтобы углубить теоретический уровень в постановке конкретных вопросов, тех, которыми журнал непосредственно занимается. Есть польский афоризм, что в рог изобилия трубят тогда, когда он пуст. Когда в 1956 году было изобилие идей, то во многом оно объяснялось недостаточной разработанностью их на практике. Раскованность мысли плодила отвлеченные построения. Со временем число их заметно поубавилось, но с другой стороны повысилась ценность подлинной теории, той, которая исходит из живого конкретного материала, из реальных противоречий, а не из представлений о том, что должно было бы быть.

Здесь вспоминали статью в «Новом мире» о проблемах архитектуры. Вы сами, Михаил Филиппович, говорили о некоторой дисгармонии, которая есть между архитектурой и современным изобразительным искусством. Можно спорить о том, насколько она глубока, насколько преодолима и как динамично развивается

этот процесс. Но когда смотришь на Новые Черемушки, на многие кварталы, которые строятся, поражает одна характерная черта: это обезличенные кварталы. Мебель, арматура — вся та сфера, в которой находит традиционное применение декоративное искусство, — столь же не индивидуальны. Эти вещи делаются для всех, но ни для кого в отдельности.

Поэтому, если говорить о проблемах, я поставил бы проблему культ личности художника.

Речь идет, по существу, об индивидуальной форме бытия общественной культуры. Сегодня искусство там, где есть целостное индивидуальное восприятие мира и человека. Дело, собственно, не в форме, как таковой, а скорее в индивидуально-своеобразном наполнении этой формы.

В упомянутой статье в «Новом мире» написано, почему у нас такая архитектура, в которой нет места личности архитектора, нет печати человеческой индивидуальности. Она принципиально закрывает дорогу индивидуально содержательным формам общения между людьми.

Я не думаю, что сегодня поставлено под вопрос существование художественной культуры. Так бы резко я вопроса не ставил. Сейчас выходят новые фильмы, иногда это очень хорошие фильмы; ставятся яркие спектакли в театре Любимова, в театре Эфроса.

Там где программно утверждается и живет личная форма видения и понимания мира, которая предлагается общественному вниманию, — это интересно.

Для декоративного, прикладного искусства здесь такая же жгучая проблема, как и для всякого другого.

И. Л. Маца

А как быть с индустриальным способом производства и стандартизацией?

Л. Н. Пажитнов

Это проблема не новая, но отнюдь не решенная, в которой не сказано последнее слово. Не знаю насколько стандарт закрывает дорогу искусству. Дело, очевидно, в способе оперирования этой стандартной формой. Если взять структуру физического мира, она тоже состоит из немногих элементов. Но это не мешает бесконечному многообразию жизненных форм. То же и в искусстве. В Европе темперированный музыкальный строй вообще состоит лишь из 12 полутонов. Разве это сковывает художественную фантазию? Дело, очевидно, не в стандарте, как принципе промышленного производства, а в проникновении его в духовную культуру, в подавлении им творческого начала.

(Окончание в следующем номере).

Камерная скульптура

И. Слоним



К. Рябинина.
Мальвина на пуделе. Фарфор.
К. Горбашева. Ивушка. Дерево.



Малая пластика всегда—часть человеческого быта. По ней можно узнать о жизни народа, о культуре давно прошедших эпох.

Вспомним шумерийские глиняные и каменные фигурки. Египетские скульптуры и рельефы, гранитные и деревянные. Знаменитые греческие танагрские статуэтки, изображающие не богинь, а живых греческих женщин. Сохранились формы, говорящие о том, что статуэтки эти тиражировались и, видимо, широко бытовали в домах.

У нас в России малая пластика имела большое распространение; деревянные резные скульптуры, игрушки народных мастеров, наивные и полные очарования фарфоровые и фаянсовые статуэтки, которые выпускались заводами и кустарными мастерскими в XVIII и XIX веках.

С начала XX века многие крупнейшие русские художники увлекались малой декоративной скульптурой. Всех перечислить невозможно, но назовем М. Врубеля и Валентина Серова, оставивших велико-

лепную керамику, Паоло Трубецкого, чьи бронзовые портретные статуэтки можно отнести к лучшим образцам русской и мировой скульптуры начала века.

В наше время в этой области превосходно работали А. Матвеев, И. Ефимов, С. Лебедева.

К классикам «малой формы» можно причислить И. Фрих-Хара и А. Сотникова.

И вот, наконец, прошлым летом на выставке в Доме художника были собраны произведения малой пластики, созданные в последние годы, когда вновь возродился интерес к этому жанру скульптуры.

Чем же малая пластика отличается от «большой» скульптуры? Прежде всего тем, что она связана с бытом и с интерьером жилища и поэтому рассчитана на некоторую интимность обращения к зрителю, на обзор с двух—трех метров. Существенна и ее пластическая связь со всем убранством квартиры. Она должна быть так же значительна, монументальна, как и большая скульптура. Важно, чтобы форма в ней не дробилась. Маленькие

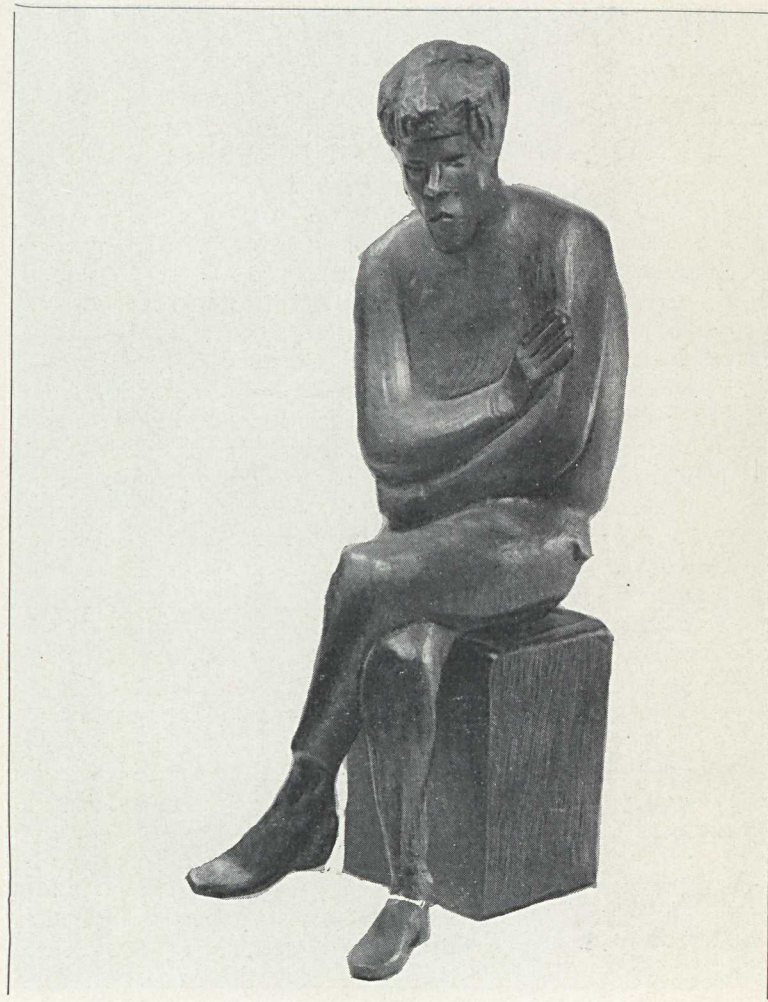
скульптуры Матвеева или Ефимова можно представить монументами, стоящими среди зелени парков. Как бы ни была мала по своим размерам скульптура, она должна выглядеть не безделушкой, а как статуя в ансамбле интерьера, где мебель все равно, что здания на улицах и площадях, а вазы с цветами, что газоны в парке.

Скульптура в комнате—это пластическая деталь, входящая в строгую архитектуру интерьера. Поэтому она не может быть многословной, дробной, не может не говорить современным художественным языком.

Современность, на мой взгляд, заключается в отсутствии стилизации, в жизненности искусства. Так всегда современен Майоль, несмотря на его связь с античностью. Он чрезвычайно жизненен—его женщины наши современницы.

Современность—в неповторимом отношении к жизни. Так, скульптура из фарфора и бронзы Матвеева современна, в то время как часы Манизера с глубокомысленной

О. Комов.
 Портрет А. Древина. Бронза.
 Е. Гуревич. Ваза. Терракота.



надписью «Жизнь коротка — искусство вечно» — старомодны.

Нашему времени присущ лаконизм изображения. Форма нашей скульптуры реальна и отвлеченна одновременно. Отвлеченна в той мере, какая требуется, чтобы излишние детали не мешали целостности изображения.

Бывают, правда, скульптуры «стилизированные» под современность, очень лаконичные, но если в них нет настоящих находок художника, нет внутренней реальности, — они мертвы.

Малой пластике доступна любая тема, но она правомочна только тогда, когда кроме сюжета художником решается задача пластическая. Так, на выставке одной из лучших портретных фигур была «Гнесина» Н. Никогосяна, интересная по распределению масс, по организации пространства.

В бытовом жанре особенно важно живое отношение автора и опять-таки чувство современности. Можно вспомнить о веселых скульптурах Фрих-Хара: в них нет

ничего лишнего, они просты и изобретательны по форме, и цвет при большой условности придает им настоящую реальность. Каждая группа из эпизода превращается в занимательную повесть.

Так же у О. Малышевой. Ее, казалось бы, бытовая сцена «Чистильщица» вырастает в обобщенный тип. Я вижу в ней древних ее предков, да и по способу изображения без всякой стилизации фигура эта перекликается с малыми ассирийскими скульптурами.

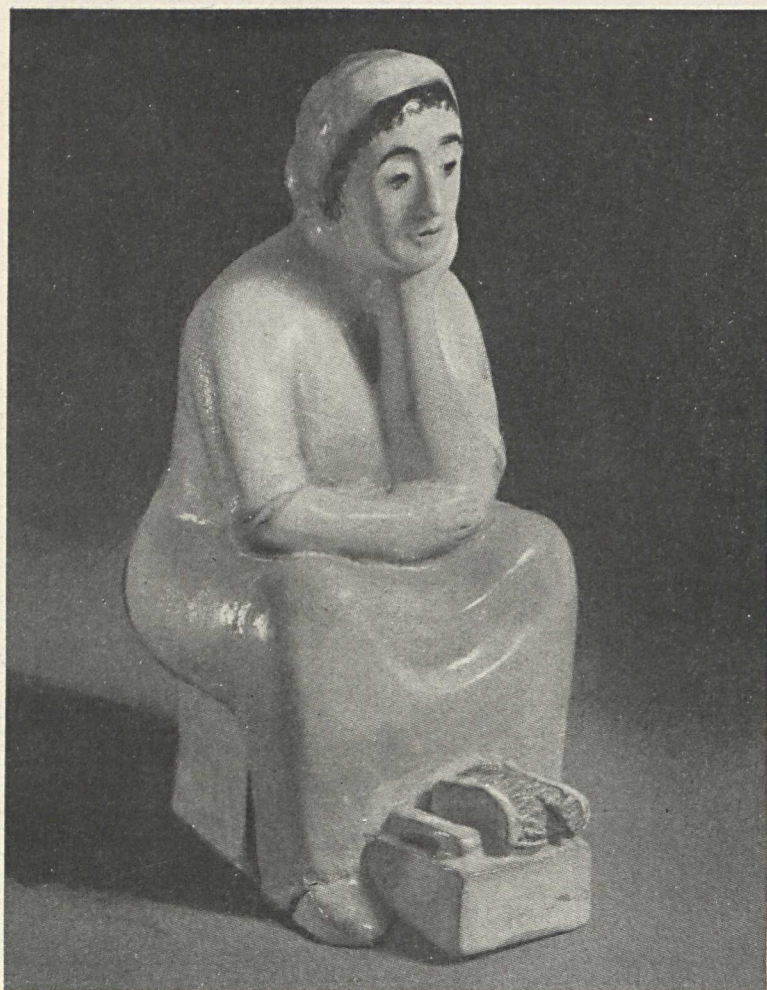
Тема материнства многократно повторяется в мировом искусстве. Она трактовалась то жанрово, то религиозно. Но М. Лукашевкер, талантливый, рано умерший скульптор, нашел свое решение — возвышенное и даже драматическое. Для него материнство — событие. Он как настоящий художник увидел все по-новому, по-своему. Его скульптуры очень содержательны, с сильным внутренним чувством. Форма в них крупная, обобщенная, без ненужных деталей. Шамот, из которого они сделаны, смотрится чуть ли не гранитом

и придает им большую весомость и материальность. Скульптуры так скомпонованы, что зритель обязательно должен обойти их кругом. При внешней простоте у них напряженный силуэт. Кажется, что они растут изнутри. В некоторых случаях ребенок вписан рельефом, и тем подчеркивается масса всей скульптуры. Каждая из них мне представляется цельным архитектурным ансамблем.

Глядя на скульптуру, всегда задумываешься — во имя чего она делается. Есть скульптуры, которые могли бы и не быть. Скульптуры Лукашевкера обязательно должны быть. Мне кажется, что на выставке его работы были одними из лучших, если не лучшими. Их зрелость, продуманность, композиции и своеобразная гармоничность показывают, какого интересного художника мы потеряли.

Замечательный фарфорист А. Сотников показал на выставке четыре скульптуры: «Гадкий утенок», «Цирковой лев», «Коза», эскиз монументального фонтана «Веселые рыбаки».

О. Малышева. Чистильщица. Фаянс.
Н. Жилинская.
Декоративная ваза. Керамика.



Сотников — художник, который мог бы и должен создавать большие монументальные детали внутреннего и наружного оформления зданий. Форма его маленьких фигур такова, что они всегда монументы. В его скульптурах нет ни капли стилизации, это подлинно народное искусство. Но при всей традиционности его искусство очень современно.

Другим путем идет Е. Гуревич. Для нее характерен постоянный поиск. И на этой выставке она показывает работу над новыми формами керамических сосудов. Ее вазы ритмичны и неожиданны по форме. За основу она берет человеческую фигуру и обобщает ее почти до архитектурного построения, а затем наносит на него тонкий рисунок. На отвлеченном объеме появляются детали музыкальных инструментов, изображение матери и ребенка, графика определяет и заканчивает форму. Единственный, на мой взгляд, недостаток ее ваз — это не вполне найденный размер. Они должны были бы быть больше. Сейчас они смотрятся как эскизы.

Красивы декоративные вазы и сервиз М. Фаворской. Форма ее ваз проста, но очень продумана. Пропорции стройные, профиль строг, а плавное расширение кверху заставляет воспринимать сосуд как архитектурное основание для цветов. Женская фигура на большой вазе скомпонована таким образом, что ее движение подчеркивает профиль вазы и зовет зрителя двигаться вокруг нее. Изображение на вазе не графическое, а живописное. По цвету она гармонична и красива.

Двойственное чувство вызывают композиции Н. Жилинской. Хотел сказать вазы, но задумался, вазы ли они.

В некоторых случаях — несомненно; например, очень интересная женская голова в платке. Остальные ее скульптуры кажутся мне чересчур сложными по форме, и не совсем понятно, имеют ли они какое-нибудь назначение, хотя называются вазами. Как и во всех работах этой художницы, подкупает темперамент. Задуманы они затейливо, но не всегда ясна пластическая мысль автора — так они сложны.

Цвет часто не столько подчеркивает форму, сколько ее разбивает. Жилинская — человек большой одаренности, ей многое хочется сделать, и она многое делает. Надо всячески приветствовать ее поиски. Но ей нужна большая строгость — умение точно разграничивать поставленные перед собой цели. И я убежден, что мы увидим ее скульптуры более цельными и содержательными.

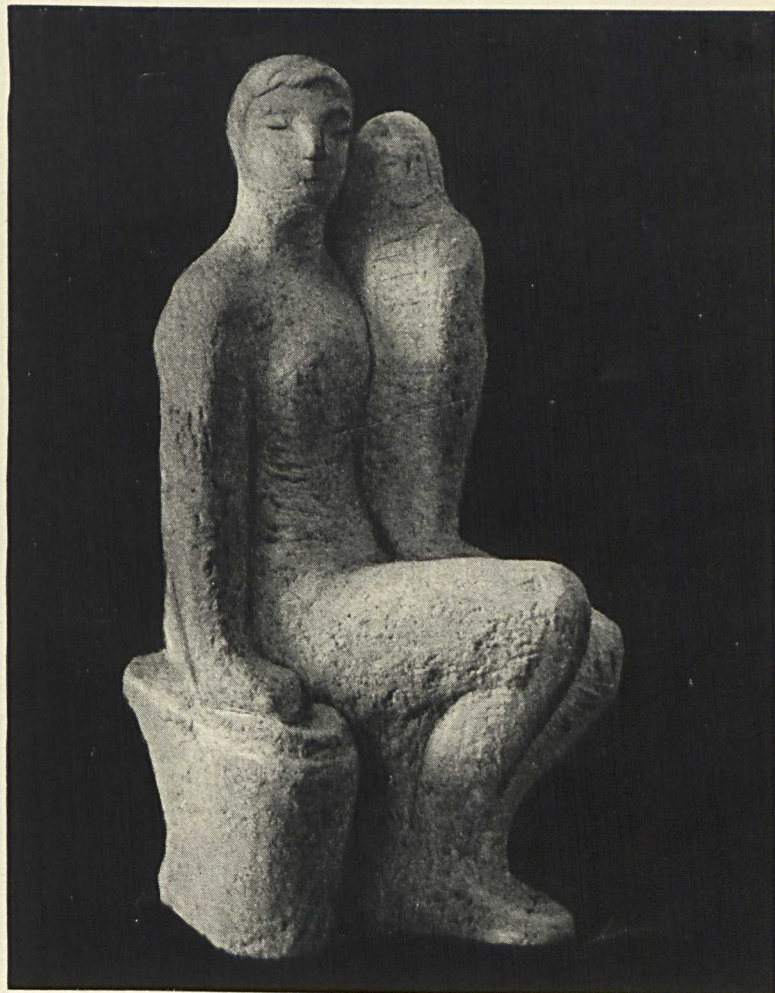
Несколько лет тому назад я впервые познакомился со скульптурами только что окончившего институт Ю. Чернова. Тогда меня его работы заинтересовали. В них было желание найти зерно скульптуры, построить вещь, и отсюда решение немногословное, скупо ограниченное планами. Но уже тогда меня смущала некоторая графичность и иллюстративность композиции. Например, его группа с подъемным краном.

Позднее я увидел несколько добротных гранитных голов, сделанных им. Но обнаженные бронзовые фигуры, показанные на этой выставке, — настораживают. Они

М. Лукашевкер.
Материнство. Шамот.

М. Лукашевкер.
Материнство. Шамот.

М. Фаворская.
Декоративная ваза. Керамика.



зрительно легковесны. Любая, самая маленькая скульптура должна иметь вес, массу. К сожалению, последним работам Чернова этого не хватает. Всякая хорошая скульптура дорога тем, что она является продуктом человеческих рук—она должна быть точна, но одновременно где-то и корява. Известно, например, что греческие колонны немного кривоваты—то, чего нет в немецких реконструкциях. И, если можно так выразиться, черновские скульптуры—это типичные немецкие реконструкции. Я бы сказал, что они чересчур «нерукотворны». Я убежден, что придет время, и Чернов это сам поймет. Сейчас он боится расстаться с найденным. Но приходит время, когда надо не бояться риска, и это время для Чернова пришло. О. Комов показывает на выставке две портретные фигуры в бронзе—«Б. Полевой» и «А. Древин». В них есть портретная убедительность, особенно в древинской фигуре, но мне представляется, что Комов, так же как и Чернов, несколько затормозил свое движение. Мне больше нра-



вились его прежние бронзы и гранитные портреты. В них всегда присутствовал композиционный замысел, была интересная затея. В портрете Древина есть заостренность формы, но нарочитая упрощенность и схематичность тревожат.

Я думаю, что эти портреты Комова промежуточный этап в его работе.

Фарфор и грубая керамика, бронза, дерево и камень—вот материалы, из которых создаются произведения малой пластики. Их них дерево наиболее живой, теплый по своей природе материал, легко поддающийся обработке, хорошо включающий в себя цвет. Это замечательный для малой скульптуры материал.

Любовь к дереву и понимание его особенностей чувствуются в работах М. Смирнова и М. Воскресенской. «Мим» Смирнова интересен по замыслу и общему решению, особенно торс и голова. Но можно заметить отсутствие пластической связи рук и ног с фигурой. Кисти рук неоправданно крупны, и пальцы на них смотрятся отдельно каждый. Воскресенская проще,



А. Сотников. Коза. Фарфор.
М. Смирнов. Мим. Дерево.



скульптуры ее компактны и потому решены более «в материале». А. Богословский, превосходно понимающий дерево, выставил несколько фигурок. В них желание приблизиться к пропорциям, характерным для скульптур народов Севера. Попытка интересная, но кажется, что резаны они все по одному способу, от этого создается впечатление некоторой однообразности. Что касается самого приема—мне он кажется чересчур графичным, и в этом опасность для скульптуры.

Деревянная фигурка «Ивушка» К. Горбашевой вызывает двойственное чувство: с одной стороны, удачно использован ствол дерева, слегка расписанный, и тактично сделанная голова. Но мне не нравится излишняя сентиментальность фигуры. В малой пластике должна быть интимность, ведь площади, на которых стоят эти «монументы», измеряются десятками сантиметров. Но сентиментальность совсем ни к чему.

Выставка в Доме художника порадовала большим количеством молодых художни-

ков, либо мало выставлявшихся, либо впервые показывающих свои работы. В первую очередь хотелось назвать три превосходных фарфора К. Рябининой. Лучший из них «Мальвина на пуделе». Этот фарфор, веселый и живой по форме, я не представляю себе вне цвета. Все в нем—форма и цвет—создает необходимую сказочность. Цвет образуется штриховкой волос девочки, цветным корсажем и орнаментом. Большое качество этой скульптуры—импровизация и отсюда неожиданность решения.

Можно назвать еще хороший керамический портрет М. Фаворской, сделанный Г. Куприяновым; бронзовую обнаженную М. Кватер; маленькие фигурки из камня Е. Николаева и, наконец, деревянные миниатюры А. Траскунова. Они очень умно сделаны, в них большая непосредственность, хорошо почувствованы свойства материала. Траскунов раньше не работал в дереве, и надо всячески приветствовать его стремление расширить круг материалов своей скульптуры.

Выставки, подобные прошедшей в Доме художника, нужно устраивать чаще. Не только московские, но и всесоюзные. И на их основе можно созвать совещание с участием художников, архитекторов и хозяйственников, занимающихся тиражированием скульптуры. Дело в том, что массовое тиражирование стоит у нас на очень низком уровне. Модели чрезвычайно деформируются, и поэтому многие художники неохотно дают свои произведения для массовки. Мне кажется, что пришло время подумать о малых тиражах с авторской проработкой каждого экземпляра.

Знаки в городе

Уличный фонарь, номер дома
и наименование одной из московских улиц.
Наименование сооружения,
выполненное на каменной плите.

Г. Голубев



Ориентироваться в современном городе становится трудно. Даже коренному жителю.

Например, в центр Москвы с его учреждениями, универсамами, кинотеатрами и музеями ежедневно приезжает от 400 тысяч до миллиона человек. Каким образом организовать этот поток, чтобы каждый человек без особых усилий мог быстро разобраться в лабиринте улиц, переулков и переходов, в загадках домов-близнецов, мог уверенно, кратчайшим путем и без риска попасть именно туда, куда ему нужно?

Специалисты утверждают, что до 80 процентов всей информации об окружающем нас мире мы получаем посредством зрения. Магазин или кафе, ателье химчистки, наконец, дом, в котором вы не были два-три года, вам помогают найти не только память, но и такие незаметные спутники повседневной жизни, как различного рода надписи, знаки и указатели, в совокупности нередко называемые средствами коммуникации. Этот термин мне кажется спорным. Вероятно, правильнее было бы говорить о средствах зрительной информации.

Средства зрительной информации — это наименования улиц и площадей, номера домов и квартир, дорожные знаки, указатели. Сюда же можно отнести различного рода вывески и рекламу. Мы настолько привыкли к этим элементам городского

ансамбля, что порой их не замечаем. Между тем город без надписей и цифр — это улицы, не имеющие названий, дома, не имеющие номеров, транспорт, движущийся в неизвестном направлении, магазины, торгующие в неопределенное время, поезда и самолеты, отправляющиеся без расписаний. Видимо, настало время уделить внимание и этой своеобразной отрасли графики.

При разработке систем городских знаков и указателей главными требованиями являются:

- их доходчивость и ясность с различных точек зрения (неподвижных и подвижных) как в дневное, так и в вечернее время;
- стойкость и долговечность символов, простота их установки и демонтажа;
- возможность индустриального изготовления при минимальных затратах средств и материалов, а также экономичность в эксплуатации;
- привлекательный внешний вид, гармонирующий с архитектурой.

Вот некоторые варианты решения этой задачи.

Наименования улиц и площадей, номера домов

Если городские улицы уподобить координатным осям, то важно, чтобы эти оси были точно названы и обозначены. Существует множество примеров повторения сходных и одинаковых названий. Например, в Москве имеются Комсомольская

площадь, Комсомольский проспект, Комсомольские переулки, находящиеся в различных пунктах города.

Видимо, нельзя допускать повторений даже хороших названий, а присваивать их следует с учетом истории данного места, памятных событий, сложившейся или проектируемой здесь застройки. Но этого мало. Необходимо само название улицы, проезда или переулка обозначать достаточно четко и ясно.

Между тем на наших улицах до сих пор устанавливаются фонари-скворешники, созданные коммунальщицкой фантазией начала 20-х годов. Номер корпуса, например, на таком фонаре просто негде написать.

В Москве в последние годы несколько улучшили информацию крупные цифры с номерами домов, написанные по белой эмали. Однако этим крупным цифрам совершенно непропорциональны малозаметные таблички с номерами корпусов. А таблички с наименованием улиц нередко закрашиваются при ремонтах зданий. Видимо, имеет смысл перейти к съемным надписям, которые следует писать более крупно, так, чтобы их можно было прочитать на ходу, из трамвая или троллейбуса. Наименования улиц, да и сами номера домов и корпусов необходимо освещать изнутри, как номера железнодорожных вагонов.

Возможно, масштаб этих надписей должен





Надпись на остановке автобуса.
Традиционная «вокзальная» надпись.

быть различным для магистральных и второстепенных улиц. В отличие от общего уличного освещения таблички с наименованием улиц и площадей должны светиться с вечера до утра, служить своеобразными городскими светильниками-ночниками.

Заслуживает внимания опыт рижских художников, которые многие наименования улиц пишут на ярко-синем фоне, заметном еще издали, и подсвечивают их. В ряде городов Германской Демократической Республики трафареты со светящимися наименованиями улиц нанесены непосредственно на стрелки-указатели, установленные на переходах и перекрестках. Хотя бы в порядке эксперимента этот опыт желательно применить и у нас.

