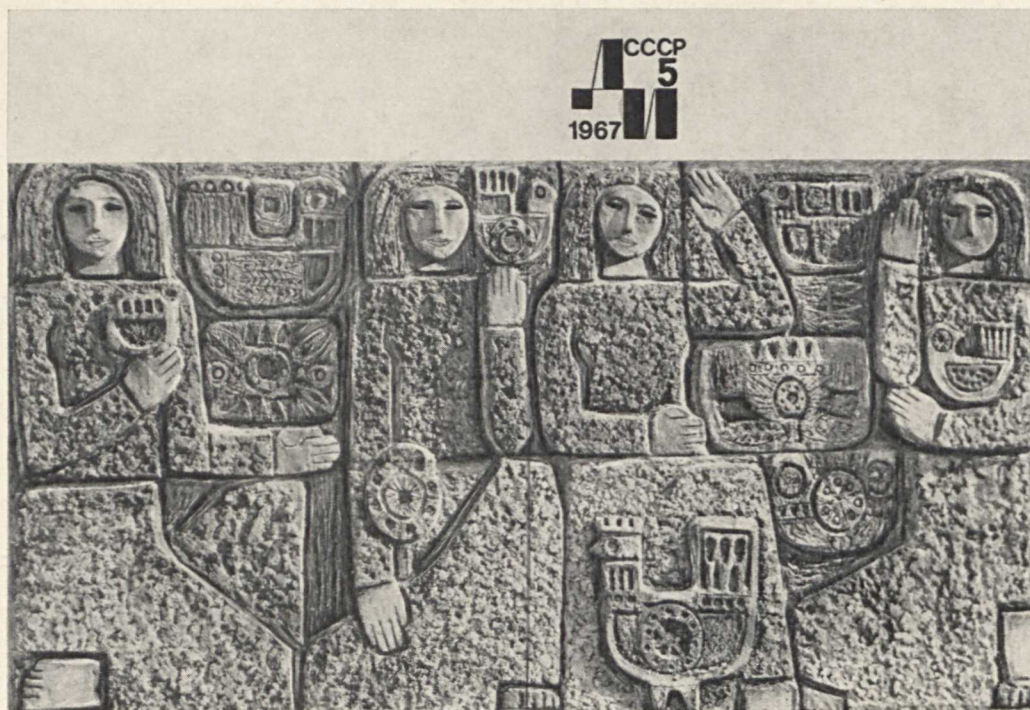


СССР
5
1967

Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА



ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



М. Кольберг (Эстония).
Декоративная стена. Керамика.

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, Ю. Я. Халаминский (зам. главного редактора), С. О. Хан-Магомедов, Д. Н. Цицишвили, А. К. Чекалов, Д. Н. Шушканов.

Ответственный секретарь Г. Е. Холин. Заведующие отделами редакции: С. Б. Баззянц, 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 и обложка Ю. К. Курбатова. Фото А. А. Александрова, В. В. Кочергина, В. Л. Раскина, И. А. Селиверстова, Д. С. Смирнова, А. Экекяна. Фоторетушер Г. И. Кочетов.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6, тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.
А 10549. 18/V-67 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,49. П. л. 6. Зак. 1730. Тир. 15.600.
Цена 1 р. 20 к.

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

В номере:

- 1 Редакционные заметки.
- 2 М. Посохин.
ЭКСПО-67. Советский павильон.
- 4 Л. Романова.
ЭКСПО-67. Прикладное искусство.
- 6 Р. Ворошилова.
Совещание монументалистов.

проблемы

- 8 Ю. Давыдов.
Эстетика и социология.
- 13 В. Глазычев. Улица-магазин.

анализы

- 16 Ф. Петрякова.
Стеклодув-художник.

публикации

- 19 Н. Холостенко.
Открытие в Чернигове.

история

- 21 Л. Тьдман. Исследование о древнем городе.
- 23 А. Овчинников, С. Ямщиков.
«Ростово-суздальская школа». Выставка в ГТГ.

из музейных хранилищ

- 26 К. Консин. Коллекция из Тарту.

за рубежом

- 28 Н. Николаева. Японские сады.
- 31 С. Строиньски (Польша).
Опыт «Цепелии».
- 35 В. Чернецов. Стиль «Оливетти».
- 40 Письмо в редакцию

По выставочным залам

Информация, хроника

рецензии

- 44 Л. Невлер. Техническая эстетика на конвейере.

страничка коллекционера

- 48 А. Шкаровский. Зажигалки.

Что такое музей?

Не будем вспоминать Третьяковскую галерею, Эрмитаж, Исторический — в каждом почти городе, не только в областных, но и в большинстве районных центров есть свои краеведческие музеи, местные экспозиции, небольшие по отдельности, но громадные, если их представить себе все вместе. Не только числом, но и общим своим объемом, количеством экспонатов они далеко превосходят прославленные столичные собрания. Это ведь тоже центры культуры, часто очень значительные в масштабах своего района, а иногда и не только в этих масштабах. Так что ж они несут своим зрителям, какие мысли и чувства способны в них пробудить?

Прошлое, большие эпохи истории культуры и искусства предстают здесь не в цельной, завершенной красоте, а в каких-то обломках, выглядят не просто миновавшими, а исчезнувшими, даже погибшими.

Мебель из несуществующей гостиной, ветхие полоски крестьянских набоек, бокал с потертой позолотой, треснувшая пряничная доска, облупившийся портрет, купчие или закладные на гербовой бумаге... Что собрало их вместе, какая идея объединяет их под сводами древней, тоже пережившей свое время и первоначальное назначение церкви?

Их было бы здесь гораздо больше, если бы мог музей планомерно обследовать и вывозить все то, что идет иначе в переплавку, в утиль. Но для этого не хватает средств транспорта, а подчас и доброжелательного внимания местных властей, не хватает и людей, способных отличить ценное от не ценного, настоящую древность (чаще всего скромную с виду) от поддельной, настоящее искусство от самоварного блеска псевдорусских стилизаций конца прошлого века.

Собирают эти вещи энтузиасты, люди, любящие свой край, его историю, понимающие ценность уходящей навсегда старины, — и они приносят в музей все, что удастся найти и доставить. Среди них нечасто встречаются настоящие специалисты — историки, этнографы или искусствоведы, и нельзя их обвинять в том, что в результате героических усилий попадают в экспозицию случайные вещи, вроде всюду торчащего кресла со спинкой в форме дуги.

И все-таки на стенах такого музея — несколько хороших портретов XVIII — начала XIX веков. «Все копии!» — бросит, проходя мимо, директор музея. Но копии ли? Пожалуй, директор прибудняется.

Тяжелая, красного дерева с бронзой ампирная мебель. В стеклянном шкафу — хрустальные бокалы с императорскими

вензелями, гарднеровские фарфоровые фигурки и тут же пестрый кузнецовский фарфор 1912 года на темы Отечественной войны. Дальше — вещи церковные: шитье, несколько икон, чеканные сосуды, деревянный «Никола Можайский». В экспозиции их немного: «нельзя пропагандировать религию». Гораздо больше — в запаснике, навалом, часто неизвестно, что откуда. И главное — опять непонятно, о чем же, собственно, рассказ: о быте или об истории, о том, как плохо жилось крестьянам или об их искусстве, о вкусах, идеалах, талантах создателей этих вещей.

Вообще что же такое краеведение: беспорядочное накопление случайных вещей, курьезов, раритетов или часть большой науки — истории, социологии, искусствоведения? Что должен рассказывать музей о своем крае, о его месте в общей истории страны? Должен ли вообще показывать что-то свое, неповторимое, здешнее или быть маленькой копией центрального Исторического музея?

Вспоминается маленький, в трех или четырех комнатках, «Музей города» в Тарту, не богатый экспозиционной роскошью, но показывающий немногочисленные, умело выбранные и тонко сопоставленные экспонаты в простых и недорогих, но легких и светлых витринах, на скромном фоне рифленой бумаги. Здесь нет «растекания по древу» — выбрана одна тема, история города, но историческая последовательность и связь материалов не заслоняет художественной значимости экспонатов: каждый из них обозрим, не загорожен другими, показан уважительно, с пониманием красоты и ценности каждой отдельной вещи.

Чего не хватает краеведческим музеям, чтобы сделать такую экспозицию? Во всяком случае — не экспонатов. Не хватает, может быть, средств. Но и Тартуский музей вовсе не богат обстановкой. Не хватает культуры, умения отобрать ценнейшее — то, чем может гордиться именно это собрание, и пожертвовать случайным; не хватает художественного такта в расположении и соотношении вещей. Не хватает наконец идеи, ясного понимания задач музея, сквозной мысли, объединяющей экспозицию, дающей критерий отбора.

Экспозиция — сложное, синтетическое искусство, требующее навыков и знаний. В маленьких музеях оно сведено к самостоятельности, лишенной профессионального руководства. Как показывать, скажем, в музее старую мебель — создавать на минимальной площади «бытовые уголки» или выделить немногие подлинно художе-

ственные образцы и показать отдельно, как произведения искусства?

Решения эти, вероятно, могут быть разными — каждый раз исходя из вещей, из площади, из замысла, вовсе не обязательно типового. Но самим местным музеям с их штатом в один-два сотрудника, часто без специального образования, с этим не справиться. Не решат полностью вопроса также краткосрочные курсы и семинары. Нужна помощь практическая — в выборе вещей, в разработке тематических планов, в построении и оформлении экспозиций. Только так можно избавиться от стиля антикварного магазина, от застоявшегося под этими сводами духа вульгарной социологии двадцатых годов.

Пусть нас не поймут так, что речь идет о каких-нибудь модных экспозиционных фокусах (условная графика на стенах, никелированные металлические стенды). Нужно другое — грамотный, умелый выбор вещей из достаточно богатых частных коллекций, объединяющая их ясная мысль, современное понимание исторических и художественных проблем. И лишь во вторую очередь новое оборудование — скромное и недорогое, не загромождающее небольшие залы музея, не подавляющее экспонаты.

Кое-где такая реконструкция уже сделана. И ожили, скажем в Рыбинском музее, сотни раз виденные «предметы крестьянского быта». Точный выбор и свободное размещение на стенах и легких деревянных стендах превратили их в произведения искусства, раскрыли не только этнографическую, но и чисто художественную ценность простых вещей. Но таких примеров, к сожалению, пока немного. И должно стать делом чести больших музеев, научных институтов, художественных организаций превращение каждого районного музея в живой и яркий рассадник культуры.

ЭКСПО-67

Советский павильон

М. Посохин

Всемирная выставка 1967 года под девизом «Земля людей» совпадает с 50-летием Великого Октября. Это сделало задачу строительства нашего павильона и организации экспозиции особенно ответственной. Авторы павильона стремились прежде всего средствами архитектуры выразить динамику нашей жизни, движение вперед к светлым идеалам, создать наибольшее единство внутреннего содержания здания и его внешнего облика. Эта идея укрепилась и начала принимать конкретное выражение после знакомства с городом Монреалем, территорией выставки и расположением участка.

Павильон Советского Союза располагается на острове Нотр-Дам, в его северной стороне, на участке площадью 1600 кв. метров, ограниченном с юга и севера каналами. Западная сторона участка расположена вдоль реки Св. Лаврентия; восточная примыкает к Выставочной аллее, застроенной павильонами отдельных канадских фирм и компаний.

Главным композиционным элементом в общем замысле архитектуры павильона является приподнятая, изогнутая, как бы летящая кровля. Намечая эту форму, хотелось иметь минимальное количество поддерживающих опор, поэтому было решено укрепить кровлю на двух уобразных опорах, что для павильона такого большого объема является особой конст-

руктивной задачей. Минимум опор внутри здания создал свободу и целостность пространства и широкие возможности для решения экспозиции.

В двух выставочных залах и на трех экспозиционных площадках, расположенных на разных уровнях, размещаются свыше 6 тысяч различных экспонатов, макетов, действующих моделей. Пространственность площадок дает возможность интереснее скомпоновать экспозицию, а их очертания и смещение одной площадки по отношению к другой, в сочетании с плавно изогнутым потолком, создают живописное, своеобразное решение внутреннего пространства. Для посетителей же это дает разнообразие обзорных точек как всей экспозиции в целом, так и отдельных ее частей.

В павильон посетитель попадает по эскалаторам на второй этаж и имеет возможность охватить общий ансамбль экспозиции и воспринять ее основную идею.

Экспозиция выставочного зала 2-го этажа дает грандиозную картину строительства социализма и создания материально-технической базы страны Советов. Действующие модели, экспонаты, диаграммы и цифры убедительно доказывают преимущество социалистической системы, рассказывают о тех успехах, которых достигло народное хозяйство Советского Союза к своему 50-летию.



Советский павильон на Международной выставке ЭКСПО-67 в Монреале.
Архитекторы: М. Посохин, А. Мндоянц и Б. Тхор, инженер-конструктор А. Кондратьев, художник Р. Кликс.

Кульминационным моментом, завершающим интерьер и экспозицию павильона, является барельеф В. И. Ленина работы скульптора Ю. Нероды.