Наименования отдельных улиц могут быть размещены на мемориальных досках и стелах, рассказывающих об истории страны, истории революции, выдающихся событиях, ученых и героях. В наиболее памятных пунктах города такие доски могут быть обогащены монументальным рельефом или живописью.

Надписи, ориентирующие пассажиров городского транспорта

Установлено, что в современных крупных городах жители совершают ежегодно почти в 25 раз больше поездок, чем их деды или прадеды сто лет назад.

Как же облегчать ориентацию пассажиров? Видимо, следует начать с остановочных пунктов городского транспорта. Даже там, где отсутствуют павильоны и навесы, необходимы не только указатели номеров проходящих здесь маршрутов, интервалы между машинами, но и схемы с указанием всех остановок и пунктов пересадок на данном маршруте, время начала и оконча-

чания движения. Эти указатели, как и сами места ожидания пассажиров, должны быть хорошо освещены.

С особенной ответственностью следует подходить к организации средств зрительной информации на важнейших площадях и пересечениях магистралей.

В вагонах метро, троллейбусах и автобусах у нас, как правило, вывешиваются схемы-путеводители. Однако пассажиру необходимо выбрать маршрут движения еще до посадки в машину. Следовательно, у выходов со стадионов, выставок, вокзалов и других общественных сооружений массового посещения должны быть установлены крупные, хорошо освещенные и ясно читаемые схемы и указатели. Первые весьма робкие попытки специальной информации пассажиров уже сделаны. Например, в Москве на Ярославском и Киевском железнодорожных вокзалах, в Центральном аэровокзале, на железнодорожном вокзале в Риге установлены механизированные, хорошо освещенные и управляемые с одного пульта большие табло с указанием времени отправления ближайших поездов или самолетов. Удобны кнопочные автоматические справочные таблицы с указанием стоимости билетов, а также времени отправления и прибытия самолетов и поездов.

Но у нас немало и отрицательных примеров. Почему-то принято считать, что железнодорожный вокзал должен быть украшен (как овощная лавка изображениями овощей) рисунками поездов, речной вокзал — пароходами, аэровокзал — самолетами и вертолетами и т. д. При этом сущность сооружения нередко приносится в жертву ложному декоративизму.

Вот примеры. Речной вокзал в Киеве разрисован чайками, купальщицами и рулевыми. Есть даже панно «Путь из варяг в греки». Но сам вокзал — малоудобен, состоит из небольших замкнутых помещений с плохо налаженной системой зрительной информации.

В новом аэровокзале Ашхабада некоторые стены украшены панно с летящими самолетами и ракетами, с обнаженными фигурами, протягивающими руки к звездам. Но в этом здании нет главного: нет кондиционирования воздуха. Летом здесь нельзя находиться более 20-30 минут из-за перегрева помещений. Очевидно, залог успеха — в высоких эстетических, технических и эксплуатационных качествах.

Указатели в подземных сооружениях

Зрительная информация особенно необходима в замкнутых подземных сооружениях — переходах и метро; здесь пешеходы ведут счет времени буквально на секунды. Пятнадцать лет назад стенды-

указатели с резными рамочками соответствовали архитектуре станции типа «Комсомольская-кольцевая» или «Арбатская», но сегодня они уже являются анахронизмом. Такие эффективные средства информации, как светящиеся надписи или указатели со сменными сигналами, у нас еще почти не применяются. Совершенно недостаточно используется и цвет.

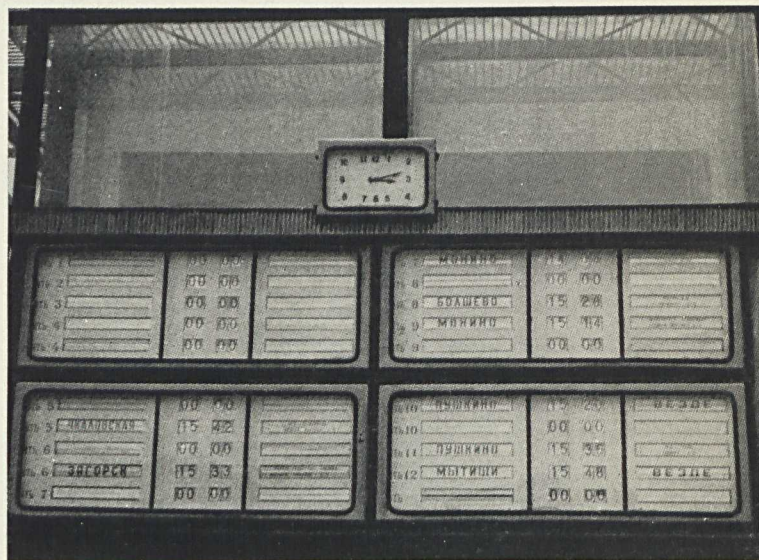
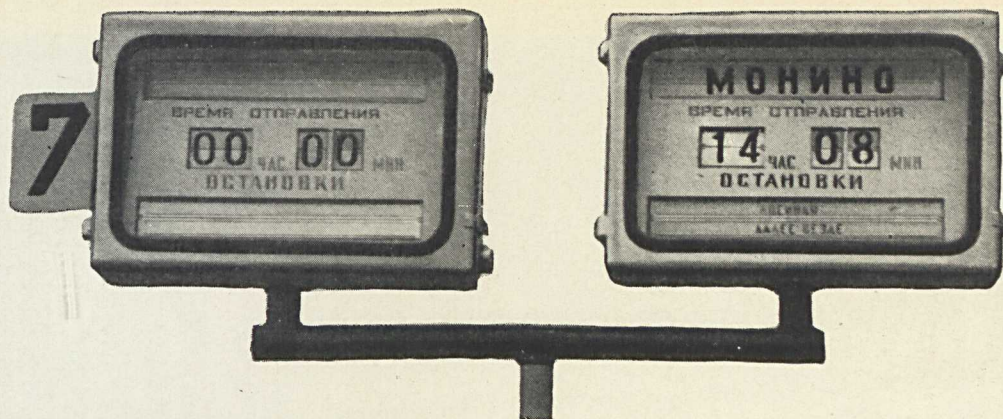
В отличие от уличных указателей указатели метро составляют определенную систему, которая в общем может быть признана удовлетворительной. Однако эта система пока никак не связана с указателями, размещаемыми на поверхности, и с архитектурой подземных станций и вестибюлей.

Примеры правильного решения этой задачи можно найти в зарубежной практике последних лет.

В Лондоне линии метро и линии наземного транспорта (автобусов) составляют взаимосвязанную сеть и имеют общие путеводители и общие узлы. На столбах нередко можно увидеть указатели «к метро и автостоянкам». У входов в метро и на стенах станций (а их в Лондоне более 270) установлены схемы линий движения, обозначенные присвоенным им цветом, и станции пересадок. У выходов из метро нередко можно увидеть крупномасштабную карту прилегающего района.

У входов в Парижское метро устанавливаются большие освещенные по вечерам щиты с трассами всех 15 линий метро, нанесенными на сетку основных улиц, на которой помимо всего прочего указаны и наиболее интересные памятники и общественные здания. При проектировании станций и вокзалов железнодорожного диаметра «Восток-Запад» в Варшаве специалисты Академии художеств во главе с Е. Солтаном решали вопросы зрительной информации в комплексе с декоративным убранством, цветом, акустикой, малыми формами и др. Для повышения эффективности были проведены необходимые светотехнические и акустические расчеты, обеспечивающие доходчивость системы зрительной и слуховой информации. Встроенное освещение, звукопоглощающие устройства, надписи и реклама были использованы в качестве основных средств построения художественно-выразительного облика интерьеров. Все указатели движения в западном направлении написаны на голубом фоне, а указатели восточного направления — на красном. Учитывая, что дальние поезда проезжают некоторые станции без остановок, автор решил (чтобы избежать мигания огней) осветить платформы ровным рассеянным потолочным светом, а контрастными сохранить





Автоматические информационные табло.



Информация в городском аэровокзале.



Указатели в аэровокзале Москва—Домодедово.

только надписи с наименованиями станций.

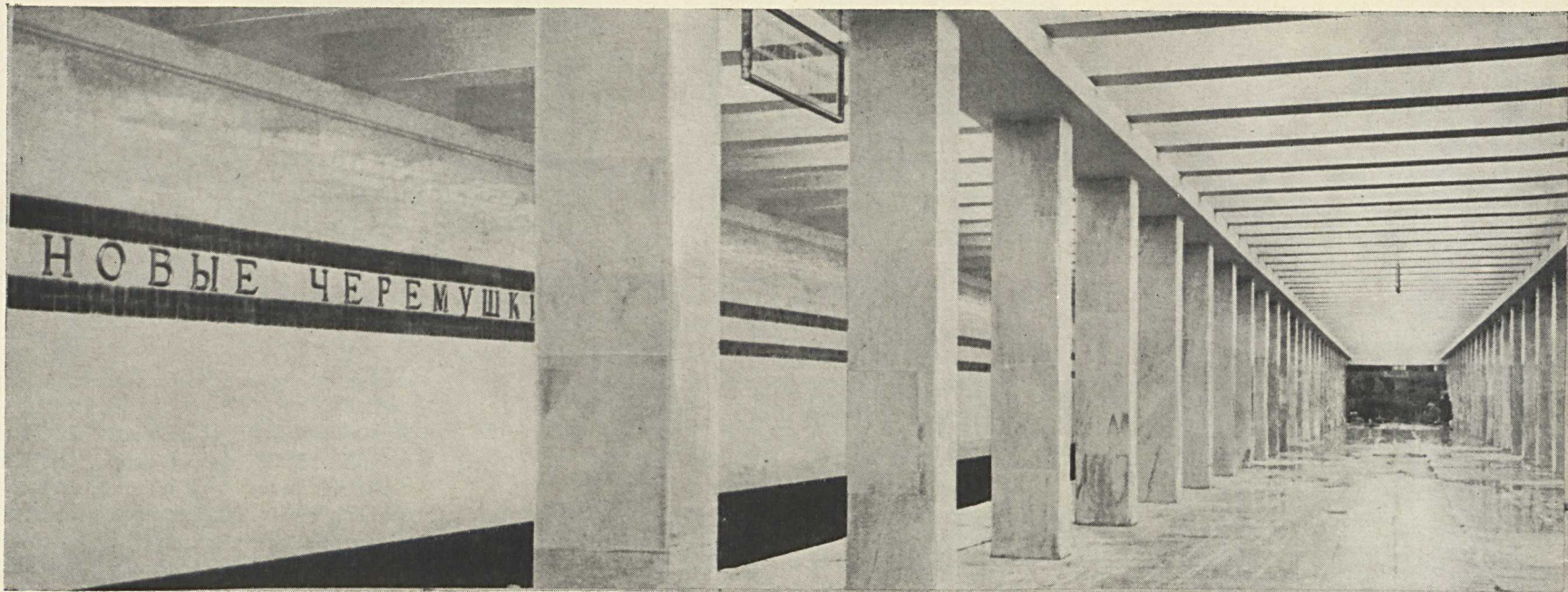
Интересна одна особенность некоторых станций Нью-Йоркского метро, решенного в целом подчеркнуто утилитарно. Наименования станций, периодически гаснущие и зажигающиеся, размещены на путевых стенах на цветных полосах — красных, желтых, фиолетовых и др., соответствующих цвету данной линии на путеводителях и графических схемах. Таким образом, пассажиру легко найти нужную станцию «красной», «желтой» или «фиолетовой» линии.

При строительстве Миланского метро надписи с наименованиями станций и указатели размещения общественных комплексов на поверхности проектировщики во главе с Ф. Альбини, Ф. Хельгом и графиком Б. Норда органично включили в композицию подземных сооружений в качестве главных и практически единственных декоративных элементов. При этом тщательным образом велись поиски начертаний и цвета шрифтов с учетом их восприятия с различных подвижных и неподвижных точек зрения под различными углами, из окна поезда и с платформы.

Дорожные знаки и указатели

Очень важны для безопасности движения пешеходов и транспорта дорожные знаки и указатели. По сравнению с другими средствами зрительной информации дорожные знаки разработаны наиболее полно и включают систему сигналов, принятых компетентными международными организациями. Однако нельзя считать, что в этой области все уже сделано. В последние годы в ряде стран разработка новых сигнальных схем является предметом тщательного изучения.

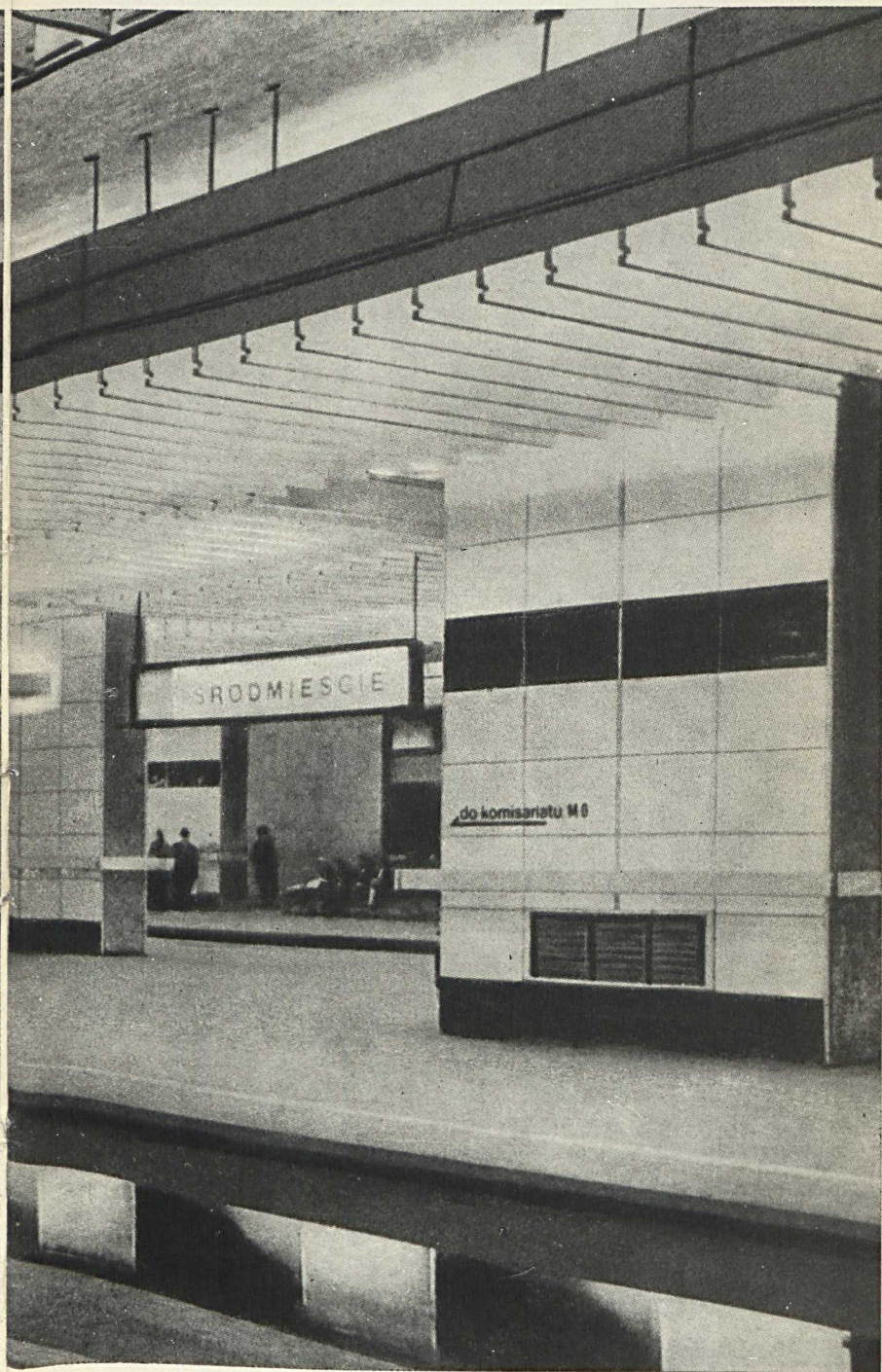
Например, в Англии, где пропускная способность улично-дорожной сети уже почти исчерпана, предполагается заменить все обычные дорожные знаки (около 1,5 млн. шт.) на пластмассовые, освещаемые люминесцентными трубками-кольцами изнутри, а также на знаки со сменными сигналами, изменяющимися в зависимости от времени суток, состояния погоды, дорожной обстановки и т. п. Знаки и указатели, освещаемые изнутри, нужны и в наших городах. Они более заметны, чем освещаемые снаружи (примерно в 2—3 раза), отличаются верной передачей цвета сигнала и, следовательно, позволяют повысить скорость и безопасность движения. Дорожные указатели также могут служить элементами декоративного оформления города, например тумбы переходов и транспортных пересечений, освещенные импульсными лампами, светящиеся



Надпись на путевой стене
станции метро. Москва.

Светящиеся подвесные надписи на
перронах подземной железнодорожной
станции «Центр». Варшава.

Поиски наиболее выразительных
начертаний надписей
(из практики
проектирования Миланского метро).



бордюры тротуаров и парапетов на мостах, светящиеся кнопки на проезжей части, мощение цветными плитками на переходах типа «зебра» и др.

Еще раз подчеркнем, что каждому элементу системы зрительной информации должно быть отведено соответствующее ему место. Недопустимо, например, когда на пригородных автодорогах, по которым автомобили движутся со скоростью 80—100 км/час, устанавливаются огромные щиты, испещренные многочисленными цифрами или призывами что-либо купить. На таких автомагистралях отвлекать внимание водителя просто недопустимо.

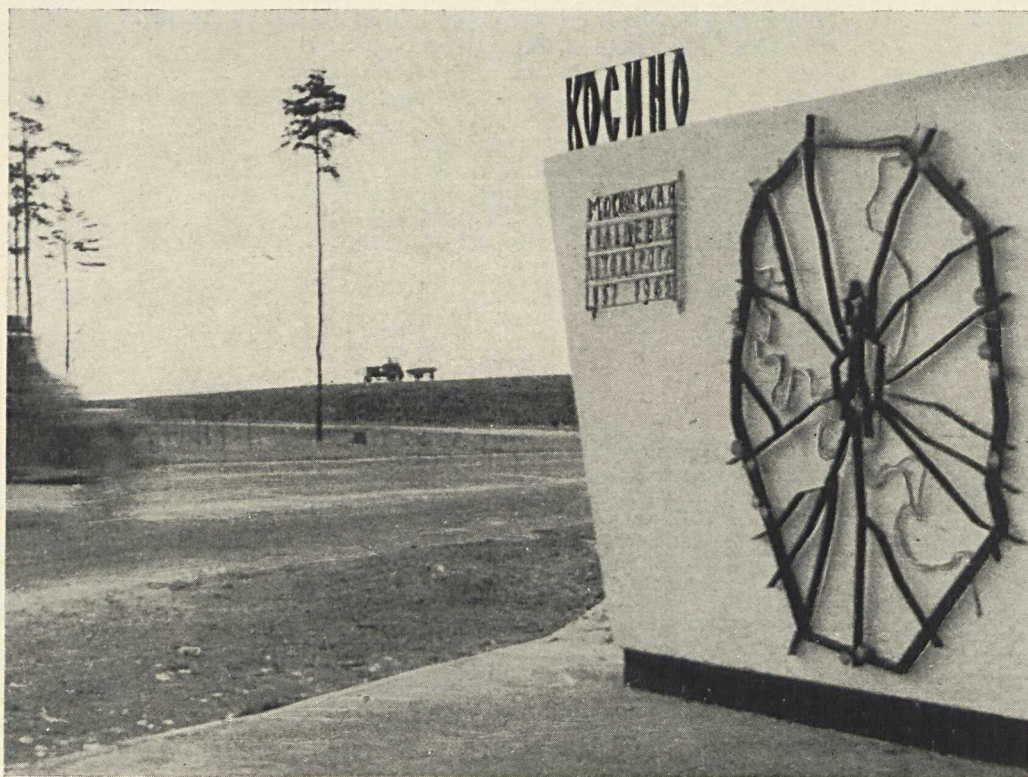
Бессмысленно также украшать пригородные и городские дороги гипсовыми и бетонными фигурами туристов, спортсменов, медведями, оленями и т. п. Автомобилиста куда больше порадует такая забота, как указатель удобного съезда на поляну, где можно оставить машину, помыть ее или произвести мелкий ремонт, наконец, развести костер или искупаться. Помочь ему в этом должны соответствующие дорожные указатели.

*

Алексей Максимович Горький говорил, что культуру создают ученый, рабочий и художник. Имея в виду культуру городского ансамбля, слово «художник» может быть принято и в прямом смысле. Это значит, что художник наших дней не должен быть поверхностным оформителем готовых сооружений, он непременно должен быть активным создателем того продуманного и удобного пространства, в котором нуждается современный человек. Повышение общей градостроительной культуры неотделимо от понятия культуры деталей. В свою очередь из деталей должно складываться композиционно оправданное целое, создавать которое призван не только архитектор, но и художник.

Хорошая книга сейчас не может быть издана без участия квалифицированного графика. Ежегодно устраиваются смотры

Указатель остановки автобусов.
Московская кольцевая автомобильная дорога.
Светящиеся дорожные знаки
в ансамбле улицы (Англия).



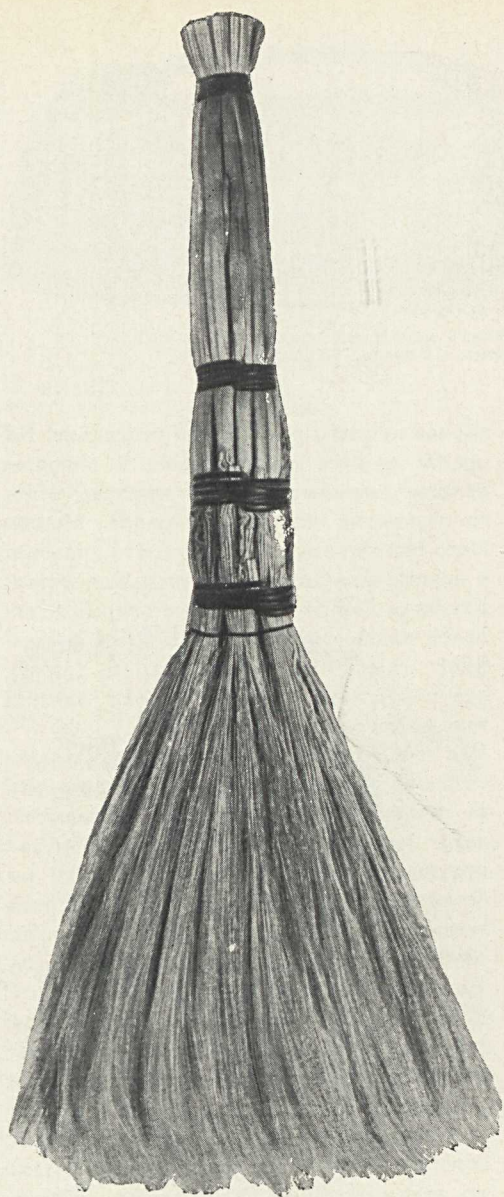
лучших книг года в нашей стране, а нередко и в международном плане.

А вот о художниках, оформляющих наши улицы, нет такой заботы. У нас не устраиваются конкурсы на лучшую вывеску, лучшую рекламу, лучшие уличные указатели, которыми пользуются миллионы горожан. Улучшение системы зрительной информации связано с необходимостью подготовки соответствующих специалистов, упорядочения системы размещения заказов, их оплаты и утверждения проектов.

Настало время подумать о улице в целом, о том, как объединить многочисленные элементы благоустройства, в первую очередь элементы информации, в единый ансамбль. При этом наряду со стационарными стандартными элементами оформления могут использоваться и переносные, трансформирующиеся и сборно-разборные (например, переносные стенды), наряду с многочисленными надписями — и условные обозначения: пиктограммы типа устанавливаемых на внегородских дорогах. Так, телефонная трубка или диск может обозначать — телефонную кабину, ложка с вилкой — столовую, чашка с рюмкой — кафе, красный крест — медицинское учреждение. Смысл таких символов понятен любому человеку, даже туристу, не знающему языка, и способствует быстрой необходимости реакций. Язык пиктограмм имеет историю, восходящую еще к средневековью, когда кованный сапог обозначал мастерскую башмачника, крендель — лавку булочника и т. д. Сейчас эта добрая традиция, позволяющая разнообразить и обогатить облик городских улиц, успешно используется как в городах Советского Союза, так и во многих городах Польши, Чехословакии, ГДР и других социалистических стран.

В той большой работе, которая проводится в наших городах накануне 50-летия Великого Октября, должно внимание уделять и улице, в частности разнообразным средствам зрительной информации.

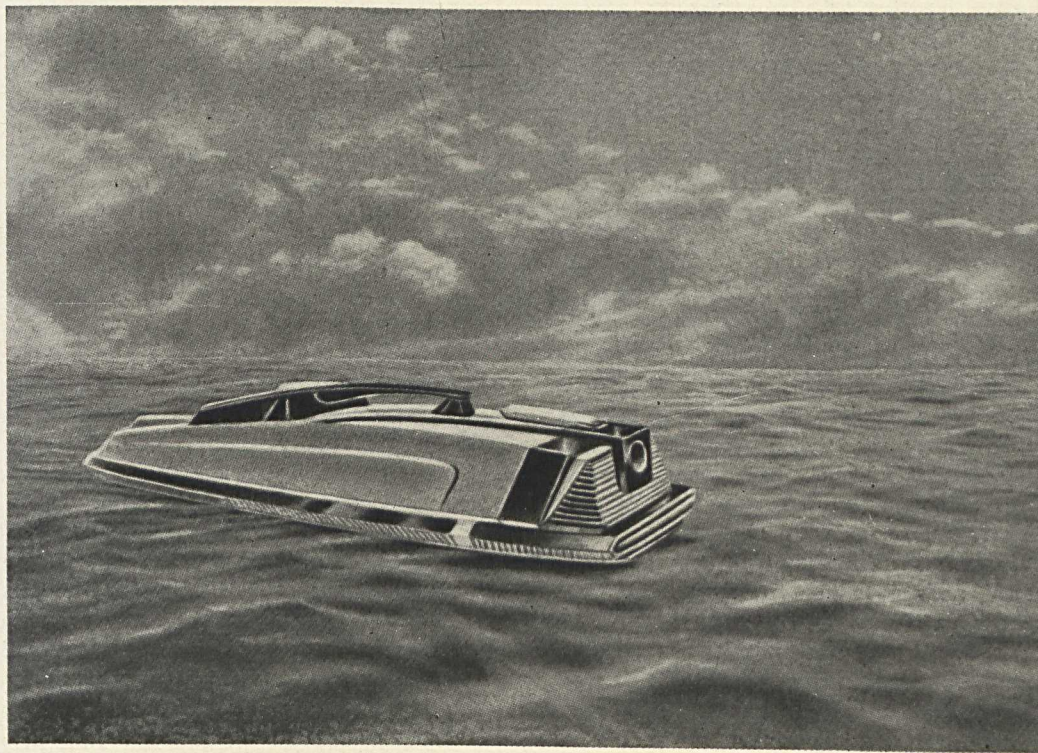
Формы пылесосов



Ю. Сомов

— Пылесос? Нет! Нет! Не может этого быть, сэр!
— Дьявольская штука, а? — сказал начальник.
— Смелость, простота замысла! Какое надо иметь
поистине чудовищное воображение, чтобы придум-
вать такую штуку!

Грэхем Грин. «Наш человек в Гаване».



По характеру формы отечественные и зарубежные пылесосы можно условно разделить на две категории. К одной относятся те, в которых проявляется тенденция как-то «обыграть» форму, добиться ее выразительности за счет решения чисто декоративных задач.

«Образное» начало становится главной заботой художника, и большей частью в таких случаях нетрудно проследить, как теряется прямая связь между функцией пылесоса и его формой.

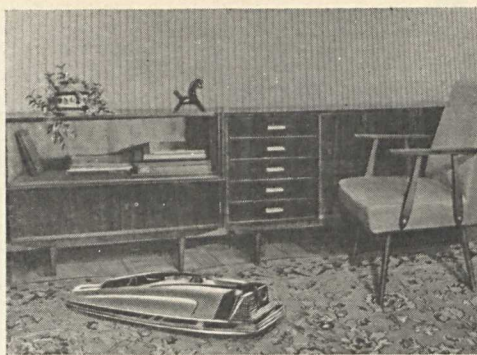
Порожденная с помощью ложных средств и приемов, форма обогащается за счет различного рода хромированных накладок, а весь ее характер строится на подражании далекому от данного назначения предметам.

Пылесос становится почти ракетой, почти спутником и т. п. (как будто сам пылесос с его особенностями не может представлять объекта для поиска специфики формы), а когда явная подражательность уступает место скрытой, — проявляется ничем не оправданная динамика, особая острота или измельченность, пылесос превращается в абстрактную скульптуру.

Совершенно иной характер формы имеют те модели, где художник-конструктор не ставит перед собой задачи придать форме пылесоса какую-то особую, самостоятельную значимость, обязательно акцентировать на ней внимание.

В этих случаях форма бывает самым тщательным образом «просмотрена» с точки зрения функции, проверяется каждое ее движение, каждая деталь. Насколько удобна, прикладиста по своим сечениям ручка, как размещен центр тяжести пылесосов ручного пользования и т. д. и т. п. И вот эта обусловленность формы функцией в лучших работах дизайнеров понимается не в узком смысле — только как следствие подчинения ее функционированию механизма и удобству эксплуатации, но рассматривается другая важная сторона — связь предмета со средой, с интерьером. К сожалению, об этом необходимом бытовой машине качестве формы во многих случаях еще забывают, стиральная машина, холодильник или газовая плита выглядят «чужими» в интерьере, не возникает органической связи с другими его элементами.

Посмотрите на пылесос на фото 1. На первый взгляд его форме не откажешь в известной элегантности. Видно, что она долго «искалась», и это чувствуется как в целом, так и в деталях. Форма пластически насыщена и как-то особенно активна. Однако при более внимательном знакомстве с ней, «привыкании» к такой форме (пылесос рассчитан на долговечную домашнюю службу) мы, вероятно, смогли бы убедиться в том, что все сначала казавшееся столь привлекательным начнет проявляться негативно. Чем больше будет наше общение с такой формой, тем больше она станет нам надоедать. Читатель вправе заметить, что подобные рассуждения достаточно субъективны и бездоказательны. Попробуем подкрепить их. Дробность, измельченность формы здесь не вызваны ни учетом функциональных особенностей пылесоса, ни какой-либо конструктивной необходимостью. Жесткость корпуса можно обеспечить и не прибегая к такого рода мелким членениям. Здесь мы видим типичный пример стремления дизайнера прежде всего к форме эффектной, привлекающей сразу вни-



Мощный напольный пылесос для дома.
Фирма «Ценорд», Франция.

мание покупателей. Но дробность приводит к утере масштабности. Излишняя динамичность дает волю воображению. Начинают возникать посторонние ассоциации.

Форма порождает представление о каких-то реактивных скоростных амфибиях, о фантастических моделях транспортных средств. Такой пылесос неплохо выглядел бы на безбрежных водных просторах или в городе будущего: здесь эта форма масштабна и образна (фотомонтаж на стр. 17)

Конечно, ассоциации довольно скользкий путь, и не всегда справедливо с чем-то сравнивать новую модель, стараясь найти недостатки. Однако в нашем случае ассоциативность совсем не выдумана критиком: она заложена в проекте. Это прямой результат немасштабности, ложной динамики, не говоря уже о явной подражательности в деталях.

В подобных случаях и происходит, как правило, нарушение или полное разрушение связей предмет—среда. При всем этом было бы ошибкой говорить о том, что форма не найдена,—наоборот, она нарисована мастерски, с хорошим пониманием материала, но это нисколько не меняет дела, ибо стилистика только и остается стилистикой.

А вот пылесос совершенно иной формы (рис. 2). Здесь нет ничего, что могло бы сделать предмет немасштабным. Форма лаконична и достаточно целостна. Но возникает ли у вас представление о предмете — пылесосе в данном случае?

Глядя на эту форму, вряд ли можно предположить, что по самой своей функции, структуре и конструктивной компоновке пылесос развивается направленно вдоль оси корпуса. Здесь форма симметрична, причем ось проходит поперек основного развития структуры вещи, а симметрия активно подчеркнута всеми средствами. Торцы имеют одинаковую, зеркально общую симметрию. Быть может, это не было бы столь навязчиво, если бы весь корпус был решен в одном материале и цвете. Но торцы контрастны по отношению к корпусу, а дужка ручки еще больше подчеркивает поперечную ось.

Строя форму таким образом и игнорируя объективную основу формообразования, художник-конструктор в какой-то момент должен обязательно столкнуться с противоречиями.

С одной стороны, он уже принял решение, что форма будет симметрична по отношению к оси, проходящей поперек корпуса. Этому теперь подчинены уже не только торцовые элементы, но и ручка, выполненная как общая (симметричная) дужка,

стягивающая торцы (рис. 3). Заложив такую основу формы, нужно продолжать развивать ее и дальше в деталях. Вероятно, при таком корпусе более чем странной выглядела бы активно направленная ручка (рис. 4). Что получилось бы? Общая симметрия корпуса «плюс» направленность ручки вдоль корпуса. Если же принять за исходное не целое, а деталь (направленную ручку пылесоса), то, очевидно, форма корпуса также должна быть направлена вдоль оси (рис. 5).

Путем таких рассуждений мы пришли к часто встречающейся схеме строения формы, широко интерпретируемой в самых различных моделях пылесосов.

Именно такую простую и логичную форму имеет пылесос на рис. 7. Здесь отсутствует ненужная претенциозность, излишняя динамичность. Форма масштабна и лаконична, она хорошо «вяжется» с современным интерьером. Хотя торцовые крышки и здесь контрастно выделены цветом, однако при таком композиционном решении длина торцовых элементов (вдоль корпуса) и смещенная надпись, — одним словом, общее подчинение всех деталей направленности формы вполне объяснимо и закономерно. Можно предположить, что некий оппонент в ходе нашего рассуждения задаст язвительный вопрос — что же, все разнообразие форм, по крайней мере, для подобной конструкции пылесосов, хотя бы ограничить одной схемой? Для чего же тогда нужны художники, когда все так просто? Такие оппоненты понимают дизайн как «прикладничество». Задачей дизайнера является не формотворчество вообще, а поиск оптимального со всех точек зрения решения. Да, схема развития формы для данного типа пылесоса при данной конструктивной компоновке и данных материалах действительно становится, быть может, единственной, но разве это говорит о сокращении возможностей художника? Это говорит лишь о том, что он не может пренебрегать определенными условиями формообразования, если не хочет противоречить элементарной логике строения формы.

Доказательством того, насколько разнообразной может быть форма при одной и той же схеме, служит множество самых различных моделей пылесосов, созданных разными дизайнерами в разных странах, но с учетом объективных формообразующих условий. Одна из таких моделей показана на рис. 6. В форме этой модели нет элементов случайного. Она выражает функцию, так сказать, в чистом виде.

Напольный пылесос должен быть по возможности более устойчив — и в данном

случае немного развито его основание. По краям корпуса вводятся тонкие опорные ползки, выполненные как приливы самого корпуса в том же материале. Можно было бы опереть корпус, как это делается в других моделях, на специальные металлические или пластмассовые опоры, но ползки вдоль корпуса нужны здесь художнику: если этого не сделать, то радиусное скругление корпуса у пола сделает всю форму вялой и нечеткой.

Как и в моделях 7, 8, 9, эта форма односторонне направлена, но здесь дизайнер не позволяет себе никаких вольностей, даже наклона торцов. Передняя торцовая крышка по периметру имеет немного выступающий за прилив (для крепления шланга) бортик и дает возможность заглубить нужный прилив для штуцера, сохранив целостность формы.

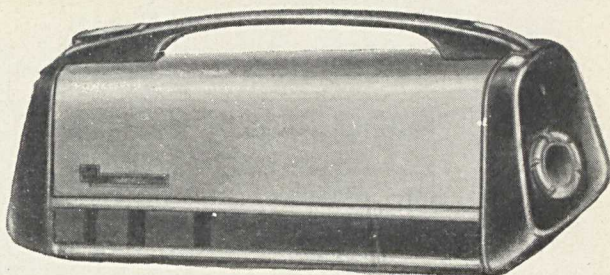
В этой модели можно проследить и другой композиционный прием — усиление связей между отдельными частями формы с помощью цвета. Темная ручка и кнопка выключателя связываются с темными торцами, в то время как светлые детали по верху корпуса поддерживаны светлым приливом под штуцер на торце пылесоса. Совсем иначе решена форма пылесоса ручного пользования, выпускаемого той же фирмой (рис. 11). Этим пылесосом пользуются по-разному — либо с руки, либо держа его за специальную насадку — удлинитель. Скругленная в сечениях, мягко очерченная форма корпуса, по-видимому, является наиболее удобной при «пространственном» положении пылесоса во время работы. Любые жесткие контуры оказались бы неудобны при манипуляциях среди мебели и вещей, наполняющих квартиру.

Допустив эту необходимую «обтекаемость» формы, художник не развивает ее как главную идею, а лишь использует для выражения пластики материала.

Место ввода штанги со стороны ручки служит как бы композиционной опорой самой ручки, а ее сильное движение направлено в сторону защелки, которая продолжает это движение. Интересно, что некоторая «конусность» корпуса не остается без ответа в прорисовке верхнего элемента. От более широкой формы тыльной части он немного убывает по ширине при приближении к защелке.

Форма пылесоса на рис. 7 в основе близка к показанному на рис. 6. Та же общая направленность корпуса, акцентированные цветом торцы, однако характер формы несколько иной. Если там корпус имел мягкие очертания с большими радиусами скруглений, то здесь, наоборот, форма строится на подчеркивании граней.

2

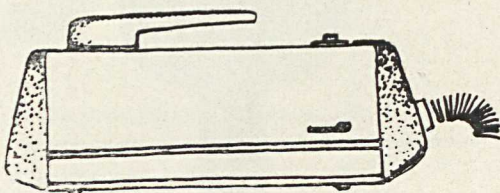


Напольный пылесос «ЕТА-406».
Фирма «Мотоков», Чехословакия.

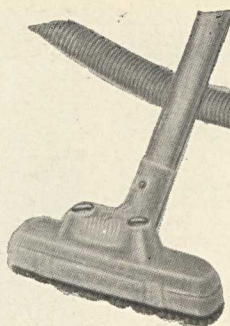
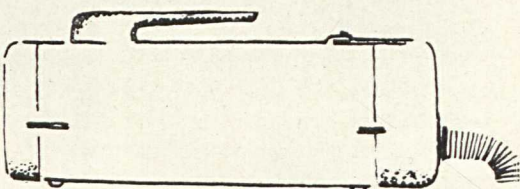
3



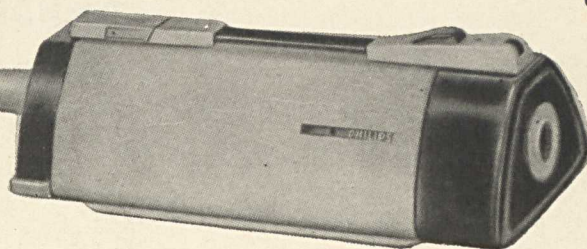
4



5

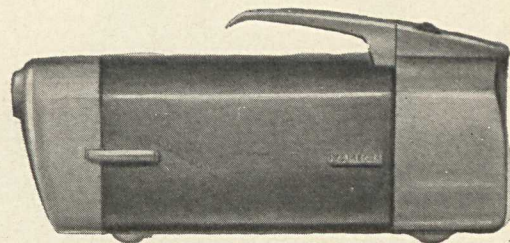


6



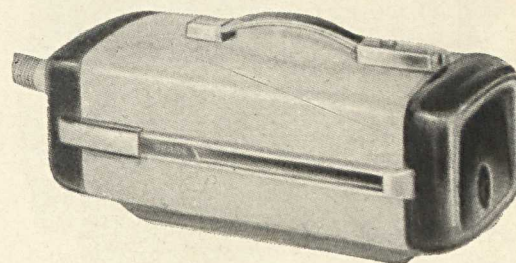
Пылесос «Филипс супер 4820». ФРГ.

7



Пылесос «Вампир». Фирма АЕГ. ФРГ.

8



Пылесос «Филипс стандарт 4800». ФРГ.

9



Напольный пылесос «Мiele», ФРГ.

Но как там, так и тут дизайнер не позволяет себе ничего, что могло бы привести к ложной трактовке формы. А уже затем умело используются и ручка, и защелка, и фирменная марка, чтобы создать те «мостики», которые композиционно связывают все элементы основной формы. Совсем небольшие скосы передней и тыльной крышек корпуса акцентируют направленность и хорошо поддержаны небольшим скруглением ручки. Но не только найденное общее композиционное решение и целостность создают эстетическую выразительность формы. Когда мы рассматриваем предметы «классического» дизайна, то в их форме проявляется общая черта, которую, пожалуй, наиболее точно могло бы характеризовать понятием «культура формы». Речь идет о самой тщательной нюансировке, отработке всех элементов, конструктивной чистоте сочленений, подготовленности переходов от одного движения формы к другому. Все это помогает создать хорошо прослеживаемую стилевую связь, единство деталей. Конечно, при этом кроме квалификации дизайнера успех определяют прежде всего материал и высокая культура технологии, общая культура изготовления. Без этого даже самая совершенная модель, созданная художником и инженером, может оказаться абсолютно испорченной в процессе производства. Свобода пластической организации формы, тонкая нюансировка, которую позволяют создать литые термопласты, ни при каких условиях не могут быть достигнуты, например, в листовых сталях.

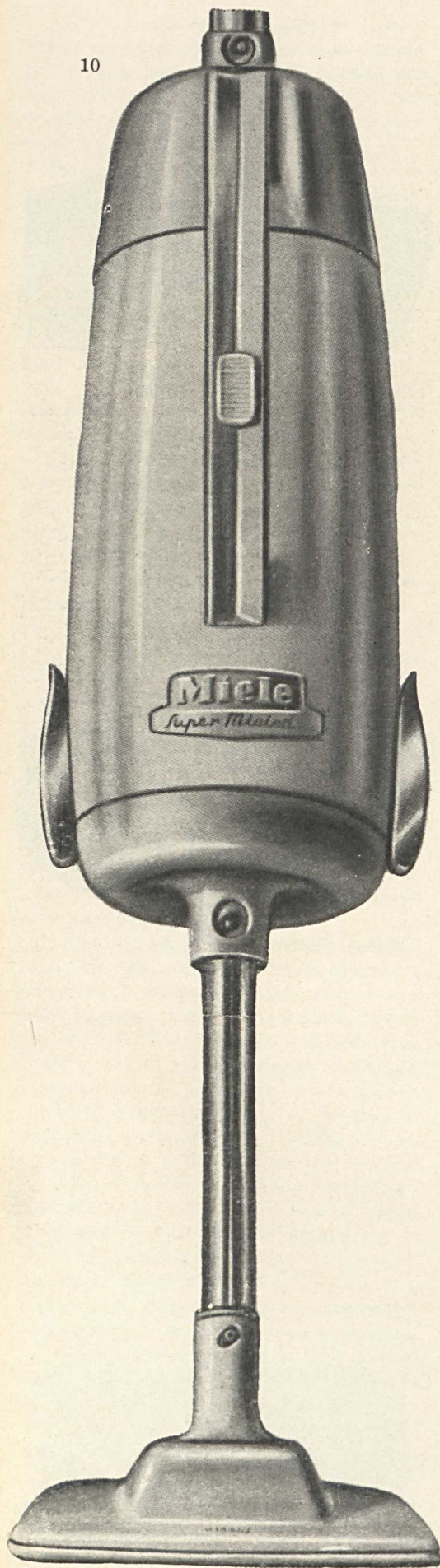
Примером отличного выполнения и оригинальности формы может служить мощный напольный пылесос, показанный на рис. 12. Наверное, не один художник-конструктор, работая над подобной вещью, поддавался бы искушению ввести в форму декоративные элементы, акцентирующие движение (уж очень хочется чего-нибудь «транспортного»), обыграл бы надколесный проем, появились бы детали, напоминающие крылья, и т. д. Все эти ненужные бутафорские детали и придали бы форме совершенно несвойственный предмету характер. Ничего такого нет в рассматриваемой модели, и в то же время при всей простоте ей не откажешь в выразительности.

Это достигнуто прежде всего хорошо найденными в нюансах соотношениями всех частей формы, большой ее целостностью и правдивостью. Минимум композиционных средств. Ничего лишнего!

В тех «жестких» условиях, которые сам себе поставил художник, все имеет значение. Верхняя темная часть корпуса

Ручной пылесос «Супер-Миеlette», ФРГ.

10



примыкает к нижней не по вертикали, а образуя с ней совсем небольшой угол, но этот угол корреспондирует с более активным скосом верхнего откидного кожуха, поддерживая его композиционно. Характерно решение ручки. Художник умышленно не закрывает пластмассой всего сечения металлической несущей планки. Нижняя профильная часть из пластмассы служит композиционной связью — мостиком, дополняя движение основной формы, в то время как верхняя часть металлической планки в свою очередь является связью от светлого к темному. Эта тема связей светлого и темного проходит и в элементах насадок, что делает органичным весь набор.

Форма лучших напольных пылесосов строится, как правило, с расчетом ее наибольшей устойчивости. Это либо прямоугольное сечение, либо, как мы видели, модели, где корпус имеет более развитое основание (рис. 6).

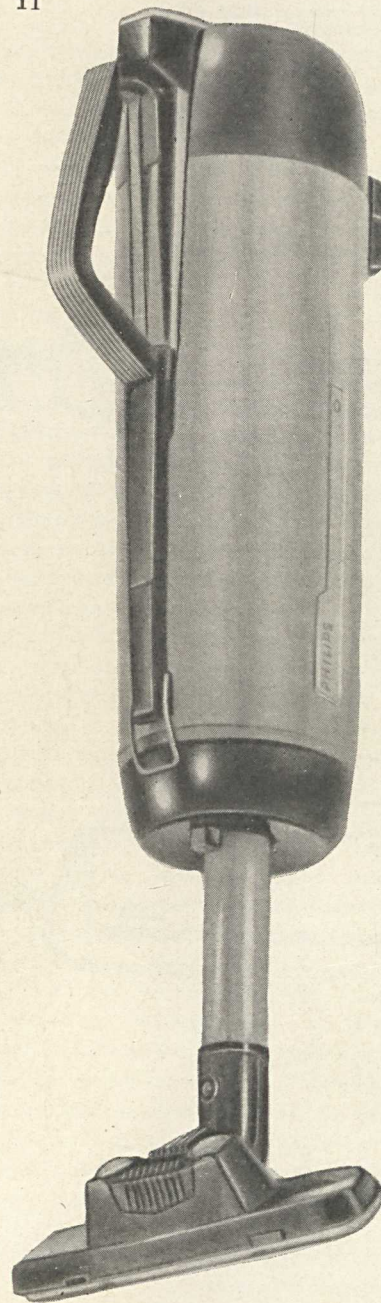
С этой точки зрения вряд ли правильно придавать напольному пылесосу цилиндрическую форму, как это имеет место, скажем, у нашего пылесоса «Ракета». Ведь такая круглая в сечении форма ведет к созданию опор, а следовательно, к общему усложнению небольшого предмета как конструктивно, так и по форме.

Приемы различного подхода к форме промышленного изделия, детальный их анализ с неопровержимой ясностью показывают, насколько важен для художника-конструктора аналитический метод в работе и насколько бесперспективен формалистический подход и откровенная стилизация.

Есть лишь два пути: либо работа над самим предметом, а это значит — нужно добраться до самых глубин его структуры, видеть за изделием человека, учитывать все, что связано с ее производством; либо стайлинг, где форма выступает как некая самостоятельная категория, оторванная от объективной основы вещи. Стоит ли говорить об этом? Необходимо!

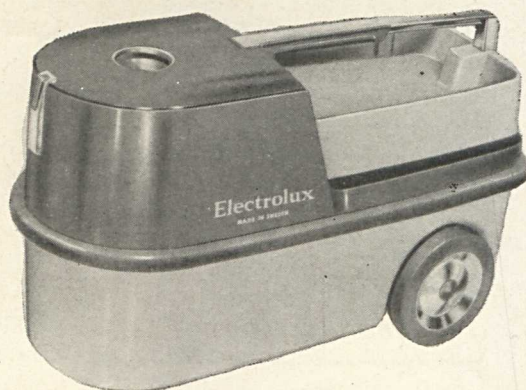
Ручной пылесос «Филипс специал 4830», ФРГ.

11



Мощный напольный пылесос «Электролюкс», Швеция.

12





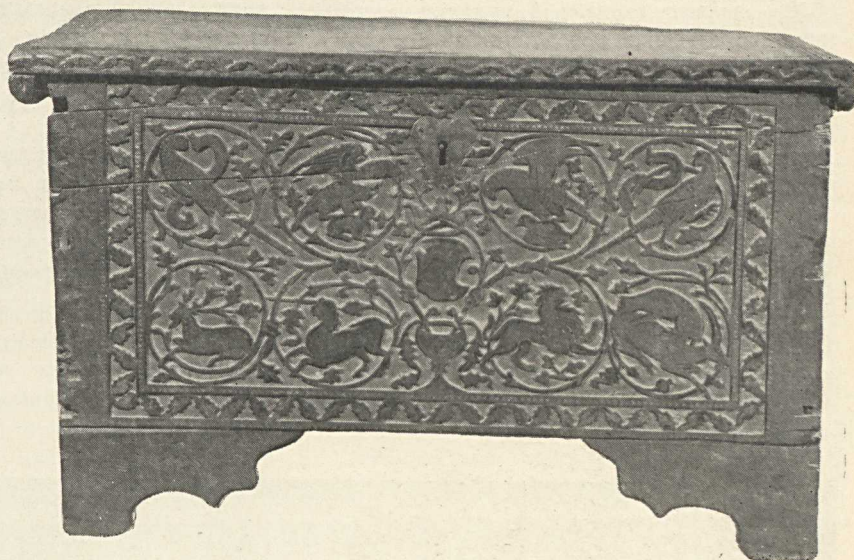
Итальянские свадебные сундуки

Л. Фаенсон

Сундук с античными сценами.
Рим. XVI в. Фрагмент и общий вид.

Сундук с плоским рельефом.
Северная Италия. XV в.

Сундук со сценами из жизни Цезаря.
Рим. XVI в. Общий вид и фрагмент на стр. 22.



Государственный Эрмитаж обладает исключительно разнообразной коллекцией итальянских свадебных сундуков XV—XVI веков.

Сундуки — одна из самых старых форм мебели. Наибольшее распространение они получили в средние века. Сундук был универсальной и незаменимой мебелью: в нем хранили и перевозили вещи, на нем сидели, спали, более высокие сундуки употреблялись как столы.

В эпоху Возрождения сундук остается основным, самым употребляемым видом мебели. В Италии довольно рано сундуки начинают разделяться по их назначению. Так, сундук для путешествий имел простую форму и, по-видимому, мало изменился, в то время как сундук, стоящий в жилище, мог принимать новые формы и декорироваться. Сундук для сидения делался более низким, его крышка всегда была гладкой и плоской, но в нем тоже хранили вещи. Сундуки же, которые использовались только для хранения разных предметов, могли иметь крышку усложненной формы. Свадебные сундуки украшались наиболее богато. Самые роскошные стояли на небольших подставках, чтобы ими можно было любоваться. Во время путешествий такие сундуки вставлялись в особые футляры. Предназначались они для приданого невесты и чаще всего ставились в спальне. Иногда сундуки составляют с кроватью единое целое.

Сундук — это прямоугольный ящик длиной 160—180 см, около 50 см высотой (без ножек) и 40 см глубиной. Видимо, длина определялась необходимостью положить женское платье, не складывая его, глубина выбиралась так, чтобы, наклонившись, можно было без труда достать платье с самого дна.

Декор итальянских сундуков очень разнообразен. Для XV века характерно украшение свадебного сундука живописью или невысоким раскрашенным штукатурным рельефом. Живописное изображение на передней стенке порой исполнялось выдающимися художниками. Здесь встречаются имена Джованни Беллини, Пьеро делла Франческа, Учелло, Боттичелли, Гирландайо и многих других.

Работы их ценились так высоко, что очень скоро передние стенки сундуков с живописными композициями стали выламывать, превращая в самостоятельные произведения. Многие музеи мира экспонируют их как картины, и редко кто задумывался над тем, что это сокровище служило когда-то передней стенкой свадебного сундука какой-то знатной дамы. Тематика этих произведений, как правило, светская. Изображались любовные сцены, свадебные празднества, парадные выезды, охоты и т. д. В Эрмитаже сохранилась доска сундука с изображением нарядного многолюдного свадебного празднества работы неизвестного флорен-

тийского мастера. Сравнительно небольшие сундучки, выполненные мастерами Северной Италии, несут еще следы влияния готики и украшены плоским рельефом с изображениями животных и птиц. С XV века в Италии для украшения сундуков применяется и техника интарсии. Набором из различных пород дерева выполнялись перспективные изображения городских пейзажей, а также цветов, плодов, фруктов и орнаментальные мотивы. Образцом таких произведений является в эрмитажном собрании сундук XVI века с тонким вьющимся орнаментом из светлого клена на темном фоне орехового дерева. В центре передней доски герб итальянского семейства Демеццо. Свадебные сундуки почти все снабжены гербами новобрачных, однако определение их представляет большие трудности.