Основное пространство первого этажа занято выставочным залом, в котором перед зрителями разворачивается широкая экспозиция на тему овладения ресурсами морей и океанов. Разнообразные экспонаты, в том числе атомные опреснители морской воды, специальный аквариум рассказывают о том, что сделано Советским Союзом в этой области за 50 лет.

В центральной части первого этажа расположен кинодемонстрационный зал на 600 мест, оборудованный современной киноаппаратурой; кинозал рассчитан также на демонстрацию мод. За кинозалом размещается ресторан более чем на 1000 мест с банкетными залами. Ресторан имеет самостоятельные входы, благодаря чему может функционировать независимо от выставочных залов. В ресторане будет представлено все разнообразие блюд национальных кухонь республик Советского Союза.

Динамичный подъем высоты головной части павильона дал возможность создать многоплановость внутреннего пространства. «Зал Космоса» напоминает по форме большую чечевицу и как бы висит в воздухе. Этот сплюснутый шар, диаметром 20 метров, подвешенный на металличе-

ских тросах к перекрытию, предназначен для «совершения» посетителями полетного «полета» внутри спутника вокруг Земли и Луны». Вблизи «Космического зала» размещаются «Зал Венеры» и «Зал Луны», а также экспозиция, посвященная завоеванию космоса, где демонстрируются новейшие советские автоматические станции «Луна-9» и «Луна-10».

На выставке имеются разделы, рассказывающие о больших достижениях советского народа в области искусства и культуры, в том числе народного творчества.

Перед павильоном установлено скульптурное изображение символа Советской власти — одиннадцатиметровые металлические Серп и Молот, — выполненное скульптором Н. Брацуном совместно с архитектором С. Кулевым. На поверхности — рельефы и надписи, отражающие пафос борьбы и созидательного труда советского народа, идущего к 50-летию Великого Октября.

В вводной части павильона — обелиски из металла и декоративная стенка из керамики, выполненная по эскизам художника Ю. Королева. Витражи из цветного литого стекла выполнены литовским художником А. Стошкусом, а надписи на главном фасаде из стекла и металла с подсветом изготовлены латвийским художником-металлистом Е. Рысиным. Стены павильона — из сплошного остекления и металлических переплетов. На фасаде,

обращенном к югу, устанавливаются специальные алюминиевые решетки-жалюзи. Павильон Советского Союза оснащен современным инженерным оборудованием. Здание имеет эскалаторы, пассажирские и грузовые лифты, современные автоматизированные установки кондиционирования воздуха и приточно-вытяжную вентиляцию, разветвленную систему электроосвещения (как общего, так и декоративного для создания световых эффектов), телефонизацию, радио, телевидение.

Конструкции павильона выполнены итальянской фирмой «ФЕАЛ», которая производила весь монтаж, а также все строительные и отделочные работы.

Работа над проектом и его реализация проходили с большим подъемом, в полном единстве архитекторов, художников, инженеров, строителей, стремившихся сделать все для того, чтобы как можно лучше и достойнее показать великие свершения советского народа!



ЭКСПО-67 ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

А. Романова

В разделе «Культура и искусство СССР» советского павильона на Всемирной выставке ЭКСПО-67 посетители познакомятся с необычайно многогранным искусством советского народа. Наряду с произведениями живописи, скульптуры, графики и музыкально-драматической культурой на выставке будет представлено богатое и красочное декоративно-прикладное искусство народов СССР. Организаторами экспозиции — Министерством культуры СССР и Союзом художников СССР — было отобрано около тысячи произведений (в расчете на сменную экспозицию). Среди них наиболее интересные и своеобразные произведения последних лет, несущие в себе новые идеи и оригинальные национальные черты. Каждая республика представлена наиболее характерными жанрами. Так, Литва и Латвия показывают керамику и янтарь, Эстония — художественные изделия из кожи и металла. Яркие плахты, вышитые сорочки, лохматые лижники, народную керамику демонстрируют Украина и Молдавия, а Белоруссия — великолепное стекло. Строгие и сдержанные по цвету и форме керамические сосуды и чеканные панно покажут художники Грузии и Армении, а красочные ткани, вышивки, ковры и керамику — республики Средней Азии. Широко представлена Российская Федерация. Наряду с изделиями традиционных народных промыслов она покажет декоративные росписи Т. Воронежской, ювелирные изделия А. Голикова, художественное стекло и фарфор. С решением сложных и интересных художественных задач выступают на международной выставке наши лучшие мастера стекла Б. Смирнов, С. Бескинская, Л и Д. Шушкановы, В. Маршумов, А. Остроумов, М. Павловский. Новые росписи на фарфоре покажут П. Леонов, С. Уваров, Е. Смирнов, Н. Правикова, В. Городецкий. Разнообразие и богатство произведений из стекла и фарфора позволило выделить его в особый отдел экспозиции. Отдел декоративно-прикладного искусства оформил художник И. Языков.



А. Остроумов.
Ваза «Дерево». Стекло.

Б. Смирнов. Стеклодув. Стекло.

Ю. Кедайнис.
Птица. Кованое железо.

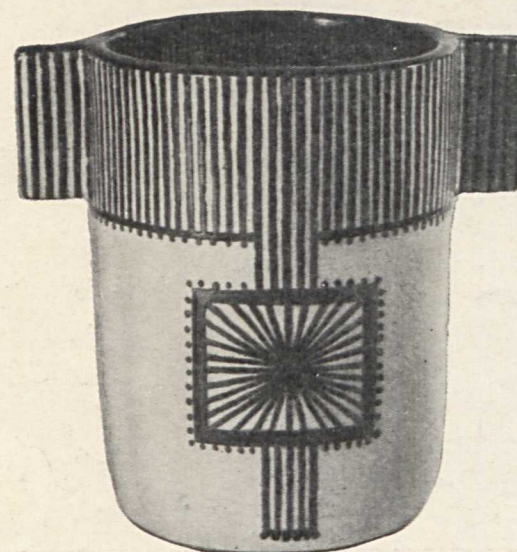
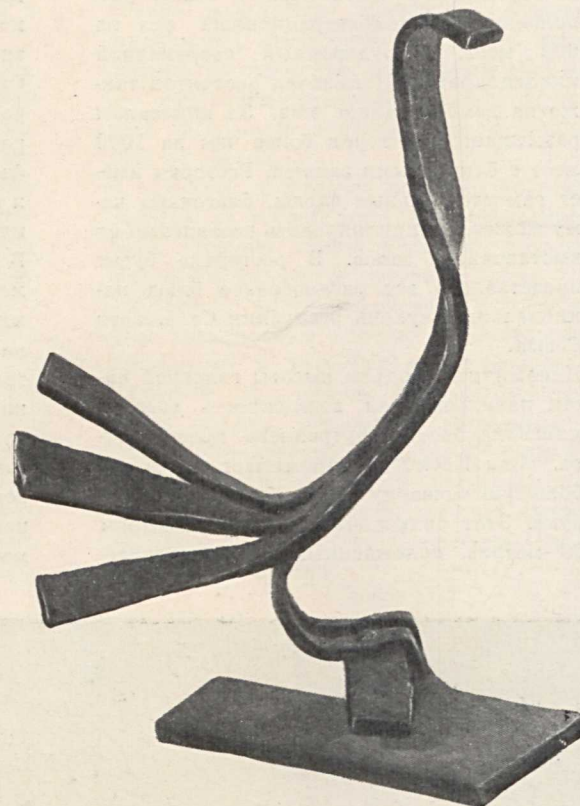
Х. Кума.
Декоративная ваза. Керамика.

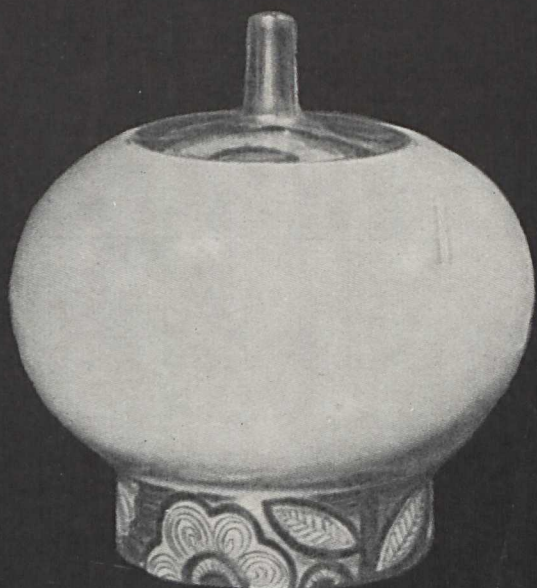
Т. Ласс.
Декоративная ваза. Керамика.

На стр. 5
Н. Славина. Чайный сервиз
«Красный цветок». Фарфор

П. Леонов. Фляги для русской
водки. Фарфор.

В. Семенов. Чайный сервиз
«Народный». Фарфор.





СОВЕЩАНИЕ МОНУМЕНТАЛИСТОВ

Р. Ворошилова

В конце марта в Москве проходила 3-я выставка произведений московских художников-монументалистов. Было показано 150 работ, осуществленных в Москве и других городах за последние 4—5 лет. Одновременно Союз художников, Союз архитекторов СССР и Союз художников РСФСР организовали творческое совещание по монументальному искусству.

Разговор на совещании шел о том, что составляет сейчас предмет многих дискуссий и реальных творческих поисков архитекторов и монументалистов,—о проблеме синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства, о совместной деятельности создателей городских ансамблей. Об этом говорилось в докладе И. Воейковой и в выступлениях К. Рождественского, Б. Рубаненко, Б. Тальберга, А. Белашова, И. Покровского и др. За последние несколько лет появилось много новых монументальных работ — интересных и удачных самостоятельных произведений искусства (Б. Милюкова, Ю. Королева, А. Васнецова, С. Михеева и других). Но если рассматривать эти произведения как части архитектурного ансамбля, они оказываются неполноценными. Причина в первую очередь в творческой разобщенности архитектора и монументалиста.

Говоря об этом, председатель московского отделения Союза архитекторов Н. Гайдаров привел несколько примеров. Интерьер верхнего фойе нового здания почтамта и мозаика Б. Эльконина и А. Васнецова совершенно несовместимы, хотя сама мозаика вполне могла бы стать органическим элементом другого ансамбля.

В качестве прямо противоположного примера, примера плодотворной совместной работы архитектора и художника может служить панно А. Васнецова «Космос» в музее Циолковского в Калуге. В этом произведении осязаема долгая совместная работа, в которой архитектор был чутким «дирижером», направлявшим художника, но не мешавшим его самостоятельности. В результате — успех.

О доверии к художнику, о том, что ему необходима самостоятельность в работе, говорили многие участники совещания. Но это не та самостоятельность, когда художнику предоставляется в полное распоряжение стена готового здания, и ему ничего не остается как только оформить ее. Это самостоятельность опять-таки в совместной работе с архитектором с самого начала создания проекта. И в этом случае она может только помочь осуществлению задачи — формировать эстетически полноценную жизненную среду для человека.





А. Васнецов, В. Эльконин. Мозаика в клубе подводников в Тушине.

И СОЦИОЛОГИЯ

Ю. Давыдов

По-видимому, в настоящее время невозможно вести разговор о социальных проблемах искусства, забывая о том, что эти проблемы были в центре эстетической и искусствоведческой мысли на протяжении всего истекшего пятидесятилетия. Ибо в ходе этого пятидесятилетия в нашей эстетике, в нашем литературоведении и искусствознании сложились некоторые устойчивые традиции, которые — где позитивно, а где и негативно — определяют наши сегодняшние подходы к социальной проблематике искусства. Во всяком случае, та осторожность, с которой мы сегодня произносим словосочетание «социология искусства», — один из общих результатов развития социальной мысли об искусстве за весь предшествующий период. Не будем торопиться с оценкой того, похвальна ли эта осторожность или, наоборот, заслуживает порицания, — ограничимся пока лишь констатацией факта и посмотрим, какими путями двигалась к этому осторожному результату наша мысль об искусстве и литературе.

Если говорить схематично, огрубленно, процесс развития социальной мысли об искусстве можно разбить на три этапа, кладя в основу периодизации доминирующую тенденцию каждого из этих этапов, хотя она, эта тенденция, и не всегда исключала полностью тенденции, ей противостоящие.

Первый этап фигурирует обычно во всех наших экскурсах в историю советской эстетической мысли под псевдонимом «20-е годы», хотя начался он раньше — в тот момент, когда Октябрь поставил перед художниками и эстетиками чисто социологическую проблему: «искусство и революция». И совсем не случайно этот этап развития эстетической и искусствоведческой мысли проходил под знаком господства социологического подхода к искусству. Конечно, этот общий знак господства совсем не исключал другие тенденции, но он наложил, так сказать, стилистическую печать на образ мыслей об искусстве в эти годы.