В XV веке сундуки имели обычно простую ящичную форму. Прямоугольные плоскости их стенок давали широкие возможности для живописи, интарсии и плоского рельефа. К XVI веку контуры сундука усложняются, широко используются архитектурные детали — колонны, пилястры, углы подчеркиваются кариатидами. Этой форме сундука соответствует нарядный резной декор, выполненный в высоком рельефе, часто на золоченом фоне. Хотя для изготовления сундуков применялись различные породы дерева (дуб, тис, бук, тополь, итальянский кедр и др.), предпоч-



тение отдается ореху. В XVI веке этот излюбленный материал приобретает особое значение. Только теперь естественная красота орехового дерева проявляется с особой силой. Дерево не закрыто живописью или интарсией, а его натуральный блеск, поддерживаемый вощением, умеренная искусная позолота, хорошо сочетающаяся с темно-коричневым тоном фона, делают свадебные сундуки этого времени особенно праздничными.

Ведущим центром мебельного искусства в XVI веке был Рим. Именно из римской мебельной мастерской происходят лучшие образцы резных сундуков Эрмитажа. Мастера работали по эскизам известных художников, в монументальных многофигурных композициях сказывается влияние великого Микеланджело. Изображаются

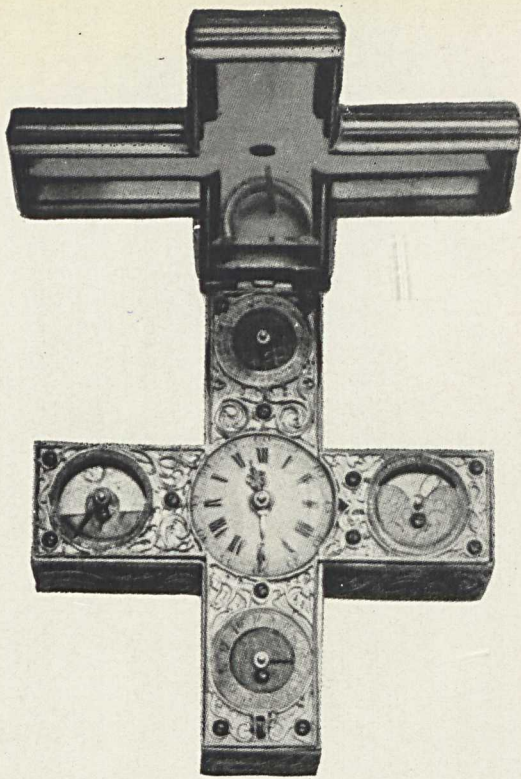
чаще всего мифологические сцены, эпизоды римской истории, очень редки библейские сюжеты. Обычно делают парные сундуки для жениха и невесты. Теперь лишь немногие коллекции мира обладают парными экземплярами. Парные сундуки Эрмитажа (из бывшего собрания М. П. Боткина) украшены сценами из жизни библейского царя Соломона. На другом сундуке представлены персонажи античной мифологии — тритоны и nereиды. Мускулистые, изогнутые тела морских божеств подчеркивают своеобразную форму сундука.

Тематика двух сундуков эрмитажного собрания связана с жизнью Цезаря. На одном из них он взламывает государственное казнохранилище, чтобы добыть деньги для продолжения военных дейст-

вий. По другую сторону герба изображено убийство Цезаря. Знаменитые слова Цезаря «Жребий брошен», сказанные им при переходе через Рубикон, положены в основу сюжета, помещенного в левой части другого сундука (в правой части повторяется уже известная нам сцена взлома казнохранилища). Особенно хочется отметить в этом сундуке фигуры по сторонам герба. Асимметрично расположенные, они связаны между собой сложным ритмом движения. Умение изобразить движение, пластика, мастерство исполнения выдают руку незаурядного резчика.

Мы рассказали здесь лишь о некоторых выдающихся экземплярах в коллекции сундуков Эрмитажа, насчитывающей около 40 экспонатов, включая отдельные передние доски.





1

Д. Фиголь

Львовский музей этнографии и художественного промысла обладает одной из интереснейших в Советском Союзе коллекций часов: несколько десятков солнечных, песочных и свыше трехсот механических часов, созданных в XVI—XX столетиях. В фондах музея имеются портативные (карманные и дорожные) и комнатные часы, в основном французской, английской, немецкой, австрийской, швейцарской, чешской, польской работы с характерными признаками стилей тех эпох, в которые они создавались: ренессанса, барокко, рококо и классицизма, а также стилей Людовиков XIV и XVI. Часы украинской работы XVII—XIX веков представлены интересными образцами, изготовленными во Львове, Подгорцах (Львовская область) и Тернополе.

Отдельные экземпляры часов принадлежат известным мастерам-часовщикам, например солнечные часы французского мастера и конструктора измерительных приборов Биона с параллелями важнейших европейских городов, в том числе Москвы и Петербурга (начало XVIII века), экваториальные часы аугсбургского мастера Иоганна Виллебрандта (конец XVII в.). И те и другие часы богато украшены гравировкой.

Карманные часы XVI—XVIII веков в большинстве своем богато орнаментированы и помещены в металлические чеканные футляры, украшены эмалью, миниатюрами на эмали, нередко копировавшими произведения выдающихся художников, драгоценными камнями и жемчугом. Некоторые карманные часы из фондов музея имеют необычную форму мандолины, грецкого ореха, креста. Небольшие хронометры вставлены в палку для ходьбы. Среди настольных часов весьма интересны ренессансные (XVI—XVII века). В подражание распространенным тогда большим башенным часам они повторяют архитектурные формы той эпохи. Своей красочностью и изяществом выделяются часы в фарфоровых футлярах в стиле рококо мейсенской работы.

Очень разнообразны футляры часов эпохи классицизма и ампира, выполненные из золоченой бронзы. В украшениях преобладают композиции на мифологические и аллегорические темы. Циферблаты и механизмы таких часов очень любопытны: так, например, Геракл опирается на древесный пень, скрывающий часовой механизм; Амур на колеснице, в колесо которой вделан часовой циферблат; двое людей играют в шашки за столом, представляющим собой часовой механизм. Пожалуй, наилучшим образцом настольных часов в музее являются чешские часы

1. Портативные часы в форме креста. Позолоченная бронза. Середина XVIII в. Германия.
2. Дорожные часы-репетир. Серебро. XVIII в. Австрия.

конца XVIII века. Их механизм вмонтирован в красивый шкафчик с рельефным орнаментом и фигурными изображениями. Кроме времени суток, часы показывают дату, фазы луны, отбивают четверти часа, играют на курантах.

Привлекают внимание роскошные часы работы французских мастеров. Их футляры декорированы в технике «буль» (инкрустация металлом по черепаховой пластинке).

Каминные часы русской работы, изготовленные в 30—40-х годах XIX века в петербургской мастерской Шопена, заключены в оправу из золоченой бронзы, украшенной листьями и гроздьями винограда и группой шаловливых путти.

Среди каминных часов выделяется ансамбль «Patria». Часы и два канделябра к ним сочетаются со скульптурами, персонафицирующими отечество, мир, войну. Эта скульптурная группа выполнена в середине XIX века известным в то время французским скульптором Жаном Баттистом Карпо.

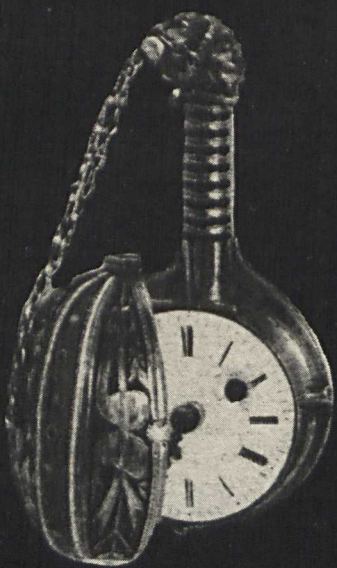
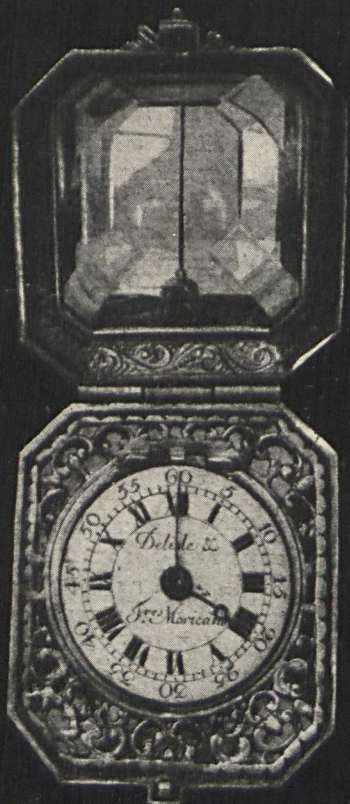
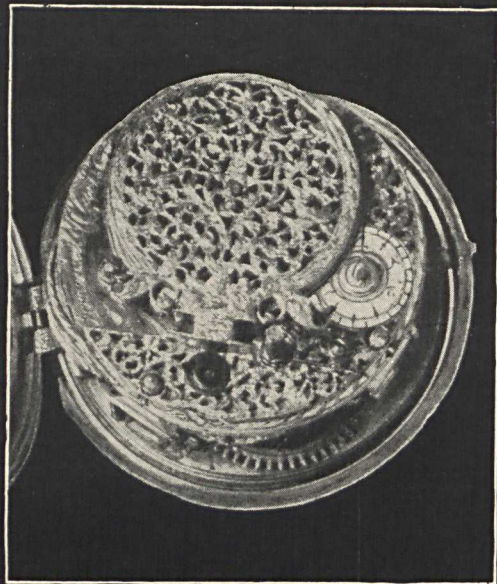
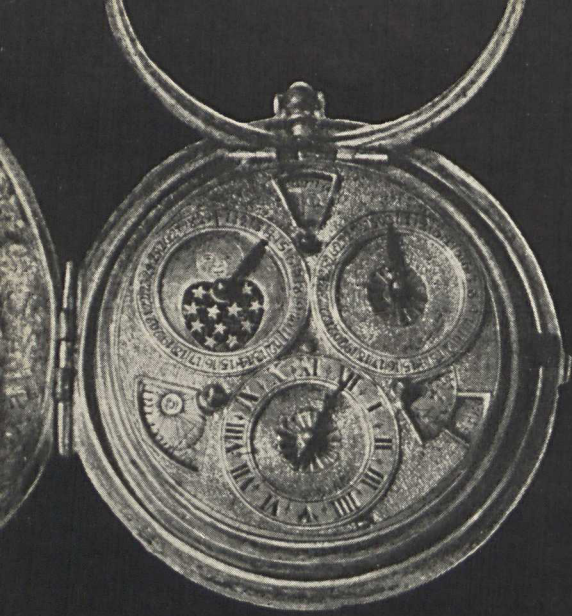
Настенные часы XVI—XIX веков очень разнообразны по своим типам и по приемам декорирования. Здесь мы видим резные из дерева футляры, и роспись по металлу, чеканку. Привлекают внимание настенные часы с вмонтированной в них заводной музыкальной шкатулкой и различными механизмами, имитирующими шум горной речки, низвергающегося водопада или пылающего костра.

Сейчас во Львовском музее открыта большая выставка, на которой представлены все виды часов из собрания музея (подробнее см. в статье В. Долинского: «Коллекція годинників Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР»).

3. Часы с астрономическими показателями. Серебро. Начало XVIII в. Англия.
4. Настольные горизонтальные часы. Бронза. XVIII в. Западная Украина.
5. Женские карманные часы (с оборотной стороны). Золото, жемчуг. Швейцария.
6. Портативные часы. Серебро, горный хрусталь. XVII в. Франция.
7. Портативные часы в виде мандолины. Золото, эмаль. XVII в. Франция. Работа парижской мастерской Ромье.
8. Портативные часы. Серебро, горный хрусталь. Начало XVII в. Франция. Работа мастера Патеси.
9. Карманные часы. Золото, роспись эмалью (копия с картины Рафаэля). Марка «Патек». XIX в. Швейцария.
10. Каминные часы «Амур на колеснице». Позолоченная бронза. Начало XIX в. Франция.
11. Часы с курантами. XVIII в. Чехия. Работа Иосифа Граффа.
12. Каминные часы «Patria». Черный мрамор, бронза. XIX в. Франция. Работа Жана Баттиста Карпо.
13. Солнечные часы. Слоновая кость. XVII в. Германия. Работа Ганса Трошеля.

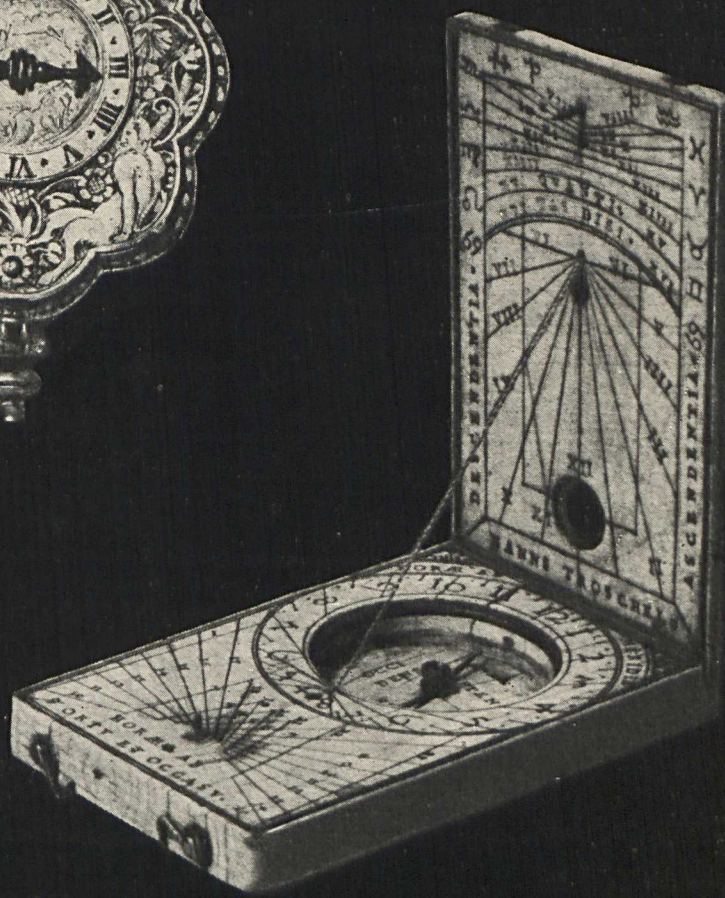


2



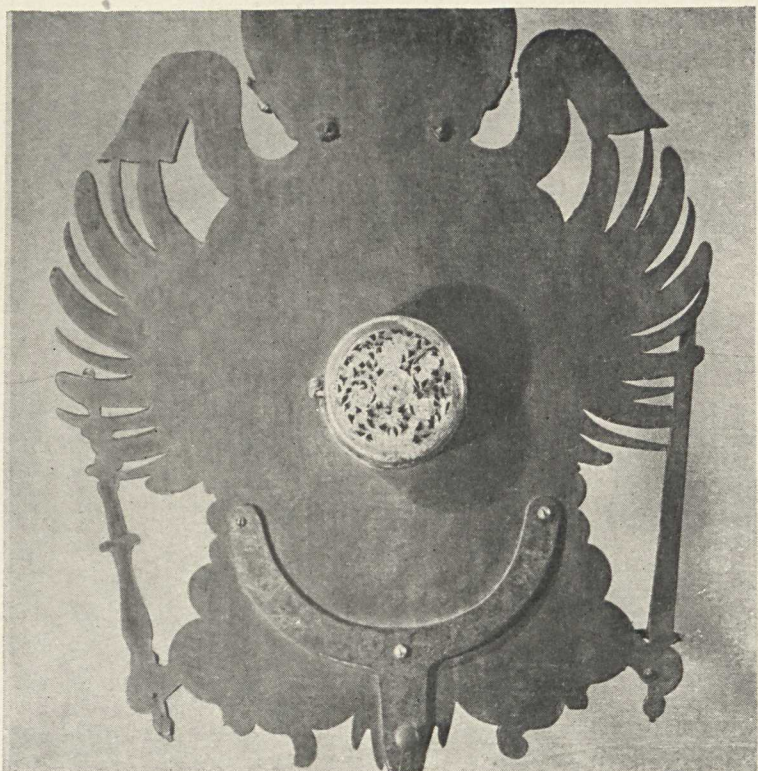


3	4	5	
6	7	8	9
10	11	12	13



Часы и время

Л. Тидман

Часы с гербом австрийского императора.
Конец XVII в. Лицевая и оборотная сторона.

Механизмы вторгаются в наш быт и преобразуют его по своему образу и подобию. Иногда они приспосабливаются — для вида — к формам мебели, как радиоприемники, почти похожие внешне в своих деревянных панцирях на сундучки или шкатулки, но лишенные молчаливой скромности этих старых слуг человека. Иногда прямо и честно вносят в комнаты фабричный блеск хромированного металла, напряженное гудение электромотора. Эта проблема так типична для нашего времени, что кажется родившейся вместе с нами и не имеющей других решений, чем те, которые пытаемся предложить мы. А между тем у нее почтенный исторический возраст и богатый опыт приспособления быта к технике и техники к быту в условиях самых разных художественных стилей — от готики до конструктивизма. Вот почему история художественного освоения таких сложных «бытовых приборов», как часы или клавесин, музыкальная шкатулка или барометр, может оказаться поучительной и для наших дней. Особое место здесь занимают часы — древнейший и во все времена наиболее распространенный бытовой автоматический прибор, на котором впервые решились многие актуальные и сегодня проблемы «промышленного искусства».

Публикуемая статья Л. Тидмана посвящена лишь некоторым из этих проблем — соотношению художественных качеств самого часового механизма и его футляра, типологии часов в связи с их местом в ансамбле интерьера. Тема «художественная история часов», разумеется, этими вопросами не исчерпывается, и мы надеемся еще вернуться к ней в дальнейшем.



На заре часового производства, когда часы не приобрели еще узкопрозаического назначения быть указателем времени и только, с наибольшей полнотой проявилась эстетика механизма — красота искусно сделанной детали, выразительностьковки, стройность конструкции. Часы воспринимались тогда в первую очередь как чудо человеческой выдумки. Именно поэтому механизм не прятался, не скрывался, а лишь украшался. То есть главным украшением вещи был сам механизм, ему лишь создавалось соответствующее нарядное окружение. В то время труд ремесленника был окутан дымкой таинственности и профессиональных секретов. Но желание приобщиться к тайне часового механизма, понять природу этого загадочного изобретения, которое к тому же многие впервые видели, не позволяло закрывать то, что больше всего удивляло. Об изумлении перед часами свидетельствует в 1404 году летописец, повествуя о башенных часах, только что появившихся в Москве: «В лето 6912 князь великий замыслил часник и поставил его на своем дворе за церковью. Сий же часник наречется часомерье; на всякий же час ударяет молотом в колокол, размера и расчитывая часы ночные и дневные, не бо человек ударяше, но человековидно, самозвонно и самодвижно, страннолепно некако; сотворено есть человеческого хитростью, преизмечтано и преухищрено. Мастер же художник сему беяше некоторой чернец, иже от Святые Горы пришедший, родом сербин, именем Лазарь; цена же сему беяше вящше полтора ста рублей»¹.

В эпоху, когда двигаться умело только живое, чудом было само движение часов, автоматизм их работы, и это чудо стремились сделать видимым во что бы то ни стало. Характерны дамские часы XVI века, где граненый корпус из горного хрусталя не только красив сам по себе, но делает несомненным и самым драгоценным художественным украшением часов их механизм, движущийся за прозрачными гранями.

Постепенно, когда чувство изумления перед часовым механизмом проходило, утилитарные соображения продиктовали необходимость устройства над часами футляра. Разумеется, какую-то роль играло стремление уберечь механизм от пыли. Но одним этим соображением нельзя все объяснить, поскольку были часы, в которых этим явно пренебрегали.

Характерны часы XVI века, которые, по существу, не имеют футляра, если не считать лицевой стенки, примыкающей к циферблату. Ножки, в том числе и передние, даны как техническая деталь без попытки их декорировать. Но главное украшение часов, можно сказать, их художественная кульминация — это колокол, который возвышается над ними, завершая всю композицию, образованную механизмом и циферблатной стенкой. А слева от колокола без всякой стыдливости сильно изогнутое плечо молоточка. Все это создает асимметричную и очень выразительную форму часов. Их создатели, как видно, полагались больше всего на выразительность самого механизма и в нем искали эстетические возможности.

Уже несколько веков назад произошло разделение часов по месту, которое они занимают, — комнатные (напольные, настольные, стенные), носильные (карманные, наручные, «медальоны») и, наконец, башенные и уличные. Этому разделению вполне отвечают и современные часы. Но внутри названных категорий существует, а вернее существовало, еще немало типов. Их различия четко связаны с особенностями назначения, с условиями существования часов среди других предметов. Именно эти «внешние» причины, а не внутренняя структура механизмов определяют и размеры, и композицию, и весь облик часов. Принадлежность к определенному типу, несмотря на известную условность такого разделения, придает часам резко очерченный характер, способствует их выразительности.

В XVI—XVIII веках варианты художественного решения часов, не механизмов, как таковых, а именно часов, как предметов быта, были намного разнообразнее, чем в последующие времена. Поэтому нет никакой возможности останавливаться даже на основных разновидностях.

Часы служили не только прибором для определения времени, но и занятием игрошкой и украшением. В XVII веке дамы носили приколотые к поясу часы в виде человеческого черепа или, что бывало чаще, медальоны в виде креста. Обычно в центре такого медальона помещался циферблат, а оконечности креста заполнялись сценками библейского содержания. Но задняя сторона таких часов была тоже выполнена из прозрачного материала, поэтому сквозь нее можно было видеть работу механизма, вернее части его, вынесенной за поверхность платины.

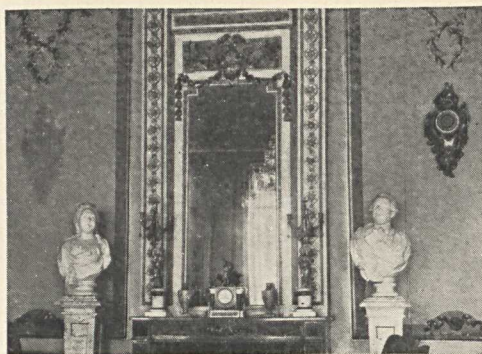
Обилие цветных и прозрачных пластических материалов в наше время порождает довольно широкое применение их и в часовом деле, но, к сожалению, в сделан-

ных из них корпусах трудно усмотреть художественную связь с циферблатом, а с механизмом и того меньше. Масса этого прозрачного материала служит лишь продлению плоскости фасада. Невольно возникает вопрос, насколько целесообразно применять прозрачные материалы, если их главное декоративное свойство не используется. Задняя стенка решительно у всех таких часов прикрыта металлической пластинкой, лишенной всяких эстетических начал и всем своим видом говорящей о неуместности разглядывания часов с противоположной циферблату стороны.

Такое забвение тыльной стороны вряд ли целесообразно. В этом отношении поучителен пример «часов-циферблата», точнее одной из вариаций этого типа. В них плоскость щита занята гербом австрийского императора (их владельца и, вероятно, заказчика), и потому на долю собственно циферблата осталось небольшое поле в центре. Их лицевая сторона, намного превосходящая размерами спрятанный за нею механизм, украшена лентами с разноцветными камнями, с чернью, позолотой и подкраской. Казалось бы, все освобождает мастеров от интереса к оборотной стороне и от заботы о ней. И что же мы видим на задней стороне этой тонкой лицевой стенки? Черный лист кованого железа с винтами, которыми прикреплен циферблат. Но это совсем не признак небрежности. Здесь есть уважительное отношение к простому материалу, конструкции, очень характерное для средневековых ремесленников. В то же время мастер проявил весьма развитое декоративное чувство. На фоне черного железа позолоченный латунный футляр механизма, весь орнаментированный гравировкой, смотрится как сверкающая драгоценность. В конце XVII и особенно в XVIII веке часы все более превращаются в декоративный элемент интерьера. В это время аскетические средства ремесленной культуры средневековья перестали уже удовлетворять потребителей. Исходить из материалов и конструкций было уже нельзя, поскольку важнее стал не материал, а артистизм форм. Материалы механизма — железо, медь — кажутся недостаточно изысканными, а его облик представляется слишком зависимым от назначения, допускающего лишь незначительную вариацию каких-то деталей.

Только не связывая красоту часов с их механизмом, можно было создать форму, полную легкой непринужденности и даже виртуозности, и хотя это всего-навсего футляр, но он-то и должен был превозмочь, как тогда казалось, прозу конструк-

¹ Троицкая летопись, 1404 г. Цитировано по книге В. Снегирева «Аристотель Фиораванти и перестройка Московского Кремля». М., 1935, стр. 59—60.



«Вторая гостиная»
в Кусковском дворце.

Деревянное украшение «наподобие часов».
Кусково. Конец XVIII в.

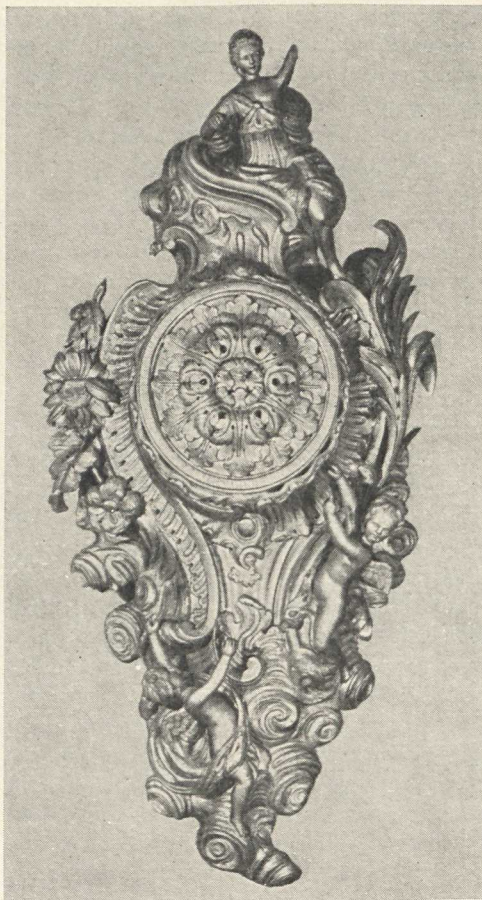
ции, мешавшей безудержной фантазии художника-декоратора. Для такого футляра, который становился «важнее» часов, совершенно их затмевая, требовались материалы больших декоративных возможностей — цветные породы дерева, бронза, черепаха, олово, перламутр и т. д. Но даже и в эти времена механизм часов, после того как он был эстетически украшен, казался в достаточной мере занимательным. Поэтому боковые стенки делались застекленными, и сквозь них можно было видеть, хотя бы частично, работу механизма.

Можно сказать, что в XVIII веке эстетика механизма не исчезает, а лишь оттесняется на второй план, уступив первенство декоративным эффектам футляра.

Весьма показательна для XVIII века декоративная роль часов в композиции северной стены «второй гостиной» кусковского дворца. По своему положению в планировке комнаты это самая парадная и лучше всего освещенная стена. Ее геометрическим и художественным центром служит мраморный камин. «По сторонам того каминя с левую сторону часы французские в медном отливном золоченом корпусе. По другую сторону каминя корпус деревянной резной вызолочен наподобие вышеписанных часов фальшивой» — говорит старинная опись.

Сами часы до нас не дошли, а вот «корпус деревянный», «наподобие часов» мы можем видеть и сейчас. Хочется отметить, что это не имитация часов, а лишь повторение декоративных форм футляра. Циферблат не повторен, плоскость, предназначенная для него, украшена резьбой. Вся эта композиция из часов и их дублета говорит о декоративном значении, которое имели часы в это время. Однако они не противопоставлялись всему интерьеру, как позднее каминные часы начала XIX века, в виде скульптурной композиции. Они только воплощают с наибольшей полнотой декоративное начало интерьера, которым пронизаны и багеты стен, и короб каминя, и многое другое. Но от того, что они помещены на двух самых больших и светлых и к тому же разреженных полях, их художественная активность, а следовательно и значимость, намного возросла.

Задача художественного решения ящика, в котором помещался часовой механизм, очень рано нашла выражение в архитектурных формах. Корпус выполнялся как миниатюрное здание. Формы менялись в зависимости от времени, но тип существовал вплоть до начала XIX века. В XVIII веке не меньшее распространение получил тип часов в формах мебели — футляр



трактовался как элемент обстановки интерьера. Такие часы ни своей формой, ни материалом не противопоставляются окружающей обстановке, а незаметно и органично входят в интерьер, заявляя о своей необыкновенной отличительной особенности только в момент боя. И в самом деле, в эпоху, когда почти вся мебель, по крайней мере у людей, имевших часы, была красного дерева, небольшой ящик с циферблатом мало чем выделялся и лишь в момент боя заставлял обратить на себя внимание. А отзвонив, вновь скромно присоединялся к своим молчаливым собратьям. Впрочем, не совсем — часы продолжали тикать, и весь интерьер наполнялся какой-то тихой, немного таинственной, но очень уютной жизнью.

Это впечатление наполненности интерьера какой-то потаенной жизнью усиливалось, когда часы стояли во всех комнатах, сообщавшихся распахнутыми створками дверей: «По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Leroу, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия...

Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать; по всем

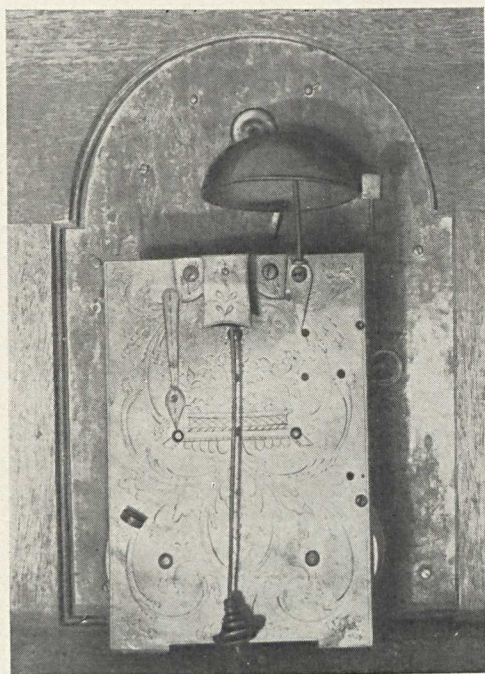
комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать — и все умолкло опять. Германи стоял, прислонясь к холодной печке... Часы пробили первый и второй час утра — и он услышал дальний стук кареты» (Пушкин, «Пиковая дама»). К настольным, или, как их называли в то время, столовым часам, могут быть отнесены часы мастерской Нортон, конца XVIII века, в виде переносной вертикальной шкатулки красного дерева. Помимо лицевой все три стенки футляра полностью застеклены и, следовательно, открыты для обозрения, что само по себе является не только признанием интереса к работе механизма, но и красоты стекла, создающего ощущение осязаемости воздушной среды, заключенной в стеклянный футляр. О них, может быть, и нельзя сказать, что они в стеклянном футляре — деревянные части в них слишком заметны, но бесспорно, что стекло в них играет активную эстетическую роль. В то время, да и в начале XIX века мы часто встречаем часы, в художественном решении которых стекло занимает порой ведущее место.

К 1820 году относятся настенные часы работы Мариенцеллера из Вены, в которых стекла, заключенные в узенькие рамки красного дерева, образуют все стенки футляра, и только скромный деревянный фронтонычок дополняет стекло. Оба материала выигрывают от такого соседства, их декоративные свойства, контрастируя, выступают ярче. Даже в богатых часах из золоченой бронзы (Франция, конец XVIII века) с широко примененной совершенно блистательной орнаментикой объем, создаваемый стеклянными поверхностями, определяет впечатление, а игра стеклянных поверхностей дополняет декоративные эффекты бронзы.

Обращает на себя внимание в этих часах маятник. Его декоративная роль очень велика. Сценка, выполненная в бисквите, то есть в белом матовом материале на лазуревом поле медальона, охваченного виноградными листьями, играет активную зрительную роль. Довольно сложный сюжет не воспринимается сразу, а желание рассмотреть его возникает. Взгляд поэтому начинает невольно следить за качанием маятника. Таким образом, и само движение, его ритм, вовлекается в круг декоративных эффектов.

То чувство удивления перед возможностями и тайнами механизма, которое определило характер самых старых часов, порождает в дальнейшем своеобразный тип часов-игрушки, предназначенной не столько указывать время, сколько развлекать и удивлять.

Настольные часы работы Нортон.
Конец XVIII в. Лицевая и оборотная сторона.



Выделить этот тип порой бывает затруднительно, потому что с момента своего появления часы неизменно, вплоть до XIX века, выполняли в большей или меньшей степени развлекательную функцию. Но лондонские часы в виде собора (вероятно, конца XVII века) представляют собой классический образец игрушки. В них много атрибутов, полных художественного расчета, создающих сценические эффекты, для усиления которых надо скрыть футляром приводящий их в движение механизм. Но и сам футляр прячется, как большая драгоценность, уже в другом футляре — деревянном, сужающемся кверху ящике. Внутри он когда-то был оклеен мягким зеленым сукном. Дверка с лицевой стороны почти до середины охвачена двумя железными петлями с круглыми выпуклостями заклепок. Каркас самих часов, тоже деревянный, обложен сверху серебром. Вместе с крестом все это миниатюрное сооружение в виде готического собора с застекленными стенками имеет всего 39 см высоты. Над циферблатом — лунный календарь, белый и коричневый шарики попеременно показывают фазы луны. Пониже, в небольшой аркаде, перед зеркальной поверхностью стены шествуют монахи, под циферблатом на фоне городского пейзажа плывут лодки, закрепленные, как и монахи, на цепи. Кроме того, часы имеют музыкальный механизм из десяти колокольчиков. Говоря о характерных типах старых часов, надо упомянуть также часы, предназначенные для путешествий, иногда они называются еще морскими. Утилитарно,

как тип, они изжили себя давно. Но в художественном отношении, как возможный вариант трактовки часов, они представляют интерес и сейчас. Чаще всего такие часы делались шестигранными, иногда и четырехгранными. Художественное решение могло быть при этом довольно разнообразным, но у всех в гранях корпуса застекленные окошечки, сквозь которые можно видеть механизм с шести сторон. Стекла держатся накладными рамками, а сами они прижаты к корпусу с лицевой стороны винтами. По всей вероятности, эта форма образовалась в те времена, когда головки винтов казались сами по себе достаточным украшением, да и сами рамки понимаются как украшение. Во всем этом чувствуется еще средневековое отношение к вещам, пронизанное уверенностью, что все сделанное руками мастера должно радовать глаз человека.

Как ни скромны эти часы, но и они не лишены сюрпризного момента. Стоит взять их в руки, перевернуть, откинуть крышку под корпусом, и сразу же, еще прежде, чем поймешь, как и что сделано, охватывает чувство изумления — так неожиданно весело сверкают колесики механизма, сказочно обогащенные гравировкой.

В XVIII веке появляется, а уже в XIX получает едва ли не преобладающее значение среди дорогих часов скульптурная композиция, в которую прячется часовая механизм. Таковы, например, часы «Минин и Пожарский». Они воспринимаются как законченный образец синтеза скульптуры, орнамента, архитектурных форм и имеют, в определенном смысле, самостоятельное значение, не сливаясь с декорировкой интерьера. В то же время их декоративный замысел и стилистические особенности в полной мере выявляются только в современном им интерьере.

Разумеется, принадлежность к какому-либо типу оставляет еще много простора для индивидуальных художественных решений. Нередко часы разных типов сходны по использованным в них декоративным приемам и наоборот.

Многое в этой статье мы обошли совершенно сознательно. Так, почти ничего мы не сказали о звуке, который в формировании художественного образа часов играет громадную роль (не говоря уже о такой «частности», как музыкальные пьесы, которые как элемент часового боя получили весьма значительное применение в XVIII веке, да и впоследствии не раз на одно-два десятилетия получали довольно широкое распространение). Также опущен вопрос о циферблате. Нам

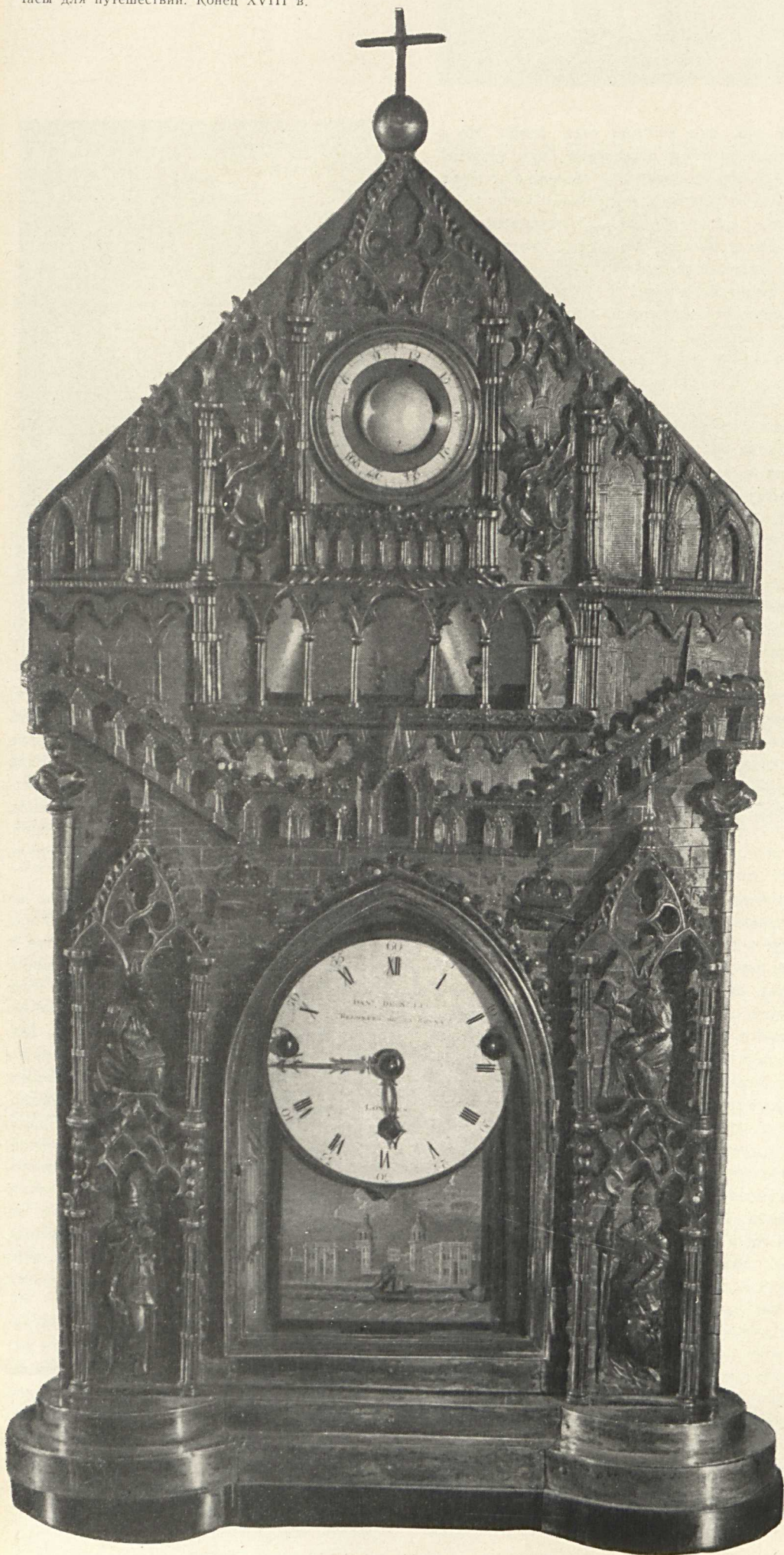


хотелось обратить внимание на механизм, тем более что с начала XIX века вплоть до наших дней его художественная роль все более и более сходилась на нет. Вслед за ним терял былое значение и объем корпуса. Циферблат становился главным, если не единственным украшением часов. Но, как ни странно, это не способствовало расцвету его выразительности.

Несомненно, что изъятие механизма из арсенала художественных средств декоративно обеднило часы, к тому же еще и отняло какие-то возможности контраста и у циферблата. Но, разумеется, для того, чтобы сделать механизм так же и декоративным элементом, недостаточно его сделать открытым. В этом случае будет иметь значение и цвет металла, и форма головок винтов и т. п. Характер использования эстетических возможностей, заложенных в механизме, меняется в зависимости от времени, а также и техники. В эпоху ручной обработки металла индивидуальная выразительность каждой детали, при единичном ее изготовлении, играла решающую роль. Ей сопутствовала орнаментация всех доступных обозрению частей механизма.

Современному искусству свойственно стремление к лаконичным формам и выявлению художественных возможностей распространенных сейчас материалов. Думается, что если использовать всю палитру доступных нам сейчас цветов, то в сочетании с красотой контуров (чему изготовление деталей штамповкой весьма благоприятствует) многообразие деталей — при многоплановом их размещении и

Часы в виде собора. Лондон.
Конец XVII в. Из собрания Ф. Вишневого.
Часы для путешествий. Конец XVIII в.



сложном движении в разных направлениях, каждая со своей скоростью, — может дать богатейшие художественные эффекты. Такой подход даст возможность выявить специфические достоинства часов, выгодно отличающие их от прочих предметов быта — живость и им одним присущую своеобразную одухотворенность. Из приведенных памятников истории часового дела невольно напрашивается вывод, что больше всего декоративных возможностей заложено в самом механизме, в его многочисленных элементах.

Все может стать источником красоты, любая форма, само движение и его ритм, разность примененных материалов, цвет, пластичность объемов, контур.

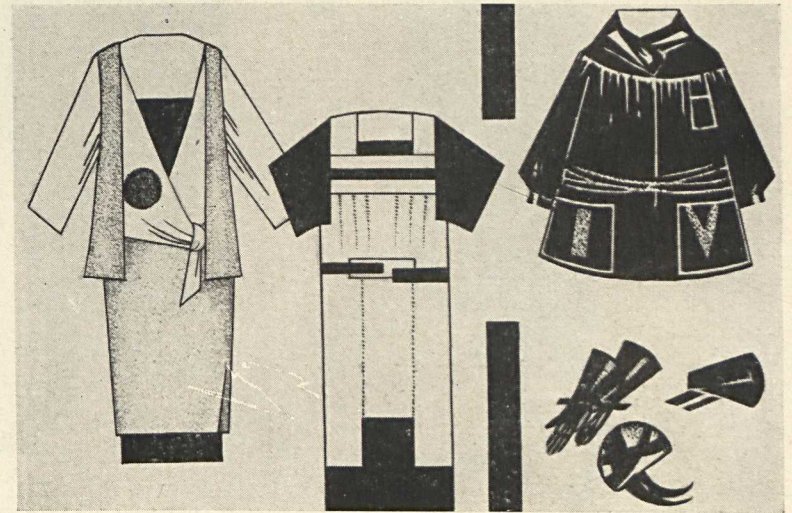
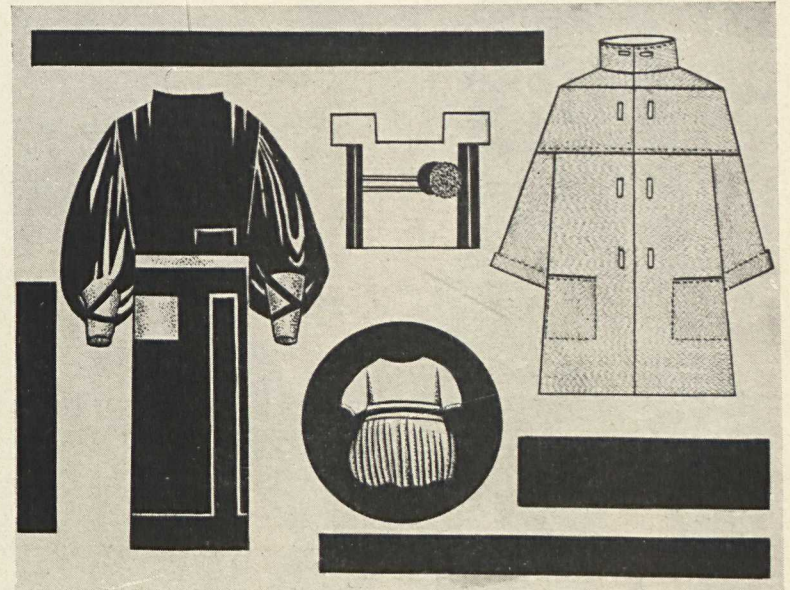
Но для того, чтобы увидеть все эти возможности, прежде всего не надо подходить к часам с готовыми формами. Особенно теперь, когда с переводом часов на электропривод количество их деталей уменьшается в три-четыре раза. А от этого у часов возникают новые качества. Если прежде обилие деталей предрасполагало к ощущению сложности и замысловатости механизма, то теперь можно использовать художественные возможности, которые кроются в его простоте и ясности. Роль каждой детали в зрительном восприятии возросла, и от создателей новых моделей часов зависит, чтобы и художественная роль детали была тоже значительной.

Больше всего доставляли эстетическое наслаждение часы в те эпохи своей истории, когда прекрасное старались увидеть в самих часах, смотрели на них глазами, полными внимания и радостного удивления перед этой выдумкой человека, с тем теплым отношением, которое и камни согревает, и не только согревает, но заставляет даже говорить. Именно этим отношением прежде всего были рождены многие образы часов, так непохожие друг на друга, но по-своему всегда одушевленные и потому долго жившие среди людей.

Автор костюма — Александра Экстер

Т. Стриженова

Эскиз вечернего туалета.

Эскизы моделей рабочей и повседневной одежды.
Журнал «Красная нива», 1923, № 21, 22.

«Темп современной жизни требует наименьшей затраты времени и энергии на производство. Современной «моде», меняющейся по прихоти коммерсантов, мы должны противопоставить одежду целесообразную и красивую по своей простоте. Костюм широкого потребления должен состоять из простейших геометрических форм, как прямоугольник, квадрат, треугольник; ритм цвета, вложенный в них, вполне разнообразит содержание формы. Типы одежды являются вполне утилитар-

ными, т. к. состоят из ряда частей, и, надевая или снимая их, человек видоизменяет как самую форму, так и ее назначение.

Исполненные в самых простых материалах (холст, сатин, редина, кустарный шелк, сырец, шерсть), одежды эти, легко видоизменяясь, не могут надоесть, и человек, одетый в них, при желании всегда может изменить и силуэт одежды, и ее цвет, т. к. отдельные части ее разного цвета»¹.

Эти строки написаны Александрой Экстер, и звучат они как творческая программа искусства бытового костюма, программа, обусловленная требованиями новой эпохи. Работа художника-модельера рассматривается здесь в тесной взаимосвязи с экономическими возможностями производства первых послеоктябрьских лет и потребностями нового общества.

¹ Журнал «Красная нива», 1923, № 21, стр. 31.



Выходное платье из 2-х частей. Нижняя с широкими рукавами из светло-лилового шелкового сукна. На обшлагах кожа песочного цвета. Вторая часть платья (как бы безрукавка) из замш или сукна золотистого цвета; широкий двухсторонний пояс золотистого и лилового тонов и подол отделаны инкрустацией кожей. Воротник—шарф.

(Описание А. Экстер)

Премировано на 1-й Всероссийской художественно-промышленной выставке 1923 г.

Эскиз модного костюма.

Эскиз вечернего туалета.

Несмотря на сорок с лишним лет, которые отделяют нас от тех далеких дней, многое в высказываниях Экстер не устарело и может быть повторено сейчас. Это касается прежде всего основного принципа советского современного искусства костюма: красоту следует искать в простоте и целесообразности. Именно в 20-е годы была прозорливо намечена та генеральная линия в области бытового костюма, осуществление которой в крупных масштабах промышленного произ-

водства стало реально лишь к концу 50-х годов.

Статья Экстер поражает своей четкой эстетической позицией и практической целенаправленностью, выработанными, безусловно, в результате серьезных раздумий автора о судьбах этого важнейшего вида художественной промышленности. Что же заставило Александру Экстер, известного художника-станковиста и театрального декоратора, заняться такой «прозаической» работой, как создание проек-

тов бытового костюма? Конечно, это было обусловлено обстановкой большого творческого и гражданского подъема революционных лет, когда многие талантливые мастера провозгласили основной сферой деятельности производство полезных и нужных людям вещей. Грандиозная, подлинно коммунистическая идея охватить искусством все области жизни и промышленности увлекла многих художников. Среди пионеров производственного искусства была и Экстер.



Эскиз модной верхней одежды.

Эскиз костюма к постановке «Ромео и Джульетта» в Московском Камерном театре. 1920—1921.

Эскиз нарядной модной одежды.

Она пробует свои силы в промграфике, создавая яркие и броские образцы ее, принимает активное участие в оформительских работах на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1923 года в Москве. Ей и И. И. Нивинскому поручает Главвыставком наблюдение за всеми живописными работами в выставочных павильонах (следует напомнить, что к оформлению были привлечены лучшие художники: Юон, Кузнецов, Корин, Коненков, Королев, Петров-Водкин и другие).

В те же годы Экстер отдает много времени и сил работе в Камерном театре — ее увлекает не только искусство театральной декорации и костюмов, она расписывает стены фойе, создает новый театральный занавес, то есть буквально «строит» своими руками «новый театр новой эпохи для нового зрителя».

Тогда же она близко знакомится и сотрудничает с выдающимся мастером костюма Н. П. Ламановой, оказавшей на нее большое влияние. В 1923 году в журна-

лах «Ателье» и «Красная нива» появились статьи Экстер о новом костюме и ее первые проекты. Она выступает вполне самостоятельно и зрело, у нее свой оригинальный почерк, свое творческое лицо. Многие принципы живописных работ Александры Экстер — яркого представителя декоративного кубизма — наложили отпечаток и на проекты одежды. Ее интерес к форме в станковой картине нашел здесь свое продолжение. Специфика костюмов Экстер — в подчеркнутом геомет-

ризме форм кроя и украшений, в остроте общего художественного решения. Силуэт ее платьев — прямоугольник (что соответствовало общему модному направлению тех лет), рукав — квадрат или прямоугольник, вырез ворота — каре или треугольник и т. д. Как точно заметил исследователь творчества Экстер Я. Тугенхольд, «Костюмы Экстер не «нарисованы» и «сшиты», но сконструированы из различных поверхностей»¹. Многие элементы кубистических полотен как будто переселены в костюм, но здесь они обрели некоторую конструктивную оправданность. Это был не только эстетический поиск, хотя и он имел место: геометрические формы просты и легки в массовом производстве, что необходимо было учесть при низкой технологии швейного дела 20-х годов. Среди моделей Экстер, предназначенных для массового производства, есть очень простые образцы прозодежды, строгие служебные костюмы, куртки спортивного типа, детские платья. Особой продуманностью кроя, логикой и простотой отличается проект мужского пальто из парусины или холста — самых доступных и распространенных материалов тех лет. Основу его художественного решения составляет умелое использование фактуры материала и применение деревянных пуговиц-палочек. Модель удивительно современна, она кажется выполненной модельером нашего времени.

В статье «В конструктивной одежде», опубликованной в журнале «Ателье», Экстер выступает сторонником простого функционального кроя. Определяя роль прозодежды нового быта, она писала: «Вопрос о новой форме стоит на очереди дня, так как в подавляющем большинстве у нас преобладает трудовой элемент, одежда должна быть приспособлена для трудящихся и для того вида работы, которая в ней производится»².

Прозодежду художница причисляет к основной, массовой, и принципы решения ее заключаются в «целесообразности, гигиеничности, психологичности и гармонии пропорций человеческого тела», — мысль, высказывавшаяся в те годы и конструктивистами ЛЕФа В. Ф. Степановой, Л. С. Поповой и другими.

В той же статье художница уделила большое внимание одной из основных проблем искусства моделирования одежды — взаимосвязи материала с конструкцией одежды и цветом: «Вещь, сделанная из того или иного материала, подчиняется

его законам. Беря ткань для той или другой формы, необходимо считаться с ее плотностью, весом, упругостью, шириной и цветом.

Простой, грубо обработанной шерстью диктуется форма, заключенная в прямоугольник или сконструированная на прямых углах без лишнего дополнительного вертикального ритма складок, трудно поддающихся укладке.

Мягкие широкие ткани (шерсть, шелк — при соответствующей выработке) позволяют сделать более сложный и разнообразный силуэт одежды... Упругие ткани, такие, как некоторые сорта шелков, благодаря своим свойствам допускают возможность сделать одежду для движения (танец) и вырабатывать более сложные формы (круг, многогранник)»¹.

Теоретические воззрения А. Экстер, глубокие и принципиально важные, весьма противоречиво отразились в ее практической деятельности. В проектах массовой одежды, одежды «широкого потребления», художница последовательно придерживалась их; но совершенно отбрасывала при создании моделей модного индивидуального костюма, то есть костюма, сшитого по заказу частного лица. Такие костюмы выполнялись в «Ателье мод», которое открылось в Москве в 1923 году. Здесь сотрудничали крупнейшие художники костюма — Н. П. Ламанова, Е. И. Прибыльская, В. И. Мухина, А. А. Экстер. Свою теоретическую платформу и задачи они сформулировали в специальном журнале «Ателье», вышедшем в том же году. Работы Экстер для «Ателье мод» трудно назвать собственно бытовой одеждой. «Индивидуальные» костюмы художницы будет вернее рассматривать как разновидность театральных.