У этого периода были свои бесспорные завоевания, которые сделали эстетико-социологическую мысль 20-х годов источником многих новых идей, обогативших эстетику и социологию искусства XX века. Однако мы не имеем возможности с какой бы то ни было мерой подробности характеризовать эти идеи, так как наша задача другая — показать, по каким теоретическим причинам этот период, столь богатый оригинальными, свежими идеями, острой постановкой новых проблем, все-таки исчерпал себя, уступив место но-

вому этапу. Гегель любил повторять, что каждая вещь гибнет от своей собственной односторонности, которая образует ее специфику. Так вот, такой трагической односторонностью эстетической, литературоведческой и искусствоведческой мысли 20-х годов была односторонность ее социологического подхода к искусству, состоявшая в том, что социальная природа искусства целиком и полностью отождествлялась с его классовой, сословной, групповой и т. д. природой.

Тем самым понятие искусства растворялось в понятии классовой, сословной, групповой и т. д. «идеологии», причем «идеологии», взятой в сугубо прагматическом смысле, безотносительно к вопросу о том, является ли она истинной по своему теоретическому содержанию. Поскольку искусство рассматривалось не в зависимости от того, несет ли оно в себе истину, а в зависимости от того, служит ли оно своему классу, постольку понятие «искусства-идеологии» фигурировало не как гносеологическое (теоретико-познавательное), а как чисто социологическое понятие.

Практически понятие «идеологии» фигурировало в социологии искусства 20-х годов (задававшей тон и литературоведению и искусствоведению) так, как оно фигурировало в «Немецкой идеологии» Маркса и Энгельса, а именно — как «ложное», «извращенное», «мистифицированное» сознание о самом себе, о своих реальных интересах и потребностях. И если в это время не так часто употреблялось понятие «ложного сознания» в связи с характеристикой искусства и литературы, то достаточно многократно говорилось об их идеологическом значении как орудий классовой борьбы. А поскольку вопрос об «орудийном» значении искусства не ставился в связь с вопросом о его истинности, то не было и критериев, по которым искусство можно было бы отличить от «ложного сознания».

Понятно, что социология искусства 20-х годов оказалась достаточно сильной в своем критическом, негативном пафосе там, где шла речь о формах искусства, действительно функционировавших в составе тех или иных идеологий, в качестве иллюзии того или иного класса о самом себе. Но она же неизбежно оказывалась беспомощной, как только вставала позитивная задача — задача выяснить то содержание искусства, которое не исчерпывается его идеологическим функционированием. Она была совершенно права, когда разоблачала лживость и своекорыстие того искусства, которое ограничивало

свою функцию утверждением узкого классового интереса, но она впадала в грубую ошибку во всех тех случаях, когда искусство было проникнуто бескорыстной заботой о человеческой личности, охвачено тревогой за ее судьбу, ибо и во всем этом социология искусства продолжала с упорством искать искусно завуалированный классовый интерес.

Сугубо критический взгляд социологии искусства на роль и значение искусства в жизни общества превращался в ее коренную слабость, как только возникал вопрос об искусстве коммунистического будущего, где не предполагается ни классов, ни государства.

Перспектива искусства, не отягощенного противоречиями классового общества и не являющегося орудием борьбы враждующих социальных групп, представлялась социологам искусства 20-х годов довольно туманной. И не случайными обмолвками среди них были высказывания об исчезновении искусства или, во всяком случае, о таком радикальном преобразовании его общественной формы, что оно перестанет походить на самого себя.

Все это вместе взятое и привело к тому, что на исходе 20-х годов у «вульгарной социологии» (отныне она именовалась только так) оказалось гораздо больше врагов, чем друзей, хотя противники ее оказывались в одном лагере по самым разным, порой диаметрально противоположным мотивам. Одним не нравился догматизм «вульгарных социологов», другим — их критицизм; одни сетовали на связь «вульгарной социологии» с ЛЕФом, другие — на ее альянс с РАППом; одни полагали, что она недооценивает значение искусства вообще, другие были убеждены, что она переоценивает значение западноевропейского искусства XX века («модернистского искусства», как будут говорить в 30-х годах). В общем, сложилась такая ситуация, при которой социология искусства 20-х годов, получив предварительно титул «вульгарной», должна была сойти со сцены теоретической мысли об искусстве. И надо сказать, что многими эстетиками, литературоведами и искусствоведами этот уход воспринимался с удовлетворением.

Наступил новый этап развития социальной мысли об искусстве в нашей стране, который фигурирует также под псевдонимом — «эстетическая мысль 30-х годов». Характеризуя этот этап, мы опять-таки можем говорить лишь о доминирующей теоретической тенденции, под знаком которой протекало общее развитие мысли об искусстве. Но здесь мы можем сделать

это с тем большим основанием, что эта доминирующая тенденция получила, так сказать, официальное закрепление и признание на страницах единственного в стране эстетического и литературоведческого журнала — «Литературного критика». Борьба против «вульгарной социологии», в атмосфере которой формировалась социальная мысль об искусстве в 30-е годы, ко многому обязывала. Вряд ли кого-либо тогда могла удовлетворить простая ссылка на ошибки, или, как в то время любили говорить, — «пороки» социологии 20-х годов. Для того чтобы остаться на высоте теории, эстетика 30-х годов должна была предложить свое решение вопросов, которые остались «открытыми» на исходе 20-х. Попыткой такого решения было утверждение рядом с принципом классовости — принципа народности искусства, наряду с принципом «идеологичности» художественного сознания — принципа его «истинности». Речь шла именно о том, чтобы утвердить новые принципы «рядом» и «наряду» со старыми, ибо вопрос о соотношении (или, как сказал бы «старик Гегель», тень которого неоднократно тревожил «Литературный критик», — «субординации») этих принципов не удалось решить в ходе полемики с «вульгарными социологами». Впрочем, его не удалось решить и впоследствии: он так и остался вопросом сфинкса для эстетики 30-х годов, рождая новые и новые дискуссии, — подобные, скажем, известной дискуссии о соотношении мировоззрения и творчества художника.

По сути дела, перед эстетикой 30-х годов постоянно витала та же проблема, от которой пыталась уклониться, но так и не смогла уйти социология искусства 20-х годов, — проблема соотношения «классового» (шире — социального), с одной стороны, и «гносеологического» (познавательного) — с другой. Иначе говоря — проблема соотношения истории и истины, истории и добра, истории и красоты. Или: «логики» исторического процесса — и внутренней «логики» духовного творчества во всех сферах общественного сознания, будь то наука, мораль или искусство.

Может быть, одной из (методологических, что ли) причин того, что 30-м годам также не удалось решить этой проблемы, как и 20-м, было то, что эстетики 30-х годов были слишком зачарованы магической формулой гегелевской диалектики — формулой «единства противоположностей». Магический смысл этой формулы заключен в том, что она дает ее обладателю прочную иллюзию решения любого вопроса еще до того, как он, собственно, как

следует сформулирован. Стоит только найти в проблеме «две стороны», а затем сказать, что они должны быть «едины» (согласно закону «единства противоположностей»), как оказывается, что проблема вроде бы уже решена и в хорошо упакованном виде лежит в заднем кармане брюк.

Так случилось, к примеру, с проблемой соотношения «истинности» и «идеологичности» искусства, которую эстетики 30-х годов сперва задали «вульгарным социологам», а затем должны были решать сами. Сначала (это было в 20-е годы) «истинность» и «идеологичность» были представлены как противоположности, а затем — уже в 30-е годы — было срочно постулировано их единство. Правда, с одной оговоркой: в полном объеме единство «истинности» и «идеологичности» осуществляется только в социалистическом искусстве; в прошлом имела место лишь тенденция в этом направлении, характеризовавшая лишь прогрессивное, то есть народное, то есть реалистическое искусство; что же касается западноевропейского искусства XX века, то для него специфичен полный разрыв «истинности» и «идеологичности», их абсолютно непримиримый антагонизм. Как видим, традиция социологии 20-х годов каким-то чудом сохранилась и в 30-е, несмотря на всю войну против «вульгарной социологии». Но только сохранилась она в одной специфической области — в области оценки западноевропейского искусства XX века, которое, за очень небольшими исключениями, попадало в одну общую рубрику: «модернизм» (возникновение «модернизма» датировалось тогда уже с появления французского импрессионизма, то есть с последней трети XIX века).

Поскольку же для всего остального искусства проблема «идеологичности» (то есть проблема социальной функции вообще) на гегелевский манер «снялась» в проблеме «истинности», постольку необходимость социального анализа искусства тотчас же отпадала, стоило только признать его реалистическим, то есть прогрессивным, то есть истинным. И так как все эти три определения при таком подходе совпадали, искусствовед, литературовед или эстетик полностью освобождался от необходимости исследовать сложные взаимозависимости внешней «логики» истории и внутренней «логики» искусства. Ведь коль скоро ему удавалось зафиксировать одно из трех определений, — скажем, формальную связь данного произведения искусства с реалистической традицией XIX века, то вместе с этим «даны» и

его прогрессивность и его истинность. Так отмирала (по крайней мере для целого ряда исследователей, всерьез принявших тождество всех этих трех определений) внутренняя потребность в серьезных эстетико-социологических экскурсах, преследующих цель выяснить сложные процессы «овнутренения» внешних исторических зависимостей в специфической структуре произведения искусства. Тревожным признаком такого «отмирания» было появление — уже в 40—50-х годах — целого ряда литературоведческих и искусствоведческих работ, в которых «первая глава», посвященная исследованию «социальных предпосылок» рассматриваемого явления искусства или литературы, оказывалась чисто формальным привеском. Она ничем не была связана с последующим — уже чисто литературоведческим или чисто искусствоведческим — анализом и писалась только для приличия, для галочки, как дань уважения (увы — уже исчезнувшего) к социологическому анализу искусства.

Так возникало чувство «осторожности» по отношению к «социологии искусства», к «социологии литературы» и прочим социологическим вторжениям в область художественного сознания. И это был закономерный результат некоторых теоретических тенденций 30-х годов: во-первых, отождествления социологии искусства с «вульгарной социологией»; во-вторых, неспособности разрешить те самые вопросы, с помощью которых была низвергнута социология 20-х годов. Второе обстоятельство было решающим: литературоведу или искусствоведу совсем не от хорошей жизни приходилось оставлять главу о «социальных предпосылках» в качестве бесплатного (и бессодержательного) приложения к своему исследованию. Дело в том, что эстетика 30-х годов не вооружила его той методологией и той конкретной методикой, с помощью которой он мог бы перебросить мост от социологического механизма данной исторической эпохи к специфически художественному организму данного комплекса произведений искусства. Она, эта эстетика, слишком уж поспешила объявить эту проблему решенной.

Что же касается самой эстетической теории 30-х годов, то она вполне закономерно превратилась — уже в 40—50-х годах — в теорию «чисто гносеологического» подхода к искусству, — подхода, при котором ставился знак равенства между проблемой реализма, проблемой прогрессивности и проблемой истинности в искусстве, причем с акцентом на чисто формальном

моменте — на сведении понятия реализма к определенной совокупности художественных приемов, тяготеющих к реализму XIX века.

Поскольку для этой теории «социологический аспект» искусства оказался за скобками (точно так же, как в свое время «гносеологический аспект» для социологии 20-х годов), постольку для нее осталась только одна внутренняя трудность: как отличить искусство, сведенное к его познавательной функции, от науки, у которой, как известно, нет иной специфической функции, кроме функции познания действительности. Как известно, это был тот самый вопрос, на который в свое время так и не смог ответить Гегель, впервые всесторонне обосновавший эту теорию. С его точки зрения, искусство могло выполнять познавательную функцию лишь до тех пор, пока не оформился и не утвердился в общественном сознании более совершенный и более адекватный аппарат познания истины — спекулятивно-диалектическое мышление. И если искусство с его познавательными возможностями могло еще конкурировать с рассудочным познанием естественных наук и могло еще найти себе место под солнцем в условиях более высокого — религиозного — способа постижения истины, то при господстве спекулятивно-диалектического способа мышления ему уже ничего не остается делать. Отсюда — гегелевский вывод о «конце искусства», сделанный в начале XIX века (кстати, вывод, повторенный некоторыми «вульгарными социологами», с которыми в 30-е годы воевали, апеллируя, между прочим, к тому же Гегелю). Как видим, в контексте гегелевского рассуждения вывод о «конце искусства» был логическим следствием неспособности обосновать познавательную значимость искусства в условиях господства более гибкого и более утонченного (во всяком случае, так думал Гегель) способа постижения истины — спекулятивно-диалектического мышления.

Не желая делать все необходимые выводы из своих же собственных предпосылок относительно «гносеологической» специфики искусства, эстетики 40—50-х годов настаивали на скорее формальном, чем содержательном отличии художественного постижения мира от научно-теоретического его познания. Речь идет о том различии, которое утвердил в области философской мысли тот же Гегель, хотя у нас в этой связи предпочитают говорить о Белинском, воспринявшем от немецкой философии эту точку зрения, а именно — о различии между образностью художест-

венного познания и без-или внеобразностью научно-теоретического. В самом деле, поскольку и в первом, и во втором случаях говорится о познании истины, то содержание предполагается каждый раз одно и то же; различие, стало быть, отступает в область формы, делается формальным различием. Вот почему сторонники «гносеологического» понимания искусства, как правило, держатся за крайне обуженное понимание реализма как совокупности формальных приемов, — скажем, тяготеющих к традициям реализма XIX века или реализма итальянского Возрождения.