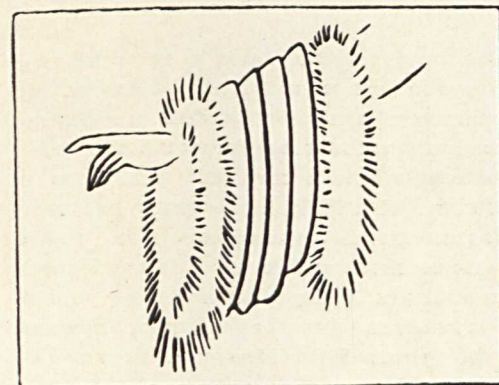
На первый план выступает в них эмоциональная образность: то средневековая суровая фантастика, то яркая и своеобразная стилизация египетских мотивов, то тяжеловесные, насыщенные цветом ритмы ренессансного искусства. Ни один из подобных костюмов не был копией или подражанием историческому — они задуманы и воспринимаются как оригинальная интерпретация талантливого художника 20-х годов, говорящего своим индивидуальным языком. Сохраняя в основных чертах модный силуэт того времени и некоторые модные элементы в конструкции (форму рукавов, горловины и др.), художница часто создает очень интересные самобытные произведения. Она нередко пренебрегает законами построения моделей бытового костюма с его строгим

соблюдением пропорциональных соотношений, логикой и практичностью, связью со свойствами материала. Вопреки им поверхность членится на ряд плоскостей, резкие диагональные линии пересекают платье в разных направлениях, образуя крупные геометрические «узоры». Отказываясь от пластичности форм, Экстер отдает предпочтение поискам композиции костюма, соотношения и взаимосвязи формы и цвета, то есть тем чисто формальным моментам, которые привлекали художницу и в станковой живописи.

Если рассматривать модели Экстер с этой точки зрения, то можно найти в них своеобразную острую выразительность, декоративность и даже логику. Художница любит сопоставление дорогих и разнородных по фактуре и зрительному эффекту материалов: атласа, меха, шелка, парчи. Экстравагантность ее вещей подчеркивается и изысканными цветовыми сочетаниями — сливового, оранжевого и черного, малинового и черного, пепельно-серебристого и фиолетового и т. п.

Контрасты фактур материалов, цвета, композиционных приемов составляют основу моделей ее индивидуального модного костюма. Именно такие вещи подготовила А. Экстер к 1-й Всероссийской художественно-промышленной выставке 1923 года, организованной Академией художественных наук. Однако эти образцы, разумеется, не могли быть реализованы — они представляют интерес как одна из любопытных граней творчества большого и одаренного художника, каким была Александра Экстер.

Ее вклад в искусство массового советского костюма гораздо значительнее, именно здесь Экстер заняла почетное место среди замечательных «первооткрывателей» советского моделирования.



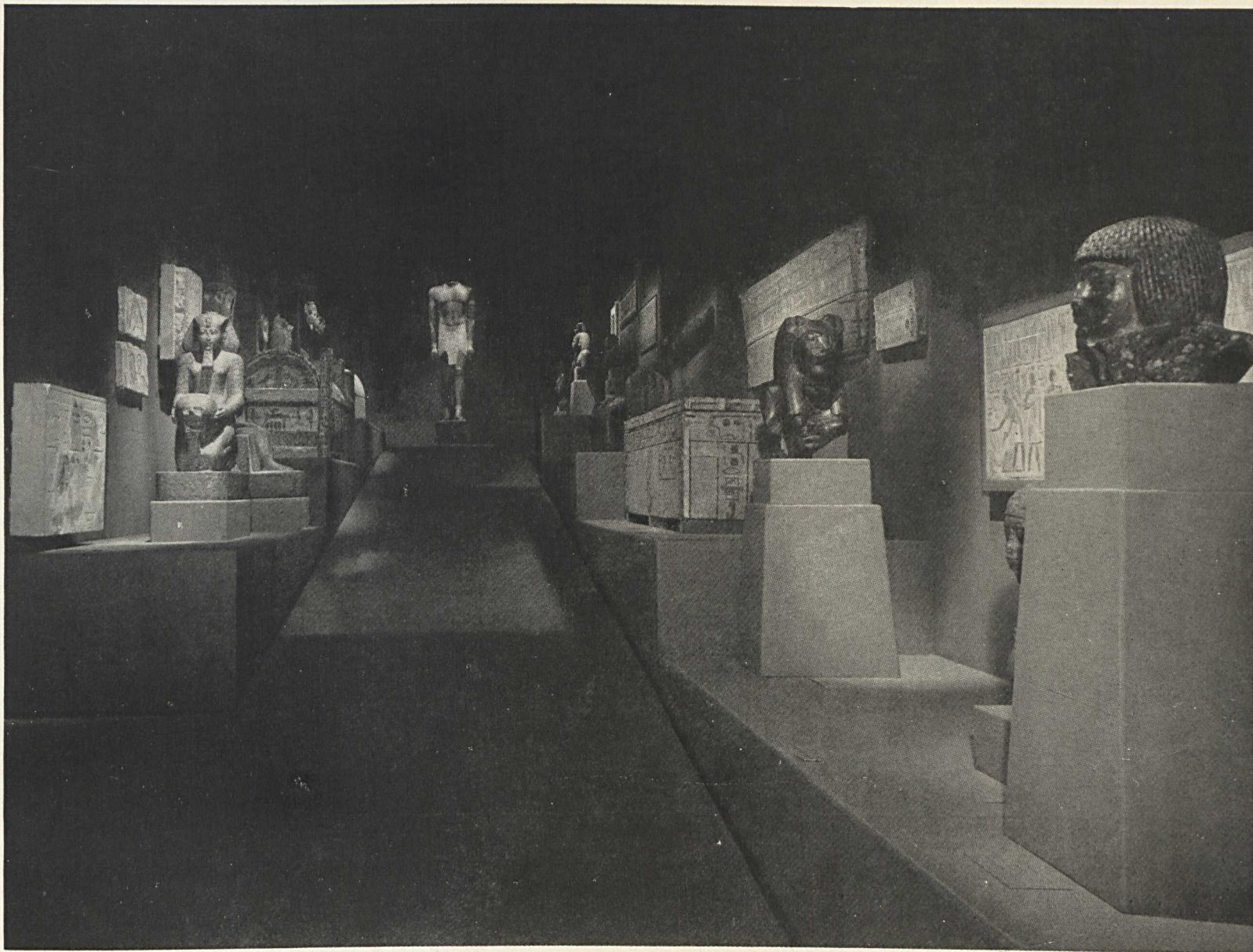
¹ Я. Тугенхольд, Александра Экстер как живописец и художник сцены, Берлин, 1922, стр. 25.

² Журнал «Ателье», 1923, стр. 4—5.

¹ Журнал «Ателье», 1923, стр. 4—5.

Новые музеи США

Б. Воронова



Музей-театр. Египетский зал.
Ричмонд. 1954.

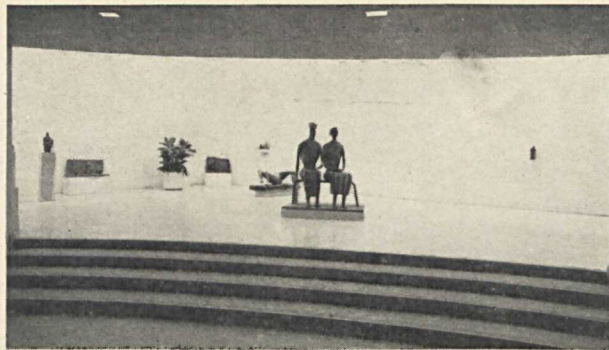
В 1965 году по поручению Советского комитета Международного Совета музеев мне довелось участвовать в работе VI международного тура музейных работников, организованного Американской ассоциацией музеев, и познакомиться с некоторыми новыми музеями Америки. Известно, что в послевоенные годы в ряде стран мира понятие музей претерпело изменения. На смену старым особнякам, в которых обычно размещались музейные ценности, пришли современные здания,

оборудованные по последнему слову техники. Музеи перестали быть прибежищем только знатоков и любителей. Они стали своеобразными культурными центрами, объединяющими в своих стенах самые различные виды искусств: архитектуру, музыку, кино, театр и др. Музей наших дней является не только средоточием коллекций, но и особым комплексом, объединяющим предприятия зрелищные и сугубо научные, совмещающим работу узкоспециальную и деятель-

ность по привлечению к искусству самых широких масс народа.

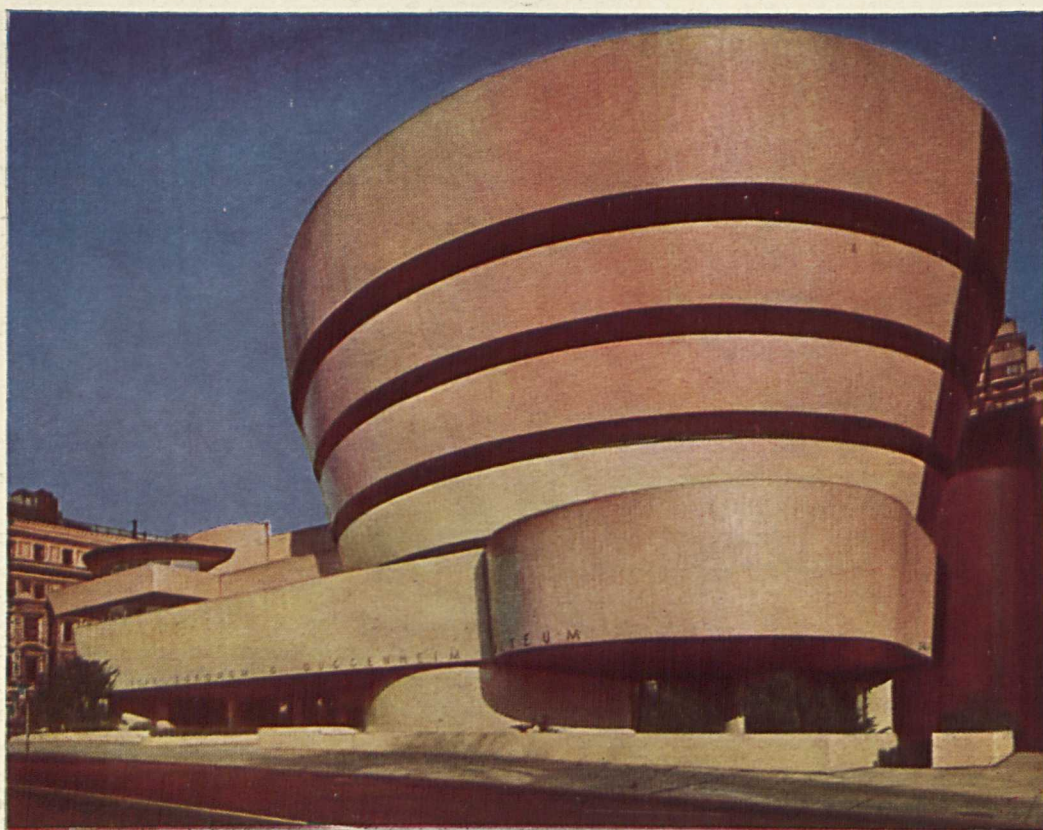
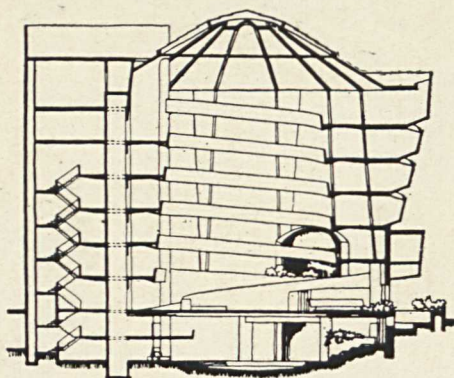
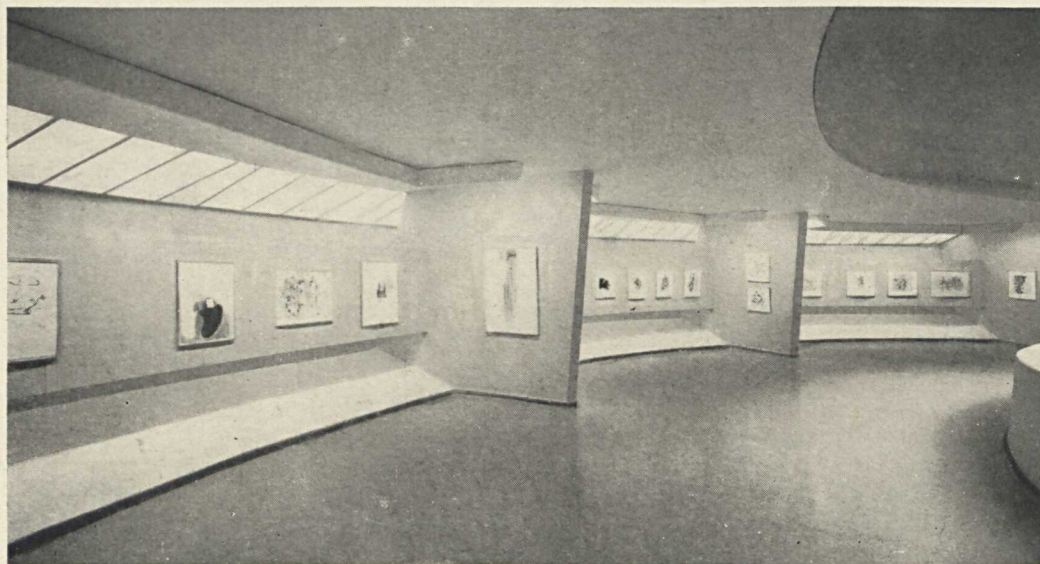
Новое музейное строительство стремится ответить этим целям.

Отчетливая тенденция к пересмотру традиционных форм и методов, проявляющаяся в последние годы в самых разных областях деятельности, захватила и музеи. Новое музейное строительство в Америке решает как общие для архитектуры последнего десятилетия технические конструктивные и эстетические задачи, так и



Франк Ллойд Райт.
Музей имени Соломона Р. Гуггенхейма.
Нью-Йорк. 1959.

Интерьеры музея и внешний вид.



специальные проблемы музейного здания.

Начало нового музейного строительства во всем мире относится к 50-м годам нашего века. Инициаторами выступили три страны — Франция, Япония и США, причем занялись этим вопросом такие прославленные архитекторы нашего века, как Ле Корбюзье (Франция), Тангэ, Сакакура (Япония), Филип Джонсон и Франк Ллойд Райт (Америка). Сейчас к ним присоединился Нимейер (Бразилия). Архитекторы искали новое решение трех главных элементов, входящих в понятие нового музейного помещения: архитектурного облика здания, пространственной структуры интерьера и технического оснащения помещения (освещение, кондиционированный воздух, цвет, фактура).

Однако в большинстве музеев, построенных в последние годы в США, не всегда эти три главных компонента находятся на достаточно высоком уровне. Чаще всего в музеях интересен один из них, тогда как другие вполне традиционны.

Пожалуй, самый примечательный музей США, до сих пор продолжающий вызывать многочисленные споры, музей имени Соломона Р. Гуггенхейма в Нью-Йорке, созданный по проекту Франка Ллойда Райта. Его строительство было закончено в 1959 году — через 6 месяцев после смерти Райта. Причем интересно, что Райт, один из основоположников так называемого «интернационального» стиля классического функционализма, в своем последнем проекте дал совершенно новое решение, примкнув к направлению так называемой «скульптурной» архитектуры.

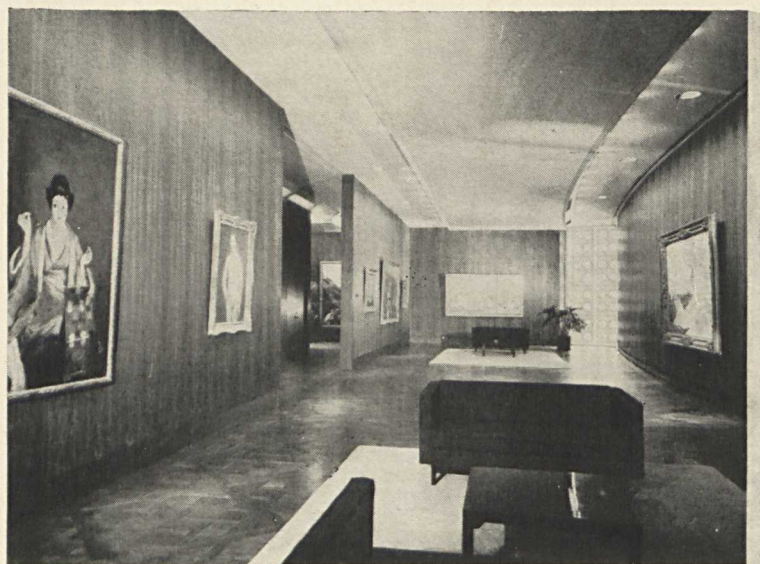
Часто говорят о неудобном местоположении музея, об отсутствии достаточного количества подсобных помещений, о несовершенной экспозиционной площади. Верно, что у здания нет достаточного отхода, к нему вплотную подступают жилые помещения, но это отнюдь не умаляет его достоинств.

Здание удивительно по ощущению пластической силы: оно кажется грандиозной литой скульптурой.

Главная идея Райта — создание монумента, крепости. Здесь воплотилась архитектурная мысль, которая в последние годы занимает многих архитекторов и которая наиболее отчетливо была сформулирована японским архитектором Тангэ: «Народ хочет, чтобы его жилище и место, где он работает, выглядело как замок, народ ищет прочных и постоянных чувств, отрицает слабость и неопределенность».

Интерьер здания создает не менее необычное впечатление, чем экстерьер. Гигантский, идущий по спирали, пологий пан-





Эдвард Стоун. Кафе Галереи современного искусства.

Эдвард Стоун. Интерьер Галереи современного искусства.

Эдвард Стоун. Галерея современного искусства. Нью-Йорк. 1964.



дус шестью витками медленно поднимается к стеклянному куполу. Оттуда льется широкий поток света, который кажется особенно мощным, т. к. он не распыляется по всему помещению, а сконцентрирован в пределах яйцеобразного пространства внутреннего колодца.

Рождается ощущение простора, воздуха, солнца и какой-то стремительности, движения. Оно создается и движением пандуса и особенно как бы засасывающим пространством, когда вы смотрите с галереи вниз, в глубину колодца. Здесь мы сталкиваемся с особым качеством современной архитектуры, в частности архитектуры музеев.

Старая дворцовая архитектура выступала, как великолепное подавляющее зрелище. Картины были лишь одним из элементов пышного декора. Цель старых музеев заключалась прежде всего в том, чтобы быть удобнымместилищем для произведений искусства. В облике интерьеров стремились наиболее точно воспроизвести определенную эпоху.

Главная же задача зодчих наших дней — чисто архитектурными приемами вызвать подъем духа, захватывающее ощущение художественного совершенства. В этом смысле роль новой архитектуры приобретает большую самостоятельность и значение как эмоциональный фактор. Но главная особенность современной архитектуры музеев заключается в том, что она увлекает зрителя в направленное ритмическое движение, в процессе которого он сталкивается с противоположно направленным ритмом картин, активно на него воздействующих. Благодаря нейтральному цвету стен, строго направленному свету, свободной однорядной повеске произведения приобретают большую самостоятельность, резко индивидуальное значение.

Картины и рисунки в Музее Гуггенхайма расположены в глубоких галереях, образуемых пандусом, причем экспонаты размещены лишь с одной стороны, с другой — колодец, отделенный невысоким бортом. (Коллекция Гуггенхайма, насколько я могу судить, одна из самых значительных и качественных коллекций искусства XX века в Америке. Здесь экспонируются ранние рисунки Пикассо, последние рисунки и письма с рисунками Ван Гога, Модильяни и т. д.) Легкие небольшие выступы членят галереи на отдельные небольшие секции. Так, при общей грандиозности здания, для картин создается замкнутое, даже интимное пространство. Свет, идущий через стеклянный купол, сюда не проникает. Освещение в этих секциях искусственное. Скрытые за навесными потолками лампы дают приятный ров-

ный свет, которому совершенно не мешает свет центрального колодца. Картины помещены на сравнительно узких, отделенных от стены плоскостях, а светящийся потолок слегка наклонен под таким углом, что стекла не блестят и не отсвечивают.

Очень красив цвет стен — молочный нейтральный. Кажется, что сами стены излучают свет, они словно искрятся и мерцают, что усиливает ощущение драгоценности экспонированных картин.

Внизу, на первом этаже, в овальной нише хорошо смотрится скульптура. Она свободно, широко стоит. Можно смотреть с пандуса, сверху, и можно зайти в нишу, которая также освещена искусственным светом, идущим с потолка.

Это здание было подлинной революцией в музейном строительстве: повышенная эмоциональная роль архитектуры и создание свободного, динамичного интерьера, сложной световой и пространственной среды, в которой произведения искусства обретают совершенно особую жизнь, а также максимальное увеличение экспозиционной площади благодаря полному отсутствию окон и переход на искусственное освещение открыли новые пути перед работниками музеев.

Однако это здание не было единственным в своем роде. В том же 1959 году в Японии был открыт Музей Нового западного искусства, построенный по проекту Ле Корбюзье, разработанному десятилетием раньше.

В самих США некоторые новые идеи в музейном строительстве были осуществлены еще в 1937 году архитектором Филиппом Джонсоном, когда им были построены два крыла и сад Музея современного искусства в Нью-Йорке. Особенно интересны две главные идеи Джонсона, сказавшиеся на всем музейном строительстве последующих лет и, в частности, на музее Гуггенхайма.

Во-первых, это создание нефиксированного, изменчивого пространства интерьера. Здание Джонсона было задумано и построено по типу склада, не имеющего внутренних перегородок. Некоторые стены в нем решены как щиты и могут изменяться в соответствии с требованиями каждой выставки или какого-нибудь экспоната. Также легко переносится и направляется вся осветительная арматура, укрепленная на нешироких планках под потолком. Свет, как в большинстве новых музеев, искусственный, строго направленный.

Этот новый принцип свободного пространственного решения интерьера восходит к традициям японской архитектуры, кото-

рая в 20-е годы увлекла многих архитекторов Европы и Америки. К тому времени в Японии уже побывал Райт, который построил в Токио отель и, вернувшись в США, стал широко пропагандировать принципы классического японского зодчества.

Из Японии, несомненно, исходит и второе нововведение Джонсона. Я имею в виду сад со скульптурой. Архитектор словно переступает границы между интерьером и эстерьером. Экспозиция выходит на открытый воздух, и вместе с тем вода, зелень, воздух, само пространство становятся неотъемлемой частью экспозиции. Такой прием способствует лучшему выявлению качеств произведений искусства и усиливает их эмоциональное воздействие. Скульптура как бы свободно живет в пространстве, обретая новые свойства: большой динамизм, непосредственную связь со средой, естественность и близость к той обстановке, для которой ее делал скульптор-монументалист.

Сейчас подобный принцип экспонирования скульптуры общепринят во многих странах мира и уже давно не кажется новаторством, но первый шаг в США был сделан Джонсоном.

Интересно использует приемы традиционного японского зодчества, правда уже давно вошедшие в арсенал мировой архитектуры, также архитектор Абрамовец.

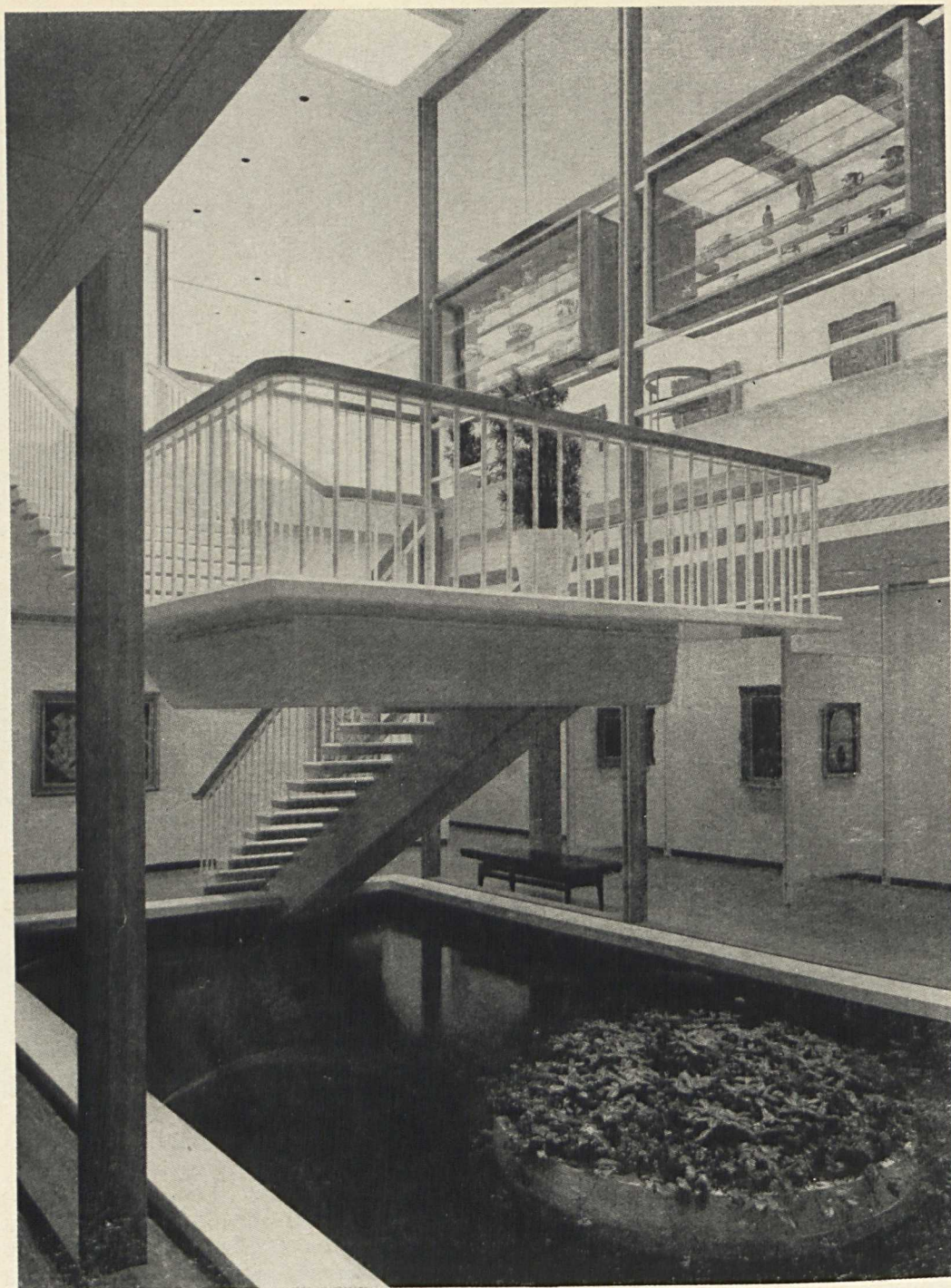
Известный мастер общественных сооружений, участник проекта здания Объединенных Наций в Нью-Йорке, Линкольн-центра, знаменитого «здания будущего» в Харфорде, Абрамовец создал небольшой музей Роуза при частном университете Брандеса около Бостона (1962), раскрывающий новую грань таланта архитектора. Этот небольшой музей типа коттеджа со сплошным стеклянным фасадом, подобно японским зданиям, хорошо смотрится в парке, он словно открыт окружающей природе. В интерьере, в центре первого этажа, большой бассейн, розарий, откуда лестница ведет на второй этаж. Здесь широкое во всю стену окно напоминает знаменитые японские окна-картины; пейзаж за окном кажется картиной на стене и как бы частью интерьера. Коллекция музея довольно случайна. В подвесных витринах на втором этаже экспонируется фарфор, а внизу, на щитах, в основном современное абстрактное искусство. Главное достоинство этого музея — в его свободном динамичном и каком-то легком пространственном и световом решении. Пронизанное светом пространство становится активным художественным фактором, вызывает эстетическое наслаждение. Искусственный и естественный свет сов-

мещаются и даже как-то взаимопроникают. Здесь нет той резкой разграниченности световых потоков, которые существуют, например, в Музее Гуггенхайма, где естественный свет узкого колодца в центре полностью отделен от искусственно освещенных глубоких галерей с картинами. Музей же Роуза весь пронизан дневным светом: он льется и через главный фасад, и через огромное окно заднего фасада, и через стеклянный потолок. Но это совсем не мешает смотреть картины на щитах, освещенных искусственным светом, лампами с плоскими плафонами, смонтированными в потолок.

На примере этого музея еще раз убеждаешься, что главное в современном музейном помещении — это новое пространственное решение (ни совершенные витрины, ни неожиданная окраска стен сами по себе еще не создают нового интерьера). Причем это всегда пространство сложное, вступающее в разнообразные взаимоотношения с экспонируемыми вещами.

Дальнейшее строительство музеев в США идет по пути усовершенствования их технического оснащения, а также расширения задач и назначения музеев: появляются музеи-клубы, музеи-театры.

В 1964 году отмечалось десятилетие музея-театра в городе Ричмонде. В нем дается широкая программа театральных представлений, но главную задачу здесь видят в том, чтобы весь интерьер музея представлял захватывающее театральное зрелище. В валах темно, только картины и гобелены освещены яркими прожекторами. Сама по себе идея увлекательна, но, к сожалению, картины плохо видны, и большая часть превосходных гобеленов освещена лишь частично (в музее хорошая коллекция европейских гобеленов начиная с XIII века). Лучшее всего эта театральность экспозиции удалась в зале Древнего Египта, где ярко освещенная скульптура в темном зале (пол и стены выкрашены в черный цвет), мумии, лежащие в углублении в полу, поднимающийся пол с ярко освещенной фигурой фараона на возвышении, цветные стенды, на которых перед нами проходит природа Египта, — все усиливает ощущение загадочности и величественности произведений, усугубляет атмосферу таинственности. Существует мнение, что подобный принцип экспозиции абсолютно неприемлем, подчас говорят даже о профанации искусства в этом музее. Мне же кажется, что частично такой принцип экспозиции использовать можно, и если не в картинной галерее, то в египетском зале, где он вполне оправдан и очень занимателен.



М. Абрамовец.
Музей Роуза при университете Брандеса.
1962.

← Интерьер музея.

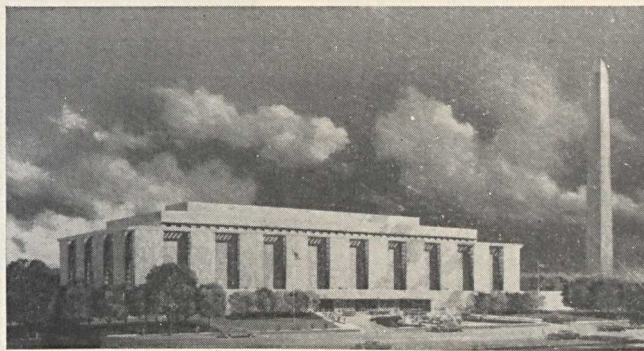
Примерно по сходному пути создания музея прежде всего как места для развлечений и приятного времяпрепровождения пошел ученик Райта — Эдуард Стоун.

В 1964 году в Нью-Йорке была открыта построенная Стоуном Галерея современного искусства. Это одно из самых последних новых музейных зданий США. Но, к сожалению, далеко не из самых лучших. Перед Стоуном стояла нелегкая задача создать большое музейное здание на очень ограниченном пространстве на круглой площади (Круг Колумба), в Манхеттене. Местоположение продиктовало форму здания — плоского девятиэтажного параллелепипеда с вогнутым, отвечающим круглой площади фасадом. Архитектор отступает от общепринятой формы невысоких музеев, расположенных по горизонтали, и вытягивает здание вверх. Круглые окна вынесены на углы и на верхний этаж; на уровне 9-го этажа расположена легкая лоджия, откуда открывается прекрасный вид на город.

Сама картинная галерея занимает четыре этажа, два из них предназначены для постоянной экспозиции и два для временных выставок. В музее кроме картинной галереи находится кинозал, где демонстрируются наиболее интересные фильмы последних десятилетий. Здесь же будут проводиться концерты органной музыки. На восьмом и девятом этажах расположены комната отдыха, кафе и ресторан, так называемая «Комната Гогена», где вся мебель, сервизы, одежда официантов и даже униформа служителей сделаны по эскизам Стоуна.

Главное примечательное качество здания — в полном стилистическом единстве, в совершенстве использованных материалов, в прекрасной отделке. Стены сделаны из драгоценного эбенового дерева, и потому они охраняются не менее, чем картины, к ним не разрешается прислоняться. Здесь все продумано, за исключением, казалось бы, самого главного. Музей Стоуна утерял главные качества, отличающие музей его учителя Райта (Музей Гуггенхайма): логичность архитектурной мысли, целесообразность интерьера, удобную экспозиционную площадь. Правда, в Музее Стоуна, так же как и в Музее Гуггенхайма, стены монолитны, но само внутреннее пространство слишком дробно, здесь много совершенно неоправданных для музея углов, закоулков, полукруглых и треугольных помещений. Тем более что сама коллекция очень случайна, и потому экспозиция лишена какой-либо логики. Здесь выставлена одна картина мексиканца Ороско, одна картина Павла Челищева, две картины Сальватора Дали и несколь-





Макким, Миид, Уайт.
Музей истории и технологии. Вашингтон. 1964.
Витрина Музея истории и технологии.

ко картин современных американских мастеров, здесь же выставка фотографий. Все вместе производит впечатление случайности и личной прихоти.

Совсем иного стиля Музей истории и технологии, открывшийся в том же 1964 году в Вашингтоне (архитекторы Макким, Миид и Уайт). Невысокое, беломраморное, классически ясное здание музея, отвечающее торжественному и репрезентативному архитектурному облику города, стоит в одном ряду с главными музеями Вашингтона, расположенными по обе стороны грандиозной зеленой магистрали, ведущей к Капитолию.

Широкие мраморные пилоны Музея, идущие по всему периметру здания, создают почти не расчлененную поверхность стены. Обычная для музея задача максимального увеличения экспозиционной площади усугублялась здесь стремлением, чтобы в Музей проникал минимум солнечного света, который в Вашингтоне слишком интенсивен и вреден для экспонатов. Поэтому окна скрыты за пилонами и за выступами карниза.

Техническое оснащение здесь на самом высоком уровне: во всех залах кондиционированный воздух, эскалаторы между этажами, телевизионные камеры, вмонтированные в стены, чтобы можно было вести передачи прямо из залов музея, не внося никакого дополнительного оборудования. Один этаж полностью отведен под очень обширные запасники. Идейный за-

мысел экспозиции заключается в изречении: «Кто мы и откуда мы идем».

Здесь в исторической последовательности показывается становление различных видов техники, науки, коммуникаций и повседневной жизни США с колониального времени до наших дней. Залы музея просторные, экспозиция ясная, логичная, светильники скрыты за подвесным потолком, кроме того, все витрины освещены изнутри.

Вообще экспозиция большинства американских музеев отличается удивительным разнообразием, сочетанием противоположных, казалось бы, принципов. Причем в данном случае я говорю отнюдь не о содержании, а о форме экспозиции.

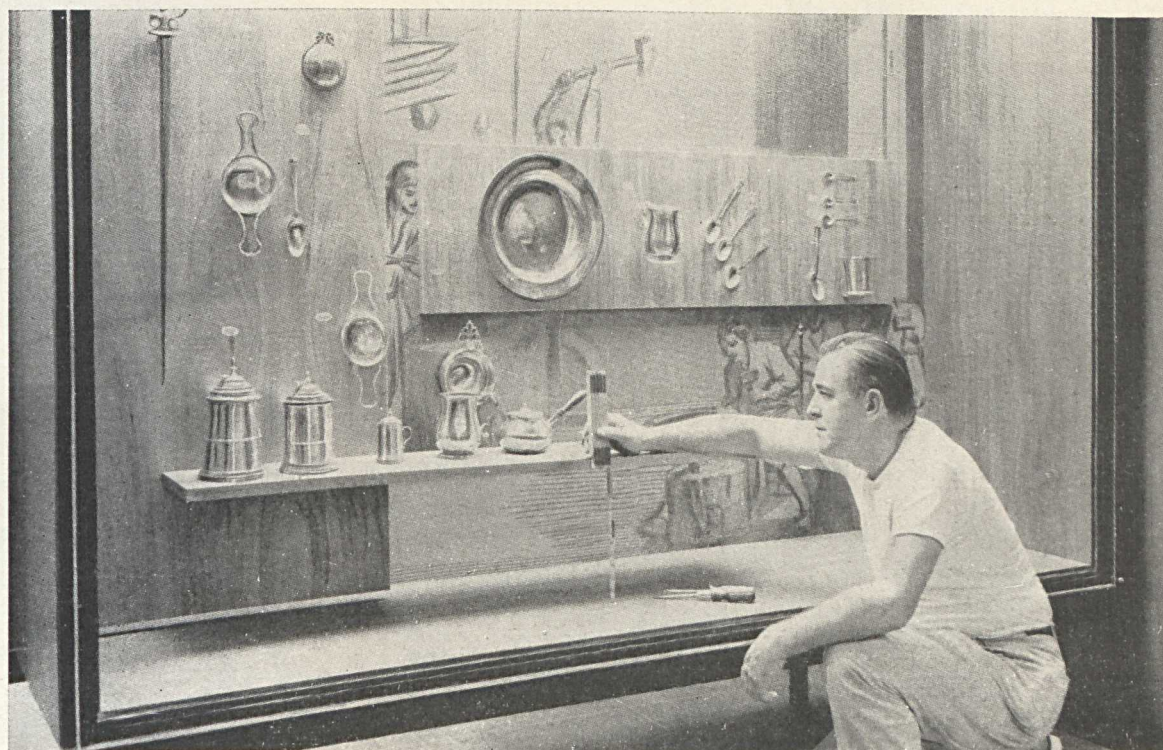
Содержание экспозиции, когда стремятся сохранить нетронутыми частные коллекции, что приводит к смещению эпох, стран и веков, часто производит весьма странное впечатление. Форма же интересна. Главным является не столько общая экспозиция зала, сколько характер и индивидуальность каждой отдельной вещи. Поэтому в одном зале в зависимости от экспонатов витрины могут быть разными по форме или цвету. Одинаковые по качеству рельефы в одном и том же зале могут быть выставлены совершенно различно: утоплены в стене, помещены в рамках под стеклом или на постаментах. Подлинники, не задумываясь, помещают рядом с макетами, в классическую строгую экспозицию вводят плакаты, пояс-

тельные надписи или светящиеся транспаранты. Сугубую научность некоторых выставок, например такой выставки для знатоков, как «Европейская гравюра в различных видах и состояниях», совмещают с предельной популярностью экспозиции, что не только не создает разнообразия, но, напротив, вносит оттенок неприужденности и естественности.

Однако надо заметить, что в целом в музейных экспозициях не чувствуется пока еще появление каких-либо радикальных изменений. Несмотря на использование новых технических достижений, экспозиции музеев укладываются в основе своей в традиционные схемы. Можно думать, что очень скоро эта традиционность экспозиции придет в столкновение с архитектурным и ритмическим пространством новых музейных зданий. И несомненно, что сама концепция музея будет обогащаться и претерпевать решительные изменения.

Музеи нарушают свой торжественный и строгий стиль, стремятся быть ближе, приятнее людям, войти в их повседневность. Новые здания растут как грибы, за последнее десятилетие музеев появилось не меньше, чем за предшествующее столетие.

Музейное строительство несомненно переживает пору расцвета, отвечая все растущей потребности человека в знании и общении.





М. Маршумов. Прибор для напитков «Русский». Хрусталь.

С. Раудве. Ваза «Таллин». В. Мурахвер. Прибор для вина. Стекло.

С. Бескинская. Ваза «Балясины». Цветное стекло.



СОВРЕМЕННОЕ СТЕКЛО В ЕЛАГИНОМ ДВОРЦЕ

А. Павлинская

Четыре крупных завода художественного стекла этим летом показывали свою продукцию в залах Елагина дворца в Ленинграде.

На выставке можно было увидеть экспериментальные произведения с ярко выраженными особенностями индивидуальными манерами разных художников и работы, рассчитанные на подготовку массового выпуска изделий. Нет сомнения, что для предприятий обелии творчества одинаково важны. Заводы, на которых активно ведется экспериментальная работа, всегда производят продукцию более высокого качества. Это нельзя не заметить и на выставке.

Наибольший интерес вызвала продукция заводов «Неман» и «Красный май», на стендах которых можно было увидеть много свежего, неожиданного, смело задуманного. Здесь ощущается напряженная работа творческой мысли художников, поиски нового — иногда не вполне завершенные, но всегда оригинальные и перспективные.

На заводе «Красный май», как всегда, впереди идет С. Бескинская. Ее произведения отличаются гармонией формы, цвета и очень тонкой, ненавязчивой образностью. В ее большом приборе для вина «Плетеный» видны поиски синтеза народных традиций с современно понятой формой. Может быть, автору нужно еще продумать соотношение размеров предметов, может быть, узор плетенки слишком натуралистичен, но ясно одно — перед нами произведение своеобразное и над ним стоит работать дальше. В декоративных вазах «Балясины» новизна замысла нашла свое законченное выражение в простой, лаконичной форме.

Не менее интересен и прибор для крепких напитков из толстого двухцветного стекла. Приземистая, как бы кражистая форма графина и стопок органично сочетается с толщиной стекла, с его естественными наплывами, дающими неожиданные цветовые эффекты.

Рядом с произведениями Бескинской — работы совсем молодых художников Ирины и Михаила Маршумовых. Большим разнообразием форм, линий и силуэтов отличаются их серия графинов из дымчатого стекла с вогнутыми стенками и прибор для напитков «Русский», изящный и праздничный, с оригинальным декором.

Немало интересных произведений и в экспозиции завода «Неман». Он представлен на выставке такими непохожими друг на друга художниками, как Л. Мягкова, В. Мурахвер, С. Раудве.

Мурахвера привлекают фигурные композиции, вписанные крупными гранями в толщину стеклнного массива.

Он посвящает этой теме це-

лую серию крупных декоративных произведений — вазу «Пляж», блюда «Выдувальщик» и «Алмазчица». Их выразительность достигается различной обработкой стекла и контрастом его фактур.

Художница С. Раудве показывает целый ряд разнообразных приборов для вина из тонкого стекла. В состав этих приборов кроме графинов, рюмок, бокалов входят необычной формы подсвечники. Толстостенная золотистая ваза «Таллин» построена художницей на прямых углах и четком силуэте. Форма хорошо сочетается с таким же графически четким узором, представляющим архитектурный мотив старого Таллина.

Много интересных работ у Л. Мягковой, среди которых небольшой прибор для вина из дымчатого стекла с узором неглубоких поперечных граней. Сочетание простоты и оригинальности формы и декора открывает этому произведению прямой путь к массовому выпуску. И не только ему. Высокий художественный уровень обоих заводов дает возможность многое отобрать для массового производства. При этом массовость не будет синонимом банальности. В изделиях Гусевского завода видна большая традиционная культура производства и одаренность авторов В. Рогова, В. Филатова, В. Корнеева. Но в целом завод на этой выставке выглядит ниже своих возможностей. Кажется, будто его коллектив замедлил темп творческих поисков. Среди продукции стекольной фирмы «Радуга» тоже было мало новых произведений. Многие казались уже виденными, похожими одно на другое и оттого скучными. В цвете стекла заметны неглубокие слащавые оттенки — розовый, голубой, светло-зеленый.

А ведь коллектив фирмы имеет способных художников. Мы знаем их творчество по другим выставкам. И даже в этой монотонной экспозиции нельзя не заметить отдельные работы Р. Шаха, Е. Мери. Но что-то мешает им работать в полную силу. Видимо, художникам не созданы условия для поиска, экспериментирования.

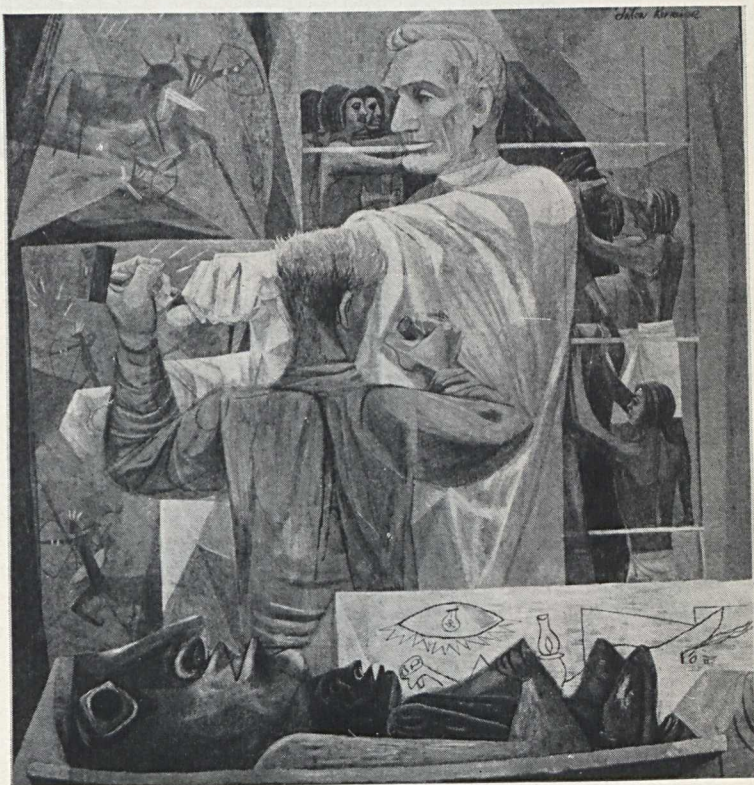
Мелкая стеклянная пластика В. Гинзбурга, как всегда, привлекала простотой, изяществом формы и верно найденной условностью решения. Может быть, достижения этого художника объясняются тем, что профилю его творчества меньше мешают жесткие рамки плана и вала.

Несмотря на некоторые пробы, выставка в Ленинграде в целом была интересной. Здесь каждое предприятие показало свою творческую линию с ее слабыми и сильными сторонами и, главное, с ее перспективами.



«Коренные жители Калифорнии». Роспись почтамта в Сан-Франциско.

Эскиз росписи клиники Майо.
Эскиз росписи почтамта
в Сан-Франциско.



НА ВЫСТАВКЕ АНТОНА РЕФРЕЖЬЕ

К. Панас

Осенью прошлого года в Москве была открыта выставка Антона Рефрежье, одного из крупнейших современных художников Америки. Творческие интересы его широки: он занимается графикой, монументальной и станковой живописью. Монументальные работы Рефрежье — не только наиболее известная в США область его творчества, но и самое любимое дело художника. «...Мне всегда казалось, что, будь в моем распоряжении сколько хочешь стен для росписи, я провел бы у этих стен всю жизнь», — так говорит об этом сам художник. Впервые Рефрежье выступил как монументалист в 1939 году, когда им была выполнена роспись в павильоне Соединенных Штатов на Международной выставке в Нью-Йорке. Но широкая известность пришла к художнику в годы работы над 27 грандиозными фресками почтамта в Сан-Франциско (начаты в 1940 году). Сейчас они стали одной из главных достопримечательностей столицы Калифорнии. Роспись почтамта была задумана как рассказ об истории Калифорнии. Лаконизм рисунка, острота ритмов, эмоционально насыщенный колорит, заставляющий вспоминать лучшие традиции мировой декоративной живописи, характерны для большинства композиций. Темп и ритм росписей постоянно меняются: эпическое повествование первых сцен, изображающих коренных жителей Америки, сменяется убыстренным «репортажным» ритмом композиций, посвященных современным художнику событиям. Работа над росписью затянулась до 1949 года. Прогрессивная позиция художника в условиях маккартизма стала причиной того, что замысел не был реализован полностью. До сих пор художник не может без волнения вспоминать те дни, когда рабочие и докеры Сан-Франциско устраивали демонстрации протеста, стояли в пикетах у здания почты, чтобы не дать реакционерам уничтожить росписи. Обращение к важнейшим темам истории и современности характерно и для монументальных работ Рефрежье, выполненных в 50 — 60-е годы. Они различны по темам, по художественному решению, но все проникнуты верой в прогресс человечества. Эта мысль положена и в основу росписи, созданной в 1953 году для клиники Майо в Рочестере. Условия работы не позволили Рефрежье создать ее непосредственно на стене — он писал ее маслом на холсте в мастерской. (Это диктовалось требованиями заказчиков и не характерно для художника, предпочитающего работать сразу на стене). Тема росписи клиники Майо — творчество. Древние наскальные рисунки, индейские ритуальные сцены, труд американских

ткачих, взлет творческого гения в эпоху итальянского Возрождения — во всех этих сценах художник повествует о творческом начале деятельности человека. Эта работа Рефрежье отличается спокойным колоритом, ясными, простыми ритмами, что диктовалось заданием: роспись, предназначенная для клиники, должна действовать на больных успокаивающе.

Среди работ Рефрежье 50 — 60-х годов особое место занимают росписи, обращенные к молодым современникам художника.

На выставке были представлены эскизы фресок Медицинского центра Лексингтонского университета (1957), рассказывающие об истории медицины, и росписи в общегити Сирекьюзского университета (1963), посвященной теме прогресса науки.

Антону Рефрежье дороги судьбы младшего поколения, которое он так хорошо знает, ведь в его деятельности немало места занимает педагогическая работа. Он считает, что лучшая школа для начинающих монументалистов — участие в больших и серьезных работах, и сам Рефрежье охотно работает вместе со своими учениками (так была выполнена роспись Сирекьюзского университета).

Стремясь расширить возможности своего творчества, Рефрежье часто обращается к новым видам и техникам работ. Свои монументальные и декоративные работы (Рефрежье обычно именно так подразделяет их в своих высказываниях) он выполняет не только в живописных техниках, но и в мозаике, керамике, металле. К числу лучших декоративных работ Рефрежье относится также гобелен для Сберегательного банка Бауэри в Нью-Йорке, созданный в прошлом году в содружестве с художниками и ткачами мексиканского города Уруакан.

Художника интересует не только древняя культура Мексики. Передовые политические и эстетические убеждения сближают его с выдающимися мексиканскими муралистами, с некоторыми из них его связывает и личная дружба. Антон Рефрежье — наиболее значительное явление в современном монументальном искусстве США. Хочется думать, что в скором времени осуществится заветное желание художника, и советский зритель увидит его росписи на одном из наших зданий.



1



2

1. Голова воина. Известняк. VI в. до н. э. Одесский государственный археологический музей.
2. Амфора с геометрической росписью. VIII в. до н. э. ГМИИ.



3



4

3. Сосуд с двуцветной росписью. VII в. до н. э. Государственный Эрмитаж.
4. Надгробие с изображением погребального пира. Известняк. Конец V — начало IV в. до н. э. ГМИИ.
5. Расписные сосуды. Первая половина II тысячелетия до н. э. ГМИИ.

5





6



7



8

ИСКУССТВО КИПРА

Н. Сидорова

В сентябре прошлого года в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина открылась выставка «Искусство острова Кипр». Подобная выставка была устроена в Советском Союзе впервые¹. Экспонированные на ней скульптуры и керамика дают представление об основных этапах развития своеобразного и мало у нас известного искусства древнего Кипра.

В силу своего географического положения остров Кипр испытывал в различные периоды истории влияние таких передовых стран древнего мира, как Египет, Ассирия, Греция.

Археологические находки свидетельствуют, что уже в эпоху неолита на острове существовала высокоразвитая культура. С III тысячелетия до н. э. здесь распространяются изделия из бронзы. К эпохе бронзы относятся самые ранние из представленных на выставке глиняных сосудов.

Гончарный круг не был известен древним киприотам, но их лепные сосуды поражают четкостью форм и тщательностью отделки. Особенно хороши покрытые обмазкой и отполированные вазы, украшенные резным орнаментом. Заполненные белой пастой врезанные зигзаги и круги четко выделяются на блестящей красной поверхности вазы.

В формах и орнаментах этих сосудов видно подражание изделиям из бронзы.

Во II тысячелетии широкое распространение получают лепные вазы сложных, причудливых форм с росписью темной краской по светлому фону. Их вытянутые, поднятые вверх носики похожи на длинные птичьи клювы, а сами сосуды нередко воспроизводят сильно схематизированные фигуры животных и птиц. В конце II тысячелетия до н. э. на Кипр переселилась часть микенских племен, вытесненных из материковой Греции дорийцами. Микенцы принесли на Кипр свою высокоразвитую культуру. Именно в это время здесь появляется гончарный круг. В начале I тысячелетия в кипрской керамике распространяются тщательно сделанные шарообразные кувшины-ойнохи и стройные двуручные амфоры так называемого кипрского геометрического стиля. Излюбленный орнамент (полосы и концентрические круги), выполненный черным лаком, прекрасно сочетается с мягкими сочными формами сосудов.

Наивысшего расцвета древнее искусство острова Кипр достигает в VII—V веках до н. э. Некоторые из сосудов VII века до н. э. сохраняют геометриче-

скую роспись, но она оживлена яркой пурпурной краской. Особенно привлекательны сосуды с изображениями растений, людей и животных.

Наряду с вазописью, в эту эпоху на Кипре большой высоты достигает скульптура. Материалом для нее служил мягкий камень — известняк, реже песчаник, а также глина. Кипрские скульпторы изготавливали и миниатюрные фигурки (в 10—15 см высотой), и монументальные статуи. Внимание привлекает большая голова бородатого человека, датируемая второй половиной VI века до н. э. Симметричные завитки бороды, чуть скуластое лицо и условная архаическая улыбка роднят голову с греческой скульптурой, оказавшей на кипрскую огромное влияние. О больших кипрских статуях, исполненных из глины, дает представление прекрасная женская голова, сохранившая раскраску.

На Кипре были также широко распространены чисто ремесленные, изготовлявшиеся сотнями и тысячами маленькие терракотовые статуэтки. Их приносили в дар в храмы различных божеств. Исполнены они примитивно — лишь голова иногда отгиснута в форме, а тело выполнено руками — однако достигают большой выразительности.