Впрочем, недостаточность чисто «гносеологического» истолкования искусства осознавалась не столько в связи с неспособностью «гносеологов» от эстетики обосновать необходимость искусства в условиях господства диалектического мышления (которое ими же и признавалось высшей формой постижения действительности), сколько по другой причине. К началу XX века необычайно углубилось сознание того факта, который в совсем уже чудовищном образе явили миру фашизм и национал-социализм, — что познание само по себе еще не научает нравственности; что оно явно недостаточно для обретения человеком прочной нравственной позиции. Что познание может превратиться в простой «инструмент» (и часто в инструмент убийства), коль скоро оно оказывается чем-то самодостаточным, лишенным нравственных предпосылок. Так вот, в связи с этой «злойбой дня» и углублялось ощущение недостаточности, односторонности чисто «гносеологического» подхода к искусству, побудившее нашу эстетическую мысль конца 50-х годов искать новых путей, — уже по ту сторону описанного таким толкованием искусства узкого круга. С этими поисками мы вступаем в третий этап развития социальной мысли об искусстве — этап, начавшийся под знаком критики догматических ограниченностей «гносеологической» эстетики. Вполне естественным было первоначальное стремление критиков предшествующего этапа развития эстетической мысли решить все возникшие трудности с помощью невинного союза «и» — путем простого «прибавления» к познавательной функции искусства новой, нравственно-воспитательной функции. Это было тем более естественным, что ведь и предшествующий этап неоднократно прибегал к этому спасительному «и», когда попадал в волчью яму вопросов, заданных эстетиками 30-х годов «вульгарным социологам». Правда, теперь это «и» выдвигалось с такой теоретиче-

ской невинностью и непосредственностью, что подобный подход очень скоро был осознан как чистейшая эклектика, а из этого сознания быстро выросло стремление к «синтезу», которое постепенно переросло в тягу к системосозиданию на ниве эстетики.

Поскольку гегелевская традиция, так или иначе утвердившаяся в эстетике в 30-е годы, могла лишь углубиться вследствие той поверхностной критики, какой философы подвергли Гегеля в 40-х годах, то и попытка решить возникшие теперь проблемы на путях утверждения «синтеза» познавательного и нравственного начал в искусстве также должны были идти в общем русле традиций немецкой классической философии. Но так как односторонний «гносеологизм» гегелевской эстетики уже не удовлетворял, размышления в русле этой традиции вели дальше, к ее истокам, увлекая от Гегеля — к Шиллеру. Правда, имя Шиллера далеко не всегда всплывало в многочисленных рассуждениях об искусстве как о той сфере, в которой осуществляется гармония нравственного и познавательного начал.

Но коль скоро зависимость этой точки зрения от шиллеровской традиции была хотя бы почувствована, возникала необходимость ответить и на те вопросы, которые — еще во второй половине прошлого века — задал Шиллеру наш Достоевский, зафиксировавший факт антагонизма между эстетическим и нравственным началами человеческого существования — антиномии между Красотой и Добром. Попутно всплывали в памяти и собственные замечания Шиллера, пришедшего на исходе своей философской эволюции к серьезным сомнениям относительно нравственной функции красоты. Словом, пока все эти антиномии не были решены теоретически — всякие ссылки на искусство как сферу гармонии познавательного и нравственного выглядели как то самое «прекраснодушие», над которым иронизировал еще Гегель. В самом деле, как может искусство разрешить распрю между истиной и нравственностью, когда оно само находится в довольно неопределенных отношениях с этой последней? И раз так, то может ли оно вообще выполнять роль третейского судьи в этом вопросе? Таковы были подводные камни, разбивавшие днище ладьи спасительного «и».

Впрочем, у этой позиции было одно положительное приращение: она достаточно наглядно демонстрировала беспомощность абстрактной постановки вопроса о «функциях» искусства.

Из ощущения неудовлетворительности

этой позиции возникло стремление вывести эстетические особенности искусства из более широкого основания, чем то, которое предлагалось «гносеологической» концепцией искусства и различными шиллеровскими модификациями ее. В качестве такого основания — в соответствии с марксистской традицией 20-х годов — принимался труд, материально-производственная деятельность человека. Обращение к молодому Марксу, которое ввело в поле зрения советских эстетиков новый материал, освещающий гуманистические предпосылки марксизма, позволило дать трудовой концепции искусства новое обоснование, освобождавшее ее от целого ряда грубостей и вульгарностей, свойственных «производственной концепции искусства» 20-х годов. Но как раз это последнее обстоятельство затруднило понимание сути той связи, которая соединяла традицию социологии 20-х годов с трудовой концепцией искусства конца 50-х — начала 60-х годов. А суть этой связи заключалась в том, что последняя была не осознавшей себя социологией искусства, между тем как хотела быть эстетикой в «широком», как подчеркивалось тогда, смысле слова. Для социологии, осознавшей свою специфику, работа начинается в том пункте, в котором гносеология и возвышающаяся над нею философия истории (в марксизме это, как отмечал еще Плеханов, «теория исторического материализма») заканчивают свою работу. И, в частности, социологию искусства художественная культура интересует не столько как следствие известных исторических условий, сколько как причина последующих человеческих действий. Для социологии на первый план выступает как раз тот аспект исследования, который оставался в тени при «гносеологическом» рассмотрении искусства, а именно — искусство, взятое в его отношении к публике. Пока искусство берется само по себе или даже в отношении к условиям, его породившим, оно еще не выступает для исследователя в качестве социологического феномена — последним оно становится лишь в акте его восприятия публикой, различными общественными слоями, группами и т. д. До тех пор пока у нас нет данных о том, как и каким образом функционирует данное художественное произведение (или данный комплекс художественных произведений), в акте его восприятия различными категориями публики, — мы еще не можем говорить о социологическом его рассмотрении. Так вот, как постепенно обнаруживалось, тот самый «внегносеологический» подход к рассмотрению искусства, который выд-

вигался в «трудовой» концепции искусства конца 50-х — начала 60-х годов, и был по сути дела социологическим подходом к искусству. Ибо искусство интересовало сторонников трудовой концепции искусства сперва в контексте широко понятой производственной, а затем еще шире истолкованной социальной деятельности, то есть с самого начала — в контексте активно-деятельного, а не познавательно-теоретического отношения к миру. И если говорить о познавательной стороне искусства, то и она интересовала сторонников «трудовой» (активно-деятельностной) концепции искусства как раз в той мере, в какой можно было говорить о превращении акта познания в акт социального действия и зафиксировать такое превращение в целостном процессе «эстетического освоения действительности».

Но для того, чтобы этот — пока еще достаточно абстрактно сформулированный — подход к искусству осознал себя как социологический подход, был необходим внешний толчок — импульс, исходящий из «презренной» сферы эмпирических фактов. Таким эмпирическим фактом, столкнувшись с которым трудовая концепция искусства осознала себя как разновидность социологического подхода к искусству, был факт существования искусства — для определенных исторических ситуаций и социальных групп — в качестве феномена иллюзорного восполнения реальной жизни, в качестве «феномена компенсации», если выражаться языком социальной психологии. Речь идет о таком способе отношения к художественному произведению, к комплексу произведений, к искусству вообще, при котором включение в эстетическую сферу выступает как полное выключение из социальной действительности, — причем такое выключение из действительности выступает в качестве основного условия акта эстетического переживания.

Естественно, для сторонников «активно-деятельностной» (мы теперь можем называть ее так) теории искусства этот факт должен был стать камнем преткновения: ведь их главное требование к искусству заключалось в том, чтобы оно побуждало к активному социальному действию, а не замыкалось в особую сферу и тем более не удерживало в ней человека (читателя, зрителя, слушателя и т. д.). Поэтому иллюзорное, «компенсативное» искусство не могло не выступить для сторонников этой концепции искусства в качестве «врага № 1»: подобно «производственникам» 20-х годов, они были готовы скорее «растворить» искусство в «социуме», — дабы все

сферы человеческой деятельности приобрели (точнее — выявили) свой эстетический аспект, — чем оставлять его в подобном «отчужденном» состоянии. Отсюда тяготение некоторых из сторонников этой концепции к «технической эстетике», в которой поначалу и усматривалась перспектива подобного спасительного возвращения искусства в жизнь. Впрочем, очень скоро было обнаружено, что мир эстетизированных «вещей» — при всей их реальности, «весомости, грубости, зримости» — может не менее активно выключать человека из «социума», замыкая его в сферу мнимой, иллюзорной жизни, — чем это делает «отчужденное», «рамочное» искусство. Словом, «техническая эстетика» не давала обещанного выхода из антиномий трудовой концепции искусства.

Но так или иначе, размышления в этом направлении позволили сторонникам рассматриваемой концепции осознать особенности своего подхода к искусству, как определенному способу общественного самоопределения человека, как «проявителю» социальной позиции индивида, его отношения к «социуму». Причем речь шла уже не столько о той позиции, которая декларировалась автором того или иного художественного произведения (или приверженцами того или иного идейно-эстетического течения), сколько о той позиции, которая выявляется публикой в акте эстетического восприятия данного произведения (или системы произведений), которая, быть может, впервые только и конституируется окончательно в этом акте. А это был уже чисто социологический подход к искусству.

И теперь уже сама методология этого подхода наталкивала на тот вывод, что функционирование искусства в качестве «феномена компенсации», в качестве мнимой, иллюзорной жизни (отвергающей «с порога»... кинотеатра реальную действительность), — это лишь один из социологических типов функционирования искусства, бытие искусства для определенной категории публики, причем не исключены такие исторические ситуации, при которых эта категория задает тон в искусстве вообще. И теперь уже самые элементарные эмпирические наблюдения приводили к убеждению в том, что наряду с этой категорией публики есть и другие категории, для которых существенно «бытование» искусства в иных социальных функциях — в функции социального познания, в функции морализирования, в функции «собственно эстетической» и т. д.

(Окончание в 6-м номере)

Сегодня Столешников переулочек
это: 6 — надписей-вывесок
магазинов и пунктов обслуживания,
4 надписи-вывески учреждений,
75 витринных окон
с самостоятельной композицией,
2 рекламных щита, 11 торговых
киосков и телефонных кабин,
47 прочих информационных знаков
и надписей.



Улица- магазин

В. Глазичев

От редакции

После длительного периода застройки окраин и пустырей, вызванного необходимостью скорейшей ликвидации жилищного кризиса, строительные краны все чаще поднимаются в исторически сложившихся центрах наших городов. Их реконструкция, а не просто застройка, стала сейчас насущной проблемой. Старая архитектура должна сохраняться и ради новой архитектуры — без наглядного сопоставления со старым новое не выглядит новым.

В статье В. Глазичева локально рассматривается судьба одного из уголков старой Москвы — Столешникова переулка. Мы получили его в наследие от прошлого, на его облик со временем появились наслоения позднейших лет. В новой Москве Столешников — один из торговых центров города — должен занять и несомненно займет свое место.

Над реконструкцией Столешникова переулка задумались давно. Пять лет назад был предложен проект его переустройства.

Доказательно оспаривая этот проект, автор статьи предлагает принципиально иной подход к решению задачи.

Этой дискуссионной статьей журнал продолжает обсуждение проблемы активного существования памятников (и тех, на которых уже есть надпись «охраняется государством», и тех, на которых этой надписи еще нет) с новейшей архитектурой и жизнью современного города.

Любой город, старый или новый, — это дома, множество домов. Дома составлены в группы, и для того, чтобы к каждому из них можно было подойти, между группами домов созданы промежутки: переулки, проезды, улицы. В новых городах — улицы сами по себе, дома и зелень образуют независимые от проездов группы, но в старых городских районах (вплоть до конца 50-х годов) древняя система «строчной застройки» улиц сохранилась в неприкосновенности.

В новых районах однообразие зданий вызывает многочисленные нарекания, в старых — все здания настолько разнообразны, что заметить это разнообразие почти невозможно, — эти дома, собранные в строчки улиц и переулков, превращают их в монотонные коридоры.

Пожалуй, все согласны с тем, что реконструкция старых районов необходима, однако от этого не становится яснее, что и КАК реконструировать. Один за другим возникают проекты реконструкции городов, районов, магистралей, но в одной статье гораздо легче рассмотреть эти проблемы на маленьком переулке — легко убедиться, что сложность задачи практически не зависит от размера элемента городской структуры, если рассматривать его как пространственную систему.

Расположенный в центре Москвы Столешников переулок — чуть больше двухсот метров длины, около десяти метров ширины. Несколько десятков домов различной этажности — можно реконструировать этот Столешников.