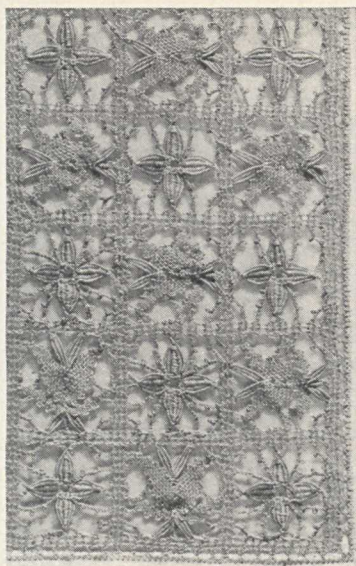
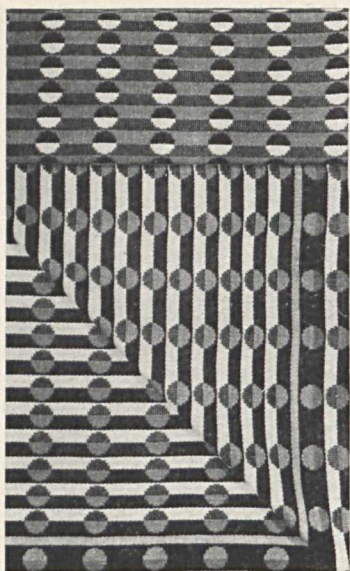
Творчество древних мастеров Кипра отличается стойкая привязанность к своему художественному наследию. Это особенно заметно в памятниках, датируемых второй половиной I тысячелетия до н. э., но продолжающих развивать традиции, сложившиеся в предшествующую эпоху. Первоклассным образцом кипрского искусства V века до н. э. является рельефная надгробная плита с изображением погребального пира. Декоративность этого рельефа усиливалась раскраской, остатки которой сохранились. Этот памятник был исполнен тогда, когда в Греции уже существовали произведения Фидия, Поликлета и работали их ученики. Но следов воздействия греческого искусства высокой классики мы в этом произведении кипрского мастера не увидим, оно полностью примыкает к памятникам предшествующего периода, продолжая традиции кипрской архаики. И это в высшей степени характерно для кипрского искусства.

¹ На выставке были представлены экспонаты из Государственного Эрмитажа, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственного исторического музея и Одесского Государственного археологического музея.

6. Сосуды с геометрической росписью. VIII—VII вв. до н. э. ГМИИ.

7. Голова юноши в венке. Песчаник. Начало V в. до н. э. ГМИИ.

8. Сосуд с изображением охотника, стреляющего из лука. VII в. до н. э. Государственный Эрмитаж.



Г. Вагнер. Декоративная ткань.
Э. Менерт-Рфабе.
Кружевная скатерть. Фрагмент.
В. Шёфтер.
Кольцо. Золото, гематит.
Д. Бётхер. Кольцо. Золото.
И. Шарге-Небель.
Подсветники. Стекло.



ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ГДР

Фриц Кемпфер (Дрезден)

Летом минувшего года жители Москвы могли познакомиться с творчеством художников-прикладников ГДР. Цель этой выставки — дать представление о современном декоративном искусстве республики в целом. Поэтому ее организаторы при отборе экспонатов не отдавали предпочтения ни ручному, ни промышленному производству. Решающим критерием было качество изделий и общность концепции.

Современное прикладное искусство все больше сближается с «чистым» искусством — по мере того как промышленность увеличивает выпуск функционально и эстетически совершенных предметов широкого потребления. Если в первые десятилетия двадцатого века основной и едва ли не единственной задачей прикладников было изготовление красиво оформленных товаров широкого потребления, то ныне они могут посвятить себя изготовлению по заказу уникального художественного произведения. К тому же с первой задачей промышленность справится лучше, чем отдельный художник. По-моему, эта тенденция характерна не только для ГДР, но и для всего мирового прикладного искусства.

Эмаль теперь служит не только украшением металлических сосудов; сложная техника эмали нередко используется для создания крупноформатных настенных панно. Удачным примером этого нам кажется огромное панно «Создание стекла» художницы Карин Цинкер-Рибензам.

В рамки привычного понятия «прикладное искусство» не укладываются и некоторые работы мастеров гобелена. Некоторые из них (три гобелена учащихся факультета Высшей школы промышленной эстетики в Бург-Гибихенштайне) созданы по классическим образцам. Другие художники, например Грета Рейхардт, предпочитают смешанную, более свободную технику ткачества, обогащая гладкую, строгую поверхность ткани вставными деталями. Интересны работы Готфрида Хензена. Дорогой материал и простые, четкие линии декора характерны для его тканых монументальных дорожек. Фактура становится у него уже не декоративной деталью, а как бы строительным элементом. Многие из работ Хензена приняты к промышленному производству. Пожалуй, больше всего с ручным ремеслом связано ювелирное искусство. Различных стилистических направлений здесь немало. Мастера Высшей художественной школы в Бург-Гибихенштайне методом литья создают изящные, оригинальные фигурные украшения. Зесь же родился замысел сочетать золото с железом и сталью — тут все зависит от чутья художника, от вкуса и индивидуальности той, кому предназначается украшение.

Успешно экспериментируют художники со сталью. Наиболее интересных результатов удалось добиться профессору Фрицу Кюну и Гюнтеру Лауферу. Сталь завоевала уже признание в архитектуре — стальные декоративные пластины, поверхность которых обрабатывается травлением, служат прекрасным украшением стен и дверей. Иное назначение у штампованных решеток Г. Лауфера, напоминающих по рисунку структуру ткани. Производимый ими графический эффект изменяется с изменением ракурса. Все мастера, о которых я говорил, — художники, работающие либо совершенно самостоятельно, либо с небольшим числом помощников. В Союз изобразительных искусств входит около 120 художников-прикладников. Кроме того, специальным государственным постановлением отмечено еще около 280 «деятелей искусства в художественных промыслах». Обе эти группы должны через определенные промежутки времени подтверждать свое художественное мастерство. Первую группу проверяет Союз изобразительного искусства, вторую — Палаты художественных промыслов и Комитет прикладного искусства при Министерстве культуры ГДР.

В последнее время значительно усилилась роль художников промышленности: на всех крупных предприятиях сейчас работают художники-конструкторы. Показанная на выставке многосерийная продукция — стекло, керамика, фарфор, мебель — свидетельство удачных поисков новых форм и материалов на базе современного индустриального процесса производства.

И еще одна новая тенденция все настойчивее проявляется в последнее время. Художники декоративного и промышленного искусства стремятся придать материалу большую выразительную силу, используя самые разнообразные способы обработки поверхности. Как естествознание стремится глубже проникнуть в тайны вещества, так и прикладное искусство движимо целью наиболее полно раскрыть возможности материалов. Некоторые из них производят впечатление взорванных изнутри, как бы вынося наружу свое строение.

Одна из важнейших проблем, стоящих сегодня перед прикладным искусством ГДР, — удовлетворение растущего спроса на произведения художников-прикладников. Хорошо зарекомендовало себя объединение «Современное искусство». Эта торговая организация взяла на себя поиски предприятий-изготовителей для массового производства лучших образцов прикладного искусства, не считаясь с риском, связанным со сбытом. Немалый вклад вносят работы учащихся высших и средних школ. Нам надо искать все новые и новые возможности, чтобы сделать творчество лучших мастеров достоянием широких масс потребителей.

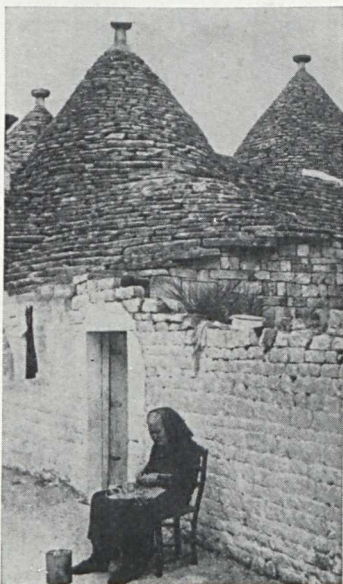


АЛЬБЕРОБЕЛЛО — ГОРОД ТРУЛЛЕЙ

Н. Красновская

Апулийский городок Альберобелло уже много лет привлекает к себе толпы итальянских и зарубежных туристов. Причина такого внимания в том, что этот небольшой городок на юге Италии застроен очень необычными жилищами. Дома наиболее примитивной конструкции состоят из единственного круглого в плане помещения. Их стены, толщиной больше чем в метр, сложены из огромных, почти необработанных известняковых плит. Крыша, заканчивающаяся обычно шаром или полумесяцем из побеленного камня, представляет собой конический купол. Она также образована пластинками мелового известняка, уложенными концентрическими кругами. Во многих жилищах отсутствуют окна, а источником света в них служит лишь дверь.

Круглый план апулийских домов явно говорит об их древнейшем происхождении. Археологические исследования показали, что подобные сооружения существовали в Апулии очень давно. Вдоль берегов Адриатического моря можно встретить развалины древних круглых башен, которые датируют II тысячелетием до нашей эры. Подобные



круглые строения известны в других странах Средиземноморья. Таковы, например, «нураги» Сардинии, «семи» острова Пантеллерии, «талайоты» Балеарских островов. Некоторые исследователи пытались приписать круглые сооружения какому-либо определенному народу Древней Европы, например пелазгам. Однако доказать это им не удалось. Большинство современных ученых склоняется к мнению, что такие постройки в какой-то период времени возникли у нескольких народов Средиземноморья, живших в сходных географических условиях, а именно в областях, изобилующих известняковыми породами, легко расслаивающимися на пластины. Толстые известняковые стены круглых сооружений к тому же были прекрасным приспособлением древних жителей к климату своей страны. Летом они предохраняли от жары, а зимой — от холода. В раннее средневековье круглые постройки Апулии имели уже почти такой же вид, как сейчас. Известно, что в V веке нашей эры византийцы называли апулийский дом с конической крышей «трулло», что в переводе с народного греческого означает «купол». Это название сохранилось за подобными постройками до наших дней.

В эпоху позднего средневековья труллы распространились по всему холмистому пространству Апулии между Альберобелло и Локоротондо. Они принадлежали крестьянам, которые хранили в них сельскохозяйственный инвентарь и собранный урожай. Такие труллы, рассеянные по крестьянским участкам, назывались полевыми.

Своим превращением в городские дома полевые труллы обязаны случаю. В XVII веке апулийские графы Аквива из Конверсано основали деревню около так называемого Леса прекрасных деревьев (на местном диалекте итальянского *Silva Arboris Belli*), от которого и произошло ее название — Alberobello. За каждую принадлежавшую им деревню графы должны были платить налог неаполитанскому королю. Полевые же круглые хижины налогом не облагались.

Тогда граф Джироламо, по прозвищу Косой Апулиец, приказал крестьянам Альберобелло застроить всю деревню полевыми труллами.

Постепенно деревня разрослась, превратившись в город, который до сегодняшнего дня остается единственным компактным поселением Апулии, застроенным жилыми труллами. Сейчас он насчитывает около 10 тысяч жителей. Все они, по традиции, продолжают обитать в древних труллах. Правда, альберобеллы со временем усовершенствовали свое жилище. В наши дни для города характерны сложные труллы, состоящие из двух, трех и более сводчатых помещений, примыкающих одно к другому. Круглые стены трулл теперь, как правило, огораживают квадратной побеленной стеной. Она состоит из двух слоев каменных плит с земляной прослойкой между ними.

Интересно, что на крыши трулл принято наносить белой известью какие-нибудь знаки. Многие из этих знаков — символы христианской веры. Но часть из них представляет собой не что иное, как знаки Зодиака и безусловно восходит к астрологии народов, населявших Апулию в давние времена. Это лишь раз говорит о древнейшем происхождении апулийских круглых домов с купольной крышей.

информация

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА УКРАИНЫ

Два киевских института — Научно-исследовательский институт теории и истории перспективных проблем советской архитектуры и Институт искусствознания, фольклора и этнографии АН УССР — совместно с рядом научных учреждений и музеев Украины создают 6-томную историю украинского искусства (главный редактор — М. Бажан). Впервые в истории Украины собран и систематизирован богатейший фактический материал, показаны вещи реконструированные и погибшие, достаточно объективно рассказано об искусстве 20-х годов. Большое внимание уделено искусству монументальному, прикладному и народному. Первый том посвящен древнейшему искусству на территории Украины. Во втором томе анализируется искусство XIV — первой половины XVII вв. Третий том охватывает период со второй половины XVII в. до конца XVIII; четвертый том рассказывает об искусстве XIX и XX вв. В пятом томе собраны материалы советского времени — с 1917 по 1941 г., а в шестом с 1941 до наших дней. К 50-летию Великой Октябрьской революции издательство «Украинская энциклопедия» должно выпустить V и VI тома. Все издание богато иллюстрировано: в каждом томе 400 черно-белых и 20—30 цветных фото.

На книжной полке

КУЛЬТУРА ЖИЛОГО ИНТЕРЬЕРА

М., «Искусство», 1966, 172 стр. с иллюстрациями.

Тираж 29 000.

Эта книга-сборник статей, написанных сотрудниками Института истории искусств Министерства культуры СССР (под общей редакцией И. Крюковой).

В своем коллективном труде авторы пытаются обобщить эксперименты и успехи советских художников-прикладников, достигнутые за последние годы. Наряду с монографическими очерками о бытовой посуде, декоративных и мебельных тканях в сборнике помещены также статьи теоретического характера. Авторы знакомят читателя с основными тенденциями развития современного жилого интерьера, с принципами его формирования, анализируют характер и значение декоративных изделий в жилом интерьере.

НАРОДНЫЙ СКУЛЬПТОР

С. РЯУБА. Вильнюс, изд. «VAGA». 1966.

Тираж 20 000.

Вильнюсское издательство выпустило маленькую книжечку-альбом с репродукциями работ народного резчика по дереву Стасиса Ряубы. Он стал известен широкой публике только недавно, уже в возрасте 60 лет. В своих работах С. Ряуба продолжает традиции литовской народной скульптуры. Его образы — это популярные персонажи литовских сказаний и легенд. Он мастер самобытный и непосредственный. Это роднит его творчество с искусством художников-примитивистов.

Л. АЛЕШИНА, Н. ЯВОРСКАЯ. ИСКУССТВО ЮГОСЛАВИИ.

М., «Искусство», 1966. 328 стр. с иллюстрациями.

Тираж — 4000.

Авторы книги «Искусство Югославии» знакомят читателя с замечательными памятниками архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства с начала IX до первой половины XX века.

Подобный обобщающий труд на русском языке выпускается впервые. Авторы обстоятельно прослеживают эволюцию и взаимовлияние на протяжении многих столетий художественных культур различных районов Югославии, развивавшихся по-разному. Основной акцент сделан на анализе искусства Сербии, Хорватии, Словении. Особое внимание авторы уделяют сербской монументальной живописи XIII—XV веков — одной из драгоценнейших страниц истории мирового искусства.

Хороший полиграфический уровень издания, изобилующего многочисленными черно-белыми и цветными иллюстрациями, позволяет получить представление о подлинниках произведений искусства. В конце издания помещен указатель имен художников, библиография и список иллюстраций.

Кружево

А. Червяков

Воздушной легкостью, богатством узорчатых построений, высоким техническим совершенством кружево до настоящего времени привлекает наше внимание. Недаром лучшие образцы изделий безымянных мастериц-кружевниц нашли место в собраниях крупнейших музеев страны, их с увлечением собирали и продолжают собирать специалисты и коллекционеры. В небольшой коллекции русских и западноевропейских кружев Л. И. Якуниной имеются интересные и весьма характерные экземпляры этого вида декоративного искусства.

Известно, что предшественниками кружев были ажурные вышивки по разреженному полотну. Они долго сохранялись, и представление о них могут дать великолепные образцы XVIII века, выполненные русскими крепостными вышивальщицами (фото 8).

В XVI—XVII веках особенно славились итальянские кружева. Именно в Италии возникло плетеное и шитое иглой кружево—гипюр, ставшее к середине XVII века особенно рельефным, нарядным и выразительным (фото 10). Через итальянских мастеров искусство кружевоплетения проникло во Францию. При поощрении правителей страны возникли и получили всемирную известность такие центры кружевного дела, как Алансон, Аржантан, Лилль. В начале XVIII века повсюду намечается переход к тюлевому кружеву, в котором орнаментальный узор соединяется при помощи прозрачной тонкой сетки (тюля) из мелких ячеек одинаковой формы. С этого времени в Алансоне начинают производить легкие шитые иглой тюлевые кружева с рельефным орнаментом, обведенным плотным жгутиком. Алансонское кружево всегда ценилось за красоту и многообразие узоров, за техническое совершенство (фото 1). Близким алансонскому было кружево Аржантана, но, в отличие от первого, более крупные ячейки его тюля обметывались петельчатым швом (фото 2).

В XVIII веке во Франции получает широкую известность плетеное кружево «валансьен», названное по имени старого центра фламандского кружевоплетения—города Валансьена, завоеванного французами в конце XVII века. Плоское кружево «валансьен», вначале ничем не отличаясь от фламандского, к середине XVIII века приобретает специфические черты: на фоне прочной сетки, сплетенной из четырехугольных ячеек, размещается плотный узор (фото 3). Для некоторых образцов кружев мастерицам приходилось применять целые гроздья коклюшек. В конце XVIII века в городах Кане, Пюи и Байе начали выделывать шелковое легкое прозрачное кружево с орна-

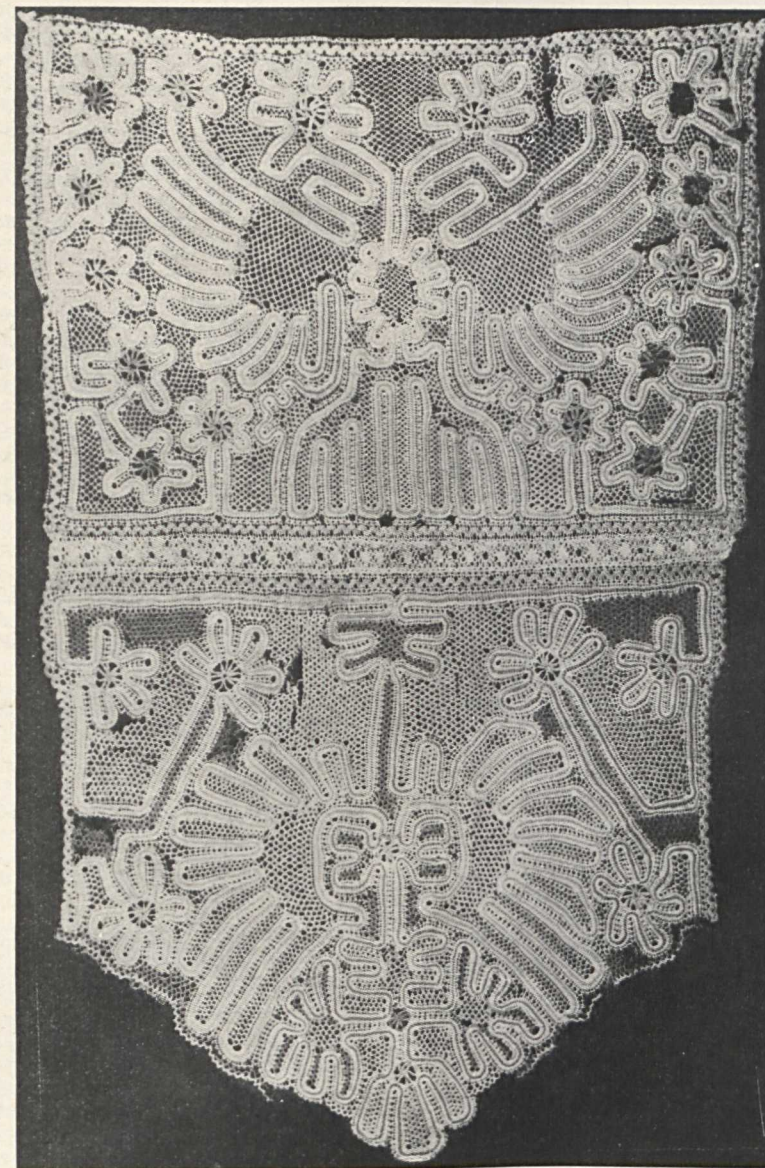
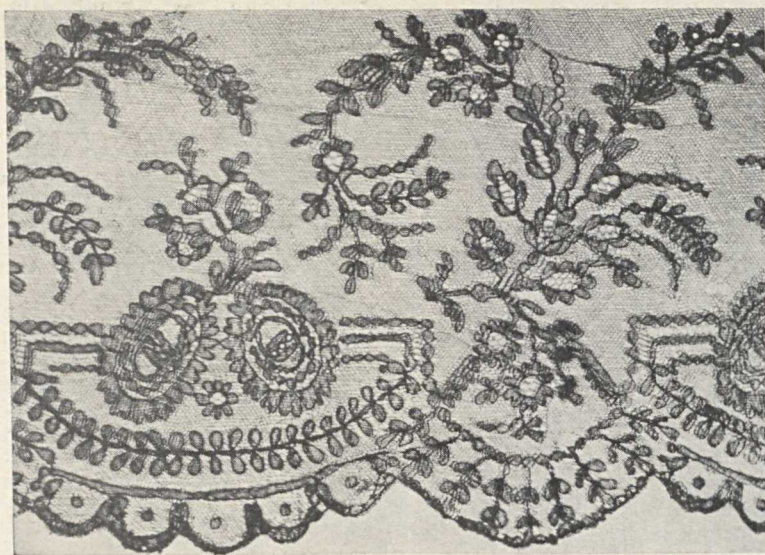
ментом из плотных нитей. За светлый золотистый тон оно было названо «блондами». Впоследствии блонды часто делались из черного шелка или золоченых нитей. Большим успехом, особенно в Испании, пользовались шали, мантильи, даже целые платья, делавшиеся из блонд и кружева типа «шантильи» (фото на стр. 48). Последнее вырабатывалось как в Шантильи, так и в местах выделения блонд.

Несколько фрагментов из коллекции дают представление о знаменитом бельгийском кружеве, известном под общим названием «брюссельского»: это гипюры, бенш, англеттер, малин и др. Среди кружев типа брюссельского нередко встречались образцы с усложненной техникой. Таково, например, кружево, узорный мотив которого был сплетен отдельно, а затем аппликативно наложен на сетку тюля (фото 7). Орнамент этого кружева с натуралистическими мотивами типичен для середины XIX века.

В 30-е годы прошлого столетия начинается выпуск машинного тюля и кружева. Но иногда и среди машинных изделий встречалось тончайшее кружево, имитирующее старинные образцы ручной работы. Для большего сходства с последними концы зубцов оплетались на коклюшках (фото 5). Этого требовала распространившаяся в конце XIX века мода на старинные изделия. Интересно, что в подражание старинному кружеву в это время создавались шитые произведения, весьма напоминавшие работы итальянских кружевниц XVI—XVII веков (фото 9). Русское плетеное на коклюшках кружево с геометризованными и стилизованными растительными мотивами известно нам с конца XVI века.

Но вплоть до XVIII столетия его плели из металлических ниток. Два фрагмента XVII—XVIII веков дают представление об этом кружеве (фото 4, 6). С конца XVII и особенно в XVIII веке широкое развитие получает льняное и шелковое кружево, изготовлявшееся в России в нескольких центрах (фото 12 и на стр. 48). Сработанные руками главным образом крестьянских мастериц, русское кружево бытовало не только среди богатых, но и бедных слоев городского и сельского населения.

В середине XIX века в России наряду с народным кружевом в ряде мест возникли и существовали производства, повторявшие знаменитые образцы западноевропейского кружева. Но отечественные мастера, переняв технические основы, создавали оригинальные произведения. Таково, например, кружево елецких мастериц, сплетенное по типу валансьенского.



Плетеное кружево шантильи. Франция. Вторая половина XIX в.

Конец полотна. Плетеное кружево. Нижегородская губерния. Вторая половина XVIII в.

На 3-й стр. обложки:

1. Кружево шитое. Алансон. Франция. Середина XIX в.
2. Кружево шитое. Аржантан. Франция. Начало XIX в.
3. Кружево плетеное. Валансьен. Конец XVIII—начало XIX в.
4. Край. Плетеное металлическое кружево. Россия. Конец XVII—начало XVIII в.
5. Кружево машинное. Франция. Середина XIX в.

6. Фрагменты серебряного плетенного кружева. Россия. Начало XVIII в.

7. Брюссельское плетеное кружево (аппликация по тюлю). Бельгия. Середина XIX в.

8. Ширинка—свадебный платок. Кружево плетеное, вышивка гладью с настилом, Московская школа. Конец XVIII в.

9. Вышивка по филейной сетке. Западная Европа. Вторая половина XIX в.

10. Фрагмент рельефного шитого гипюра. Венеция. XVII в.

11. Металлическое (машинное) кружево. Россия. Конец XIX в.

12. Край. Плетеное кружево. Ярославль. XIX в.



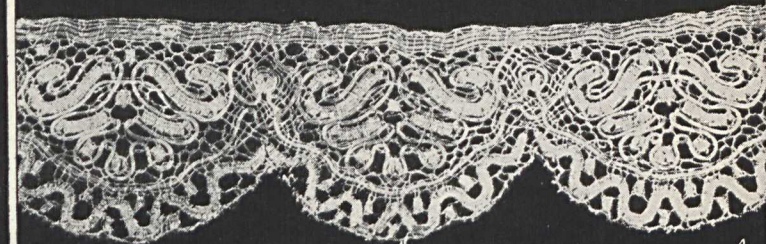
2



3



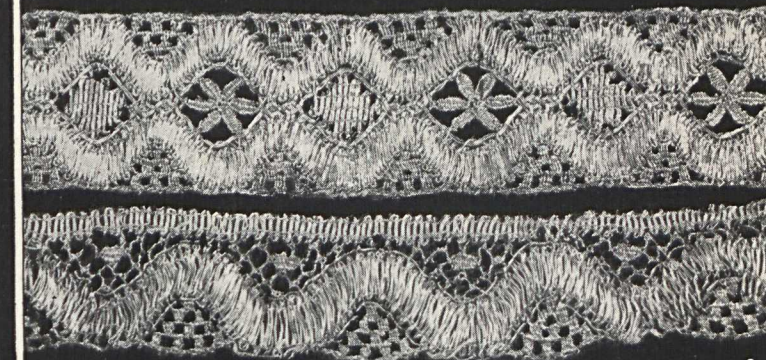
4



5



6



7



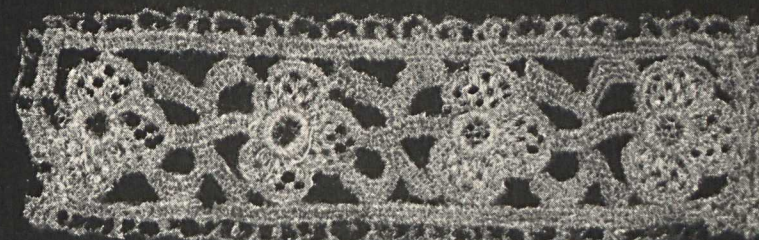
8



9



10



11



12