Торговый узел Москвы, множество магазинов, плохо приспособленные к нуждам современной торговли залы, плохое освещение и никуда не годная вентиляция, плохо оборудованные вспомогательные помещения — можно реконструировать этот Столешников.

Неупорядоченная масса различной информации — надписи, предметные композиции витрин, реклама, информационные знаки и надписи — можно реконструировать этот Столешников.

Более того, эти различные структуры (различные «лица» одного переулка) могут реконструироваться одновременно или по отдельности, и в зависимости от исходной позиции определяющей может быть и «архитектурная», и «функциональная», и «художественно-информационная» структуры.

Не так уж сложно представить себе, как решалась бы задача реконструкции традиционными архитектурными средствами, но для Столешникова переулка у нас нет необходимости строить такую искусственную схему — существует реальное

проектное предложение, разработанное Моспроектом в 1962 году.

Предполагалось: «Запроектированный ряд выносных витрин с общим козырьком по нечетной стороне переулка придаст Столешникову переулку цельный и современный характер и скроет от зрителя маловыразительную архитектуру существующих зданий» (под козырьком с выносом в 2,5 м подвешиваются пластины с информирующими надписями). «Четная сторона... используется для установки отдельностоящих витрин, которые выравнивают линию застройки переулка... Ведущим цветом вывесок, элементов рекламы и газосвета принят синий с дополнительными цветами» и т. п.

Не имеет значения, что за четыре года представление о «современности» несколько изменилось; несущественно, что на уровне проектного предложения конкретные формы, пропорции витрин, шрифты надписей лишь обозначены, а не разработаны. Гораздо важнее другое — у нас есть все основания полагать, что принципиальное решение структуры переулка было бы таким же и в проекте 1967 года.

Основанием для такой убежденности служит совсем не то, что подобные проектные предложения разрабатываются для множества городских районов, — это еще не аргумент: вдруг появится совсем другое решение? Наша убежденность основана на том, что использование профессиональных средств, традиционных для советской архитектуры, не может привести к иному решению; дело в том, что этими средствами решается лишь первая, материальная структура переулка — камень, бетон, стекло, металл — и не больше.

Логика такого решения очевидна — существует бесспорный хаос форм, необходимо ликвидировать этот хаос, заменить его четкой и цельной системой стеклянных, каменных и металлических плоскостей.

Несложно увидеть, что подобное решение, которое внешне выглядит весьма радикальным, является наиболее примитивным из всех возможных. В самом деле, как это просто — протянуть сплошную ленту витрин на двести с лишком метров, протянуть сплошной козырек на те же двести метров, подвесить под козырьком через равные промежутки информирующие надписи, и... обретается желанная цельность. Ведь это же действительно элементарно — по четной стороне переулка верхнюю отметку витрин под шнурок, пройти весь фронт островных витрин одной столяркой... и обретается желанная цельность.

Если только в достижении цельности такого рода заключается задача решения пространственной системы, тогда действительно все очень просто, правда, несколько смущает то, что подобной цельностью обладает любой забор, но зато ведь ликвидируется хаос форм. К тому же стеклянные заборы так мило смотрятся на маленьких изящных макетах. Правда, скорбящие лирики (В. Солоухин «Письма из Русского музея») утверждают, что такая простота «хуже воровства», но ведь они не профессионалы и не знают, что ценой потери своеобразия обретаемая желанная цельность.

Так вот, не вступая в дискуссию о художественности или антихудожественности разной простоты, мы зато можем без труда убедиться, что главный аргумент создателей простоты и цельности — ликвидация хаоса форм, — к сожалению, не соответствует действительному положению вещей. В самом деле, двухсотметровая стеклянная витрина, накрытая двухсотметровым козырьком, создает видимость цельности, но только видимость.

Стеклянная стена издала — это легкая, полупрозрачная или зеркальная стена, та же стеклянная стена при взгляде в упор, в тени козырька — это только то, что находится за стеклом. Наверное, не нужно доказывать, что когда мы смотрим на улицу через окно, то «не видим» ни переплетов, ни шпингалетов, ни стекла. Точно так же, когда мы идем вдоль витрины любой протяженности, мы не воспринимаем ни ее конструктивной цельности, ни одинаковых деталей архитектурно-конструктивного решения, они не существуют для человека, который смотрит сквозь стекло. Цельность подобного архитектурного решения существует только на макете или в более чем условном перспективном рисунке, то есть это цельность мнимая, мифическая. За этой мифической цельностью прячется хаос форм, цветов и знаков никак не организованной проектом гигантской витрины — выкладка товаров, композиции на тему и вне темы, интерьеры торговых залов.

Попробуем отвлечься на время от любой цельности — сложной или простой, от конкретной предметно-пространственной системы архитектурного решения. Нам необходимо рассмотреть особый Столешников переулочек — не дома, не стены, не тротуары, нам необходимо рассмотреть воспринимаемую систему зрительных остановок, которая соединяется, хотим мы этого или не хотим, в цельную зону восприятия.

Двести с лишком метров Столешникова переулочка сегодня это:

— 62 надписи-вывески магазинов и пунктов обслуживания

— 4 надписи-вывески учреждений,

— 75 витринных окон с самостоятельной композицией,

— 2 рекламных щита,

— 11 торговых киосков и телефонных кабин,

— 47 прочих информационных знаков и надписей.

Итого: на каждые три шага по Столешникову переулочку приходится в среднем две знаковые системы, обладающие внутренним строением различной сложности, — две зрительные остановки. Это в среднем — на самом деле информационная насыщенность переулочка неравномерная, — если разбить его от Пушкинской улицы на четыре равных отрезка, то соответственно можно различить с одной точки: 9, 9, 16, 12 и 6 крупных зрительных остановок, наиболее контрастных к окружению.

Добавим, что надписи всякого рода выполнены в ТРИДЦАТЬ ДЕВЯТЬ различных шрифтов, а иногда можно услышать жалобы на однообразие.

Итак, два полюса: реально существующий хаос воспринимаемых форм и запроектованная (мнимая) целостность, опирающаяся на сознательное казарменное единообразие. А реконструкция переулочка действительно необходима. Очевидно, задача носит промежуточный характер — обеспечить целостность действительного восприятия пространственной системы переулочка и сохранить необходимое внутреннее разнообразие элементов этой системы. С тех пор, когда России проектировал Михайловский дворец, решая абсолютно все — от фундамента до рисунка на декоративной вазе, прошло много времени, архитектура зданий и сооружений выделилась как отдельная область проектирования, и у архитекторов просто нет профессиональных средств решения подобной задачи.

Но если подводят традиционные средства архитектуры, то, может быть, приложив соответствующие усилия, можно получить «объективное» научное решение? Это, конечно, очень соблазнительно — получить строгое доказательное решение: столько-то шрифтов таких-то, столько-то витрин с определенными пропорциями и определенной насыщенностью и т. д. И спорить тогда не о чем, раз уж «объективное» и научное, то говорить нравится или не нравится не имеет смысла. Разделяя всеобщее почтение перед возможностями науки, мы все же вынуждены подчеркнуть, что ни одна из развивающихся научно-экспериментальных дисциплин не может

дать рецепт подобного решения — это для нее слишком сложная задача. Мы можем воспользоваться некоторыми готовыми данными экспериментальных исследований и обобщений — например, то, что более девяти элементов человек не может воспринять одновременно, что оптимальная насыщенность плоской экспозиции колеблется в пределах от четырех до шести десятых общей поверхности поля и т. п. Однако практически мы дальше ничего получить не можем. Дело в том, что в результате многолетней работы (без всякого преувеличения) эргономисты смогут сказать, какие из тридцати девяти шрифтов Столешникова переулочка воспринимаются лучше, хуже или совсем плохо в условиях лабораторного эксперимента. Причем вряд ли удастся учесть цвет фона надписи — тридцать девять шрифтов и несколько цветов фона дают уже огромное число возможных сочетаний, и уж совсем не удастся учесть взаимное влияние рядом расположенных надписей и предметных композиций. Но ведь подобный результат, имеющий большое значение для специальных задач (скажем, шрифт аварийных надписей), нам практически ничего не может дать. Проектируя систему восприятия переулочка, мы не имеем возможности рассматривать надписи отдельно от иных зрительных установок, с ними равноправных, а вопрос различимости в лабораторных условиях имеет меньшее значение, чем включение надписи в общую композицию витрины. Точно так же обстоит дело и с любой другой задачей проектирования восприятия сложной предметно-пространственной системы. Проектная задача такого рода выполнима только с использованием специфических методов и средств художественного проектирования. Это значит прежде всего, что переулочек для нас — это не дома и не асфальт, а суммарная картина, складывающаяся из зрительных впечатлений и сильно отличающаяся от реальной архитектуры переулочка. Таким образом, для нас не существует разновысоких зданий — при движении по переулочку шириной десять — двенадцать метров, насыщенному зрительной информацией, высота зданий сверх пяти-шестиметровой полосы «не существует».

Художественно-проектный подход к задаче означает, что реальная (воспринимаемая) ширина переулочка включает интерьеры торговых залов, видимые снаружи, то есть «реальная» (для восприятия) ширина переулочка меняется от десяти метров между глухими, до двадцати — между открытыми фасадами зданий. Художественно-проектный подход к задаче можно

выразить предельно просто — мы должны решать не переулок, а интерьер, и у нас есть все возможности использовать многочисленные методы и средства проектирования, выработанные для интерьеров.

Казалось бы, что, собственно, меняется, если мы будем считать переулок интерьером? Легко убедиться, что меняется все: переулок — длинный коридор между рядами домов, и пока он остается коридором с проездом и тротуарами, мы можем работать фактически только на «фасадах» — стенах коридора. Переулок — коридор, длина которого определяется случайно: и сто, и двести, и триста метров, он не имеет фиксированной длины, и за редчайшими исключениями (улица Росси, например) отношение ширины к длине абсолютно случайно. Как только мы начинаем решать интерьер, мы имеем все возможности членить его на зоны, изменять его пропорции, изменять его воспринимаемые размеры в полном соответствии с поставленной задачей.

Любопытно, что в проектном предложении Моспроекта переулок реально становится интерьером — автомобильное движение убирается в параллельные дворы-проезды, но авторы предложения, мысля традиционными понятиями, этого не замечают.

Итак, нам нужно решить большой торговый центр, интерьер которого имеет значительную длину и сложную конфигурацию (мы ведь включили в него торговые залы). Мы должны решить систему этого торгового центра как целостную структуру, но для нас это система восприятия, а не система узлов и деталей. Нужно одновременно упорядочить хаотическое нагромождение форм и сохранить максимальное своеобразие отдельных частей, нужно, наконец, сделать эту систему гибкой, меняющейся, и самое главное, эта система должна быть скрытой, незаметной, не должна осознаваться зрителем как внешняя и сухая структура. На естественно возникающий вопрос — как это сделать — художник-проектировщик должен дать ответ, который с первого взгляда может показаться парадоксальным: как угодно. Количество возможных воспринимаемых решений практически бесконечно, причем основное, генеральное решение в любом варианте остается одним и тем же. Для того чтобы Столешников переулок стал интерьером (правда, еще не решенным), достаточно приподнять проезжую часть до уровня тротуаров и единой системой покрытия (однородным «полом») — однотонной, многоцветной, мозаичной — совершенно без-

различно, — пройти весь интерьер, включая арки-проезды и торговые залы. Уже этот элементарный прием превращает переулок в пассаж, «гульбище», — мы уже не заставляем системой тротуаров идти прямолинейно, уже этим приемом мы преобразуем прямолинейное движение, которому невольно подчиняется человек, везде идущий по тротуару или вдоль тротуара, в свободную «толкучку». И уже только после этого системой любых приемов мы можем скрыто организовать эту толкучку, придать ей внутреннюю упорядоченность.

Совершенно очевидно, что интерьер протяженностью свыше двухсот метров не может восприниматься одновременно с одной точки, хотя и возможно построить перспективный рисунок, изображающий такое восприятие. Поэтому, естественно, необходимо некоторое членение этого интерьера по длине на ряд последовательно следующих «помещений», свободно перетекающих друг в друга. Организовать такое членение можно бы любыми средствами. Мы можем перекрыть отдельные участки сплошным навесом или ажурной пространственной структурой, несущей элементы рекламы и информации. Чередованием открытых и крытых участков мы можем задать определенный пульсирующий ритм внутреннему пространству переулка-интерьера, объединенного единым рисунком пола. Мы можем отсечь любой закрытый или полузакрытый участок зоны отдыха, летним садом или кафе, расположенным посреди «переулка», направив движение в обход через торговые залы магазинов. Мы можем превратить интерьер-переулок в чередование «залов» и прозрачных лабиринтов, образованных из отдельно стоящих витрин и киосков. Можно использовать систему перекидных мостиков, объединяющих интерьер переулка по второму этажу магазинов, кафе, пунктов обслуживания. Еще раз необходимо подчеркнуть, что любой из подобных вариантов в равной степени может выполнять поставленную задачу создания целостной системы восприятия. Любое из перечисленных решений, объединяющих различные приемы в одну систему, может быть достаточно гибким, способным к постоянному изменению деталей.

Единство системы восприятия в любом из формальных, внешне воспринимаемых вариантов общего решения обеспечивается скрытой модульностью построения пространственных членений. Модуль не должен быть слишком мелок — тогда он не будет работать в крупномасштабной системе; модуль не должен быть слишком

крупен — тогда он не работает в мелких членениях; размер модуля всякий раз определяется сообразно масштабу решаемого пространства. Пространственная модульная система открывает, естественно, еще больше возможностей для свободной и одновременно упорядоченной композиции, чем плоскостной модуль журнальной или книжной графики.

Построение модульной системы восприятия означает создание скрытой жесткой системы пространственных членений при любом материале заполнения пространственной ячейки. Одну и ту же роль метрически упорядоченной зрительной остановки в пространстве интерьера-переулка может в равной мере выполнять и витрина, и надпись, и предметная композиция, и знак, и скульптурная вставка — любой контрастный к окружению элемент. Проектируя место таких элементов, систему этих мест, мы решаем свою задачу, используя любые формы, поэтому выбор того или иного варианта по любым экономическим или вкусовым основаниям практически не имеет значения. Очевидно, именно так и обстоит дело с задачей реконструкции Столешникова переулка, возможно, любого аналогичного переулка, но не больше — уже задача реконструкции улицы, несущей автомобильное движение, требует совершенно иного подхода.

Стеклодув-художник

Ф. Петрякова

Последний вернисаж 1966 года во Львове — персональная выставка работ известного стеклодува заслуженного мастера народного творчества Украинской ССР Мечислава Антоновича Павловского.

М. Павловский можно считать пионером возрождения промысла гутного стекла на Львовщине в послевоенные годы. Своим творчеством талантливый стеклодув закрепил достижения старшего поколения гутников.

На персональной выставке М. Павловского во Львове (декабрь 1966 — январь 1967)¹ были показаны его работы, выполненные в 1965-м и первой половине 1966 года.

М. Павловский — потомственный стеклодув. Начальную школу стеклодувного ремесла он прошел в середине 30-х годов на стекольных заводах Киевской и Житомирской областей. После войны М. Павловский работал выдувальщиком на Львовском стекольном заводе № 1, а затем —

в стеклоцехах львовских артелей. Первые серьезные попытки самостоятельного творчества относятся к началу 50-х годов. Это время копирования музейных образцов, освоения традиционных технических приемов выработки стекла и его декорирования. С ростом профессионального мастерства расширялся круг художественных интересов стеклодува. В 1956 году по образцам М. Павловского начинается массовый выпуск гутных изделий во Львове. В 1961 году М. Павловский был принят в члены Союза художников Украины.

На персональной выставке во Львове было представлено около трехсот работ мастера. Основное место в экспозиции занимала посуда: многочисленные питьевые приборы (для вина, воды, молока, соков, ликера), кувшины, тарелки, блюда, а также разнообразные по решению декоративные вазы. Были показаны и традиционные для украинского стекла формы штофов и бутылок — «пляшек». Большие сервизы редко привлекают внимание Павловского. Но и они под силу мастеру: одна из лучших работ на выставке — де-

Набор для воды. 1966

Подсвечник. 1966

сертный сервиз «Синий ободок». Для всего созданного стеклодувом за многие годы, как и для изделий последних двух лет, характерны наиболее естественные для стекла формы шара и капли. Отсюда в его произведениях округлость форм, мягкий силуэт. Свои изделия он разнообразит игрой пропорций, цветовыми сочетаниями, декором.

Из традиционных для украинского гутного стекла техник украшения мастером особенно любимы цветные нити, рифление, прилепы.

Далеко то время, когда М. Павловский стремился к обильному украшению всего изделия. Его работы 60-х годов отличаются особенно тщательным и продуманным подходом к выбору декора и очень экономным использованием его.

На выставке Павловский показал десятки изделий, декорированных нитью. Щедрость, с которой вот уже многие годы мастер использует этот декор, вполне оправдана: нить в том или ином варианте активно участвует в создании художественного образа вещи. Она то широкой поло-



¹ Персональная выставка М. Павловского будет открыта в этом году и в Москве.

сой обвивает тело сосуда, то словно ожерелье охватывает его шейку. Нередко автор кладет не только сплошную нить, но и черточки, точки, расположенные спирально.

Оригинальность приема Павловского в использовании цветных нитей состоит в том, что он накладывает стекло широкими легкими мазками в виде диковинных листьев.

Декор рифлением («вальцеванием») у Павловского встречается реже, чем у других гутников, и только в изделиях из слегка окрашенной стекломассы. Достигается очень мягкая игра света в заламах. Прилепы, которые широко применяются гутниками в фигурной посуде, в изделиях Павловского подчеркивают только конструктивные части предмета.

М. Павловский любит цвет в стекле. Он вновь показал себя как колорист более тонкий и смелый, чем другие мастера; нередко стеклодув использует живописные цветные пятна, включенные в нейтральный основной фон предмета. В одном случае это яркое желтое пятно, в

другом — сложные цветные включения типа «милфиори».

Торжествен и лиричен ансамбль декоративных сосудов под девизом «Вечерняя симфония». Все предметы выполнены из сине-зеленого стекла. Рядом с явно фольклорными этнографическими образами медведей и рыб — самостоятельные композиции стеклодува, решенные в традициях народного стекла. Присущую старым сосудам фантастичность формы М. Павловский усиливает смелым, но всегда оправданным и гармоничным сочетанием колеров стекла. Не забывая про сохранение в некоторой степени реальности природных форм, автор отходит от реальности цвета и главное внимание сосредоточивает на откровенно декоративном отражении мира.

«Галичанка» и «Снегурочка» — так назвал автор декоративные бутылки в виде женских фигурок. Они во многом близки к фигурным сосудам 1957 — 1958 годов, но решены проще, без лишней детализации форм, сдержаннее по декору и цвету. Используя черты «потешных» староек-

Декоративные скульптурки.

Штоф. 1965

Декоративный сосуд «Баран». 1965

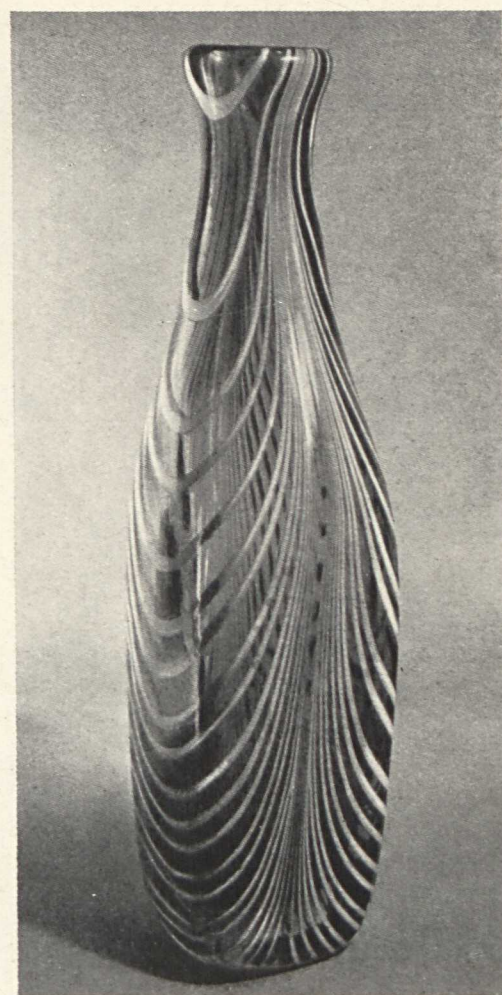
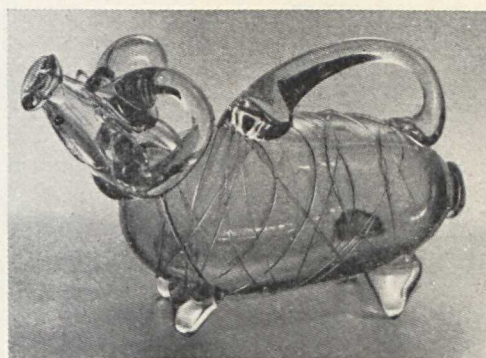
Декоративные скульптурки «Гуси».

Штоф «Наместо». 1966

раинских фигурных сосудов, стеклодув создает декоративные фигурки зверей, птиц, рыб, выполненные как в технике выдувания, так и лепки. В последние годы М. Павловский отдает предпочтение лепной пластике. Заяц, медведь, свинья, утка, рыба, пингвин — вот персонажи серии анималистических скульптур, показанных на выставке. Пластика Павловского становится более эмоциональной, ярче и праздничнее. Особую прелесть фигуркам придают традиционная нить и легкие пузырьки воздуха, включенные в основной материал.

На персональной выставке — приблизительно третья часть сделанного за полтора года. На этом пути были у мастера и неудачи. Прежде чем получается задуманное, автор много раз повторяет образец, все пробует сам, ничего не принимая на веру. Верная стеклодувная трубка заменяет ему эскизный карандаш. Отсюда — и изделия промежуточные, — «черновые наброски».

Справедливости ради, скажем: были и на львовской персональной выставке М. Пав-



ловского несколько работ, которые вызвали неудовлетворение: «Аквамарин», «Родничок», «Абстракция». Эти миниатюрные вазочки подчеркнуто массивны, лишены естественности и простоты.

В 1965 году М. Павловский побывал в творческой командировке в Чехословакии. Свободно формованные толстостенные изделия львовского стеклодува — это дань знаменитому чешскому стеклу, которому поэт, будучи на месте стеклодува, посвятил бы стихи, а композитор — песню.

Несомненно, что первый вопрос, который возникал у мастера, был: «А смогу ли я сделать так?» И Павловский пробовал свои силы...

Не права, мне кажется, в данном случае Н. Титова, автор статьи «Художники экспериментируют»¹, которая расценила эти изделия как попытку «увязать народное и современное профессиональное искусство», как «компиляцию».

Мастер в своей манере, кстати, работая

с иной стекломассой, совершенно открывает (насколько это возможно в гутной технике) увиденные образцы.

Стеклодув показал в своих изделиях «по чешским мотивам» высокий профессиональный уровень, но не добился единства технического исполнения с художественной значимостью. Он отлично понимает это. Эксперимент не удался, и в этом нет ничего странного. Но нет ничего удивительного и в том, что народный мастер тянется к эксперименту. Эксперимент нужен стеклодуву-гутнику не меньше, чем художнику-профессионалу.

Нам кажется, что оценка работ М. Павловского в цитированной статье Н. Титовой неубедительна, не дает ясного представления о творчестве мастера. Автор статьи утверждает, что «таким мастерам (как Павловский.—Ф. П.) не надо идти вслед за художниками, а нужно развивать народные традиции. Ни один профессионал-художник не будет, да и не сможет, делать такие вещи, какие делает Павловский».

Но разве художники, которые идут вслед

Кувшин «Холодок». 1966

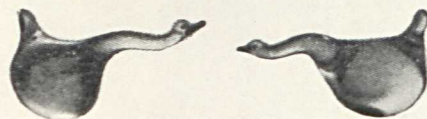
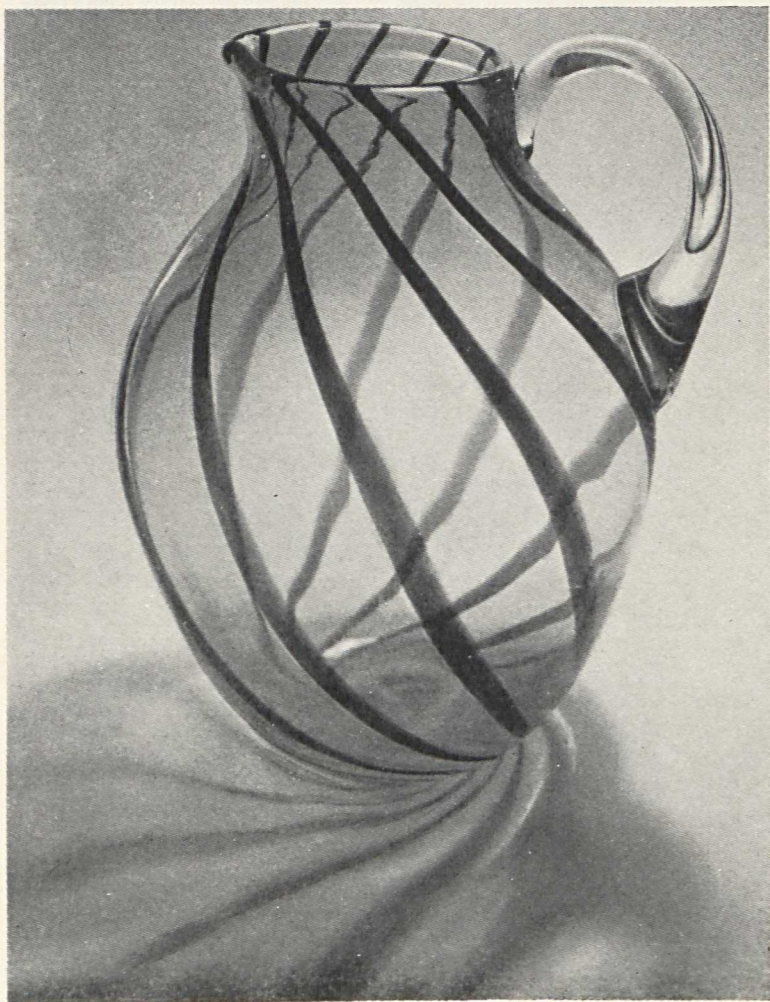
Декоративные скульптуры

«Галичанка» и «Снегурочка». 1966

за народными мастерами, не развивают народных традиций? Разве мы не понимаем развитие традиций как процесс творческий и сложный?

Разве в нем не участвуют одновременно и художники-профессионалы и стеклодувы? Вопрос о взаимных влияниях и творческом сотрудничестве народных мастеров и художников-профессионалов требует глубокого и принципиального анализа, например, на материале гутного цеха Львовской керамико-скульптурной фабрики. Однако совершенно очевидно, что не следует отводить стеклодувам только роль блестящих виртуозных исполнителей.

Художники экспериментируют... Пусть экспериментируют и творчески работающие мастера, не имеющие, по словам Н. Титовой, «чисто художнических навыков». Поиски мастера, пусть ошибочные и не давшие желаемых результатов, полезны и нужны. Не следует бояться новых поисков. Они не могли и не смогут подорвать национальных основ украинского гутного стекла, возродившегося в послевоенные годы.



¹ См. журнал «Декоративное искусство СССР», 1966, № 11.

Открытие в Чернигове

Н. Холостенко

Академик Б. Рыбаков, характеризуя Черниговское княжество (XI — XIII века), указывал на особую важность его южных связей, в частности, с приморской Тмутараканью¹ — этим большим портовым «византийско-русским» городом. Но значение этих связей для архитектурно-художественной жизни Черниговского княжества и самого Чернигова не было достаточно изучено, и фактов таких связей установлено немного.

Обращаясь к начальным этапам формирования княжества как обособленного целого, следует особо отметить, что князем, установившим его фактическую территорию, был Тмутараканский князь Мстислав, ставший затем князем Черниговского княжества, объединившего земли Черниговские, Северские и далекой Тмутаракани.

Став князем большого княжества, он почти одновременно строит в Тмутаракани и в Чернигове храмы, при этом сооружаемый им Черниговский Спасский собор является первым известным по письменным источникам, после Десятинной церкви в Киеве, каменным храмом на территории собственно Киевской Руси.

Несмотря на это его значение, Спасский собор остается все еще недостаточно изученным и во всех историях древнерусского искусства и зодчества характеризуется слишком общо. А более тщательное и углубленное его исследование могло бы много дать для изучения ранних этапов древнерусского искусства. Кроме того, многие исследователи указывают, что характерной чертой раннего этапа развития древнерусского искусства было наличие живых традиций античности, привнесенных сюда, как они считают, через Византию. Это отмечалось до сих пор главным образом по поводу отдельных памятников декоративно-монументальной живописи или художественного ремесла. Сейчас мы представляем здесь яркий пример таких связей в архитектурно-декоративном искусстве из того же Спасского собора. Начатые нами в 1966 году исследования² собора выявили, в частности, первоначальный ордер колонн в аркадах центрального нефа, о которых до сих пор было лишь известно, что они «мраморные». Установлено, что решены колонны были в «византийско-ионическом» характере,

типичном для многих памятников ранне-средневекового зодчества. Капители (импост вместе с волютной частью) высечены из одного куска белого мрамора. Колонны выполнены из такого же мрамора вместе с базой и верхней полочкой, примыкающей к капители. Соединены они на свинцовой зачеканке. Поверх капители, под пяты арок, положены тонкие шиферные плиты с профилированными краями, причем верхние борта плит сделаны заподлицо с вышележащей кладкой.

Импостная часть капители не имеет никаких украшений — ни листьев аканта, ни крестов, ни олов. Волютная часть имеет несколько упрощенные, грубоватой высеки, волюты, а между ними также упрощенный нераспустившийся цветок лотоса, обращенный вниз с отходящими от него прожилками-ветвями.

Наиболее близкие аналогии подобного «ордера» в таких же арочных композициях можно найти, например, в церкви св. Дмитрия в Салониках, и еще более близкие в Эски-Джами, там же, но колонны их отличаются от наших стилистической трактовкой волютной части и крестами на импостах. Вообще же импостно-ионические капители были широко распространены в ранне-средневековом строительстве причерноморских городов (Херсонес, Тиритака, Тамань, Серкел и др.). Особенно много их собрано в числе других в Херсонесском музее. Эта группа херсонесских импостных капителей относилась к ранневизантийским сооружениям V — VI веков. В последующее время они постепенно заменялись разными вариантами кубовых и конических капителей¹. Любопытно, что при раскопках Десятинной церкви в Киеве, построенной раньше нашего памятника, были в свое время найдены кубового типа капители, что является основательным аргументом против теории единого источника каменного зодчества Древней Руси. Проведенная позднее хронологическая классификация херсонесских капителей позволила выделить группу импостно-коринфских и импостно-ионических капителей, относящихся к сооружениям VIII — XI столетий, причем среди них отмечены некоторые явно местной работы². Для этой группы характерно грубоватое исполнение архитектурных порезок (особенно капителей

¹ Б. А. Рыбаков, Первые века русской истории, М., 1964, стр. 196.

² Исследования проводятся мной совместно с архитектором М. Говденко-Александровой (Республиканские научно-реставрационные производственные мастерские Госстроя УССР).

¹ А. Л. Якобсон, Ранне-средневековый Херсонес, МИА СССР, 63, М.—Л., 1959, стр. 138 — 147.

² О. И. Домбровский, Херсонесская коллекция средневековых архитектурных деталей. Сообщения Херсонесского музея. Вып. III, 1963, стр. 76, рис. 4.

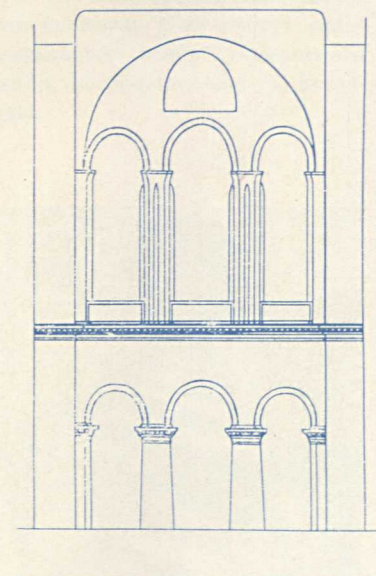
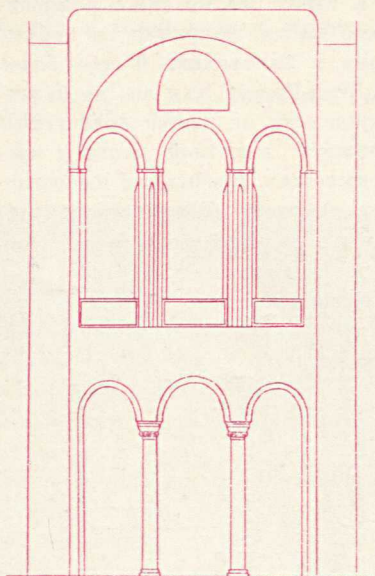
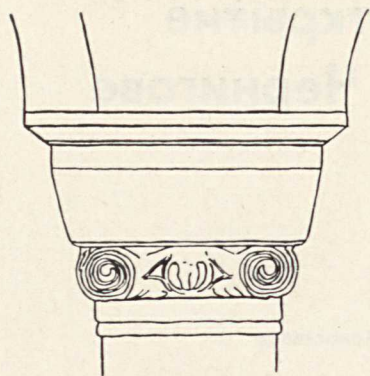
Капитель Спасского собора
в Чернигове. Обмер.

Фрагмент волютной части капители.

Внизу в центре: раскрытие древней
капители.

Слева — реконструкция интерьера собора.

Справа — существующий интерьер.



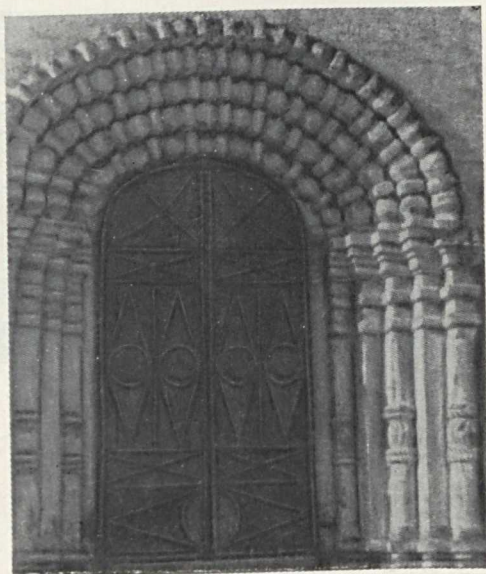
местной работы) и своеобразная стиливая «антикизация» — возвращение к эллинистическим и римским образцам. Последнее явление было характерным для этого периода художественной жизни Херсонеса, да и других городов Причерноморья. Сравнивая с этими капителями наши, можно констатировать безусловное общее стилистическое сходство и сходство в манере исполнения. Все это дает основание считать наши колонны с их капителями не взятыми из другого сооружения Тмутаракани и повторно здесь использованными, а специально там выполненными для данного сооружения. Тем более что совершенно подобных по форме и размерам «ордера» (высота его 4,6 м) пока не встречено. В целом же они по своему характеру и общим соотношениям размеров орга-

нически входят в архитектуру и пропорциональную систему собора. Особенно хорошо это видно не в существующем интерьере, где пол сейчас поднят против древнего почти на метр (87 см), колонны, обложенные кирпичом и оформленные в ложноклассическом стиле, по пропорциям грузны и совершенно искажают внутренние соотношения частей зданий, а на реконструктивном рисунке этой же части нефа. Реконструкция показывает, как первоначально была задумана композиция с членениями, облегчающимися вверх. В наружной архитектуре собора антикизированный характер колонн поддержан аналогично трактованными деталями убранства, выложенными из плинф. Это меандровые пояса, исполненные в классической греческой их трактовке, а не в та-

кой упрощенно стилизованной, как в Киевском Софийском, Михайловском и Киево-Печерском Успенском соборах. Найденные в Чернигове элементы беломраморной архитектурной декорации уникальны и особенно ценны тем, что обнаружены *in situ*, то есть так, как их видели и воспринимали люди Древней Руси.

Исследование о древнем городе

Л. Тыдман



Суздаль. Трудно найти город, к которому больше подходил бы эпитет — декоративный. И лучший пример для изучения основ декоративности города вряд ли можно найти.

Если бывает декоративность поддельная, стилизованная, то декоративность Суздаля — органическое качество, возникшее естественно на протяжении нескольких веков его истории. Формирование города завершилось в середине XVIII века. То, что было сделано потом, уже во времена классицизма, не затронуло ни планировку, ни рельеф, ни силуэт. Несколько ампирных зданий, сменив прежде стоящие на их местах деревянные, по существу ничего не изменили. А с середины прошлого века, как известно, Суздаль совсем не менял своего облика.

В марте 1966 года в Московском Архитектурном институте состоялась защита диссертации Е. М. Караваевой на тему: «Градостроительное развитие Суздаля». В центре внимания автора то, что хочется назвать «биологией развития города». Проблема не только истории, но и современности.

Вопросы градостроительства рассматриваются во многих отношениях по-новому. Автор не исходит из общепринятой точки зрения, которая заключается, как известно, в постулате: регулярное, графическое есть прогрессивное начало, противопоставляемое «консервативной» средневековой, «хаотической» застройке городов. Постепенно становится очевидным, что непонятый порядок не есть хаос. Возникает реальная картина формирования города на протяжении веков. С одинаковым вниманием, неразрывно друг от друга, рассматриваются как практические, утилитарные, так и художественные основы формирования города.

Способ объяснить все функциональностью известен давно. Проектировщиков он обольщает надеждой, что стоит им ограничить себя одними утилитарными соображениями — и красота как бы автоматически произойдет сама. Е. Караваева на примере Суздаля прослеживает, как целесообразность и красота на протяжении веков шли рука об руку, взаимно помогая друг другу. Мы видим редко встречаемое сочетание: понимание искусства и реальных основ практического дела. Планировка, силуэт как зданий, так и всего города, цвет, синтез архитектуры с природой — ничто не оставлено без внимания. Особо хочется отметить широкое понимание красоты. Более всего автор знает XVI и XVII века. Но искусство последующих эпох, как это часто бывает со специалистами по средневековью, не стало искусством неуважаемым, а потому неузнанным и непонятым.

Художественная чуткость позволила исследователю увидеть красоту во всех ее проявлениях. Помогла этому и большая реставрационная практика. Омертвленные цементной штукатуркой, безобразно выкрашенные или изуродованные каким-либо другим из многих известных способов памятники архитектуры не причисляются автором к явлениям не художественным, как это часто делается.

В работе Е. Караваевой декоративное чудо — город Суздаль — раскрывается многими своими поначалу неприметными гранями. Мы его начинаем видеть полнее и глубже. Кажется, в его изучении не оставлена ни одна сторона без внимания.

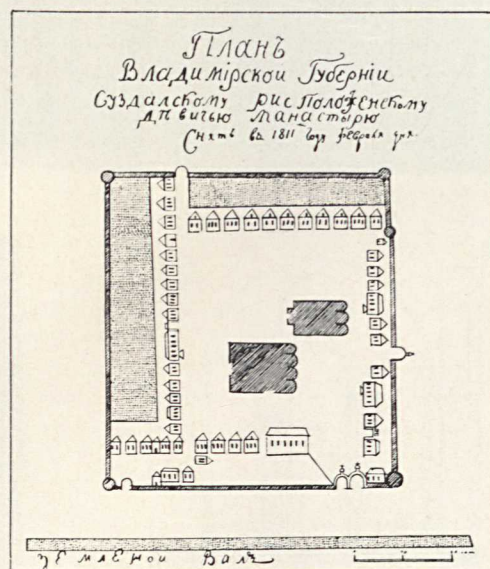
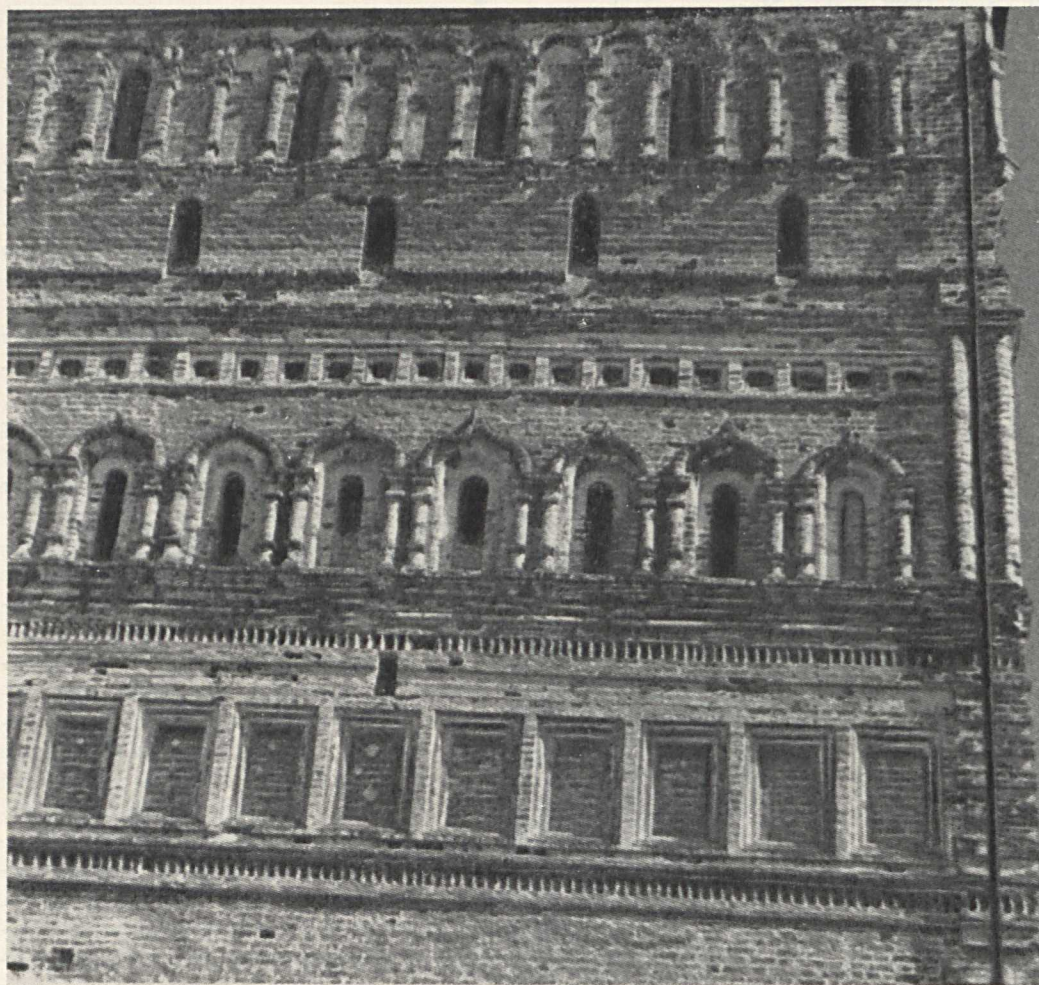
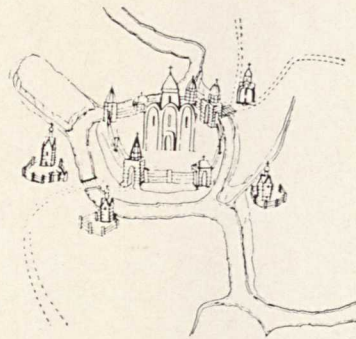
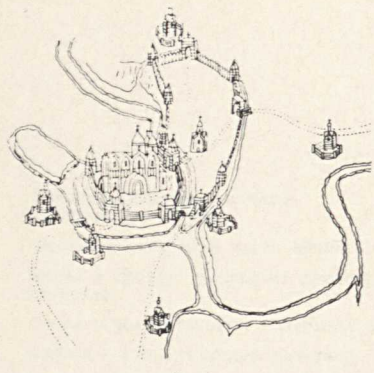
Торговая, промышленная, военная, хозяйственная, социальная и политическая жизнь не только города в целом, но и каждого монастыря в отдельности изучена во всех подробностях.

Для понимания жизни и потребностей города автором были использованы статистические сведения за несколько веков. Таким образом, жизнь города предстала во всей полноте. Архитектура изучалась по такому же принципу. Не облюбованные отдельные здания из сохранившихся старых фрагментов застройки, не шедевры, а весь организм города в целом.

Постепенно перед нами раскрывается и психология поколений, трудами которых создавался город, понимание и способы разрешения художественных задач. С явной очевидностью выступает умение строителей оценить реально существующие возможности, исходить из них и использовать их с завидным успехом. Это относится в одинаковой степени и к оставшимся от прошлых поколений сооружениям, и к рельефу города с его окрестностями. А в этом случае человек уже не идет наперекор природе, не ведет с ней войну (как и с самим существующим городом), а исходит из них. Поэтому и дороги, превратившись в улицы, обходя холмы и пригорки, не пытаются прорезать их, а пользуются готовыми оврагами, сохраняя естественность своих изгибов. Монастыри занимали удобные для дозорных целей возвышенности. Тем самым выразительные возможности природы выступали в синтезе с архитектурой, взаимно усиливая и дополняя друг друга. Дороги выявляли протяженность и извилистость балок, церкви и колокольни — высоты холмов и пригорков, а все вместе не только оживляло, но и помогало прочесть природу.

Совершенно очевидно, что при таком пути сложения города гармония с природой перестает быть чем-то загадочным, а становится естественным результатом культурной деятельности человека. История становится для города источником красоты. А о том, как это много, — говорит город Суздаль.

Хочется надеяться, что диссертация Е. Караваевой благотворно повлияет на практику реконструкции старых городов. И уж, во всяком случае, уменьшит количество материальных, природных и особенно историко-культурных жертв в этом процессе. Ведь до сих пор существует предрассудок, что сами по себе эти жертвы есть неоспоримо яркое и убедительное свидетельство успеха реконструкции наших городов.



«Ростово-суздальская школа».

Выставка в ГТГ

А. Овчинников, С. Ямщиков

В начале этого года в залах Государственной Третьяковской галереи была открыта выставка «Ростово-Суздальская школа живописи». Музеи Владимира, Углича, Ростова Ярославского, Великого Устюга и других городов прислали на выставку около двухсот произведений древнерусской живописи — икон. Впервые экспозиция строилась на художественном материале отдельных культурных центров Древней Руси.

На первых этапах изучения древнерусского искусства в центре внимания специалистов находилось творчество новгородских мастеров. Тогда реставраторы освободили из-под записей важнейшие произведения, созданные художниками Новгорода. В последние годы были открыты великолепные образцы живописи художников «залесской» Руси. Реставрация памятников, обнаруженных в среднерусских городах, позволила конкретно говорить об искусстве «залесских» областей: Владимиро-Суздальской и Ростово-Суздальской земли. Искусство княжеств, в которых формировалось представление о национальном государстве, отмечено особой духовностью и целеустремленностью. Экспериментальная выставка дала в распоряжение науки богатейший историко-художественный материал. Подчас нелегко разобраться в многообразии живописных манер и технических приемов, характерных для авторов показанных икон. Недаром осторожные ученые относят некоторые произведения к Владимиро-Суздальской школе, а отдельные иконы выделяют в ростово-суздальскую группу, находя много общих черт в тех и других образцах. Наиболее полно были показаны на выставке иконы суздальских мастеров, принадлежащие музею города Суздаля и отреставрированные недавно в Центральные художественно-реставрационных мастерских имени академика И. Грабаря. Методы современной реставрации помогли не только раскрыть многие суздальские образцы, но и установить специфические закономерности в живописи мастеров древнего города.

*

В XV веке Суздаль полностью утратил свое политическое значение, но именно в этот период его искусство, прежде чем угаснуть окончательно, обретает особую ясность, чистоту и сосредоточенность. Все случайное и поверхностное изъято из суздальского искусства. Лучшие черты суздальской живописи проявились в отреставрированной храмовой иконе Покровского монастыря (XV век). Ее появление в научном обиходе позволило наконец по-

лучить общие представления о смысле живописного образа в искусстве средне-русских княжеств.

Прежде всего обращают на себя внимание живописные приемы мастера «Покрова», необычайное умение строить живописную плоскость. Крепкие по цвету, хорошо соподчиненные цветовые пятна пронизаны сплошной сеткой орнамента и золотистых разделок. Орнаментальное убранство одежд лежит поверх рисунка складок; мастер игнорирует объемную моделировку, заботясь главным образом о ритмической связи силуэта с остальными элементами композиционной плоскости. Пробела приобретает в иконе «Покров» совершенно иной смысл. Их серебристый каркас охватывает единой конструкцией всю живописную поверхность. Это противоположно традиции новгородских живописцев, стремившихся к передаче объема.

Приемы построения композиционной плоскости, умение пользоваться орнаментом и пробелами как элементом чисто конструктивным, созерцательность и сосредоточенность внутреннего образа — признаки, характерные для творчества Дионисия, с особой силой проявились в ферапонтовских фресках. Московская школа использует эти приемы после Дионисия, в XVI веке, но в произведениях московской школы нет уже той чистоты цвета, ясности живописного мышления.

Огромную популярность именно во Владимиро-суздальском искусстве получил культ богородицы. Иконе Суздальского музея «Богородица Умиление с избранными святыми» (XV век) принадлежит немаловажное место. Автор «Умиления», оставаясь верным принципам суздальской живописи, сумел написать глубоко индивидуальный образ.

Композиционное построение «Умиления» подкупает предельной простотой. Вокруг средника иконы с поясным изображением богородицы и младенца Христа, подобно драгоценным эмалям, расположены медальоны. Верхнее поле занимает традиционный в суздальских иконах деисусный чин. Святые, представленные на боковых полях, запечатлены в молитвенных позах, с руками, простертыми к богородице. В расположении медальонов, в пропорциональном соотношении центральной фигуры и палеосного пространства оказалась большая свобода художника. Произведение это не повествовательное, но оно не смотрится застывшим. Жизненность «Умиления» — в мастерском владении автором основами цветовой гармонии.

Колорит иконы строится на сочетании ярких и спокойных цветовых плоскостей, хотя противоположные оттенки не звучат диссонансом по отношению друг к другу. Все подчинено общей воле художника, великолепного колориста. Пользуясь весьма скромным набором красок, автор умело разнообразит цветовые сочетания в каждом медальоне, в любой фигуре иконы. Но богатство цвета не переходит у суздальского художника в буйную игру красок. Цветовой строй «Умиления» напоминает драгоценное украшение. Святые, изображенные в медальонах, составляют целый мир человеческих образов, наделенных индивидуальными чертами, погруженных в глубокое раздумье. Каждый из сохранившихся медальонов — это своего рода иллюзионистский портрет, выдерживающий любое увеличение, — настолько монументален творческий дар его создателя. Если в цветовых поисках мастер проявляет себя как замечательный знаток основ колористического решения, то смысловая сторона иконы «Умиление» открывает талант художника, умеющего дирижировать малейшими оттенками характеров. Ему посчастливилось в небольшом произведении запечатлеть высокие качества человеческой души.

Слова И. Грабаря о том, что «...все тонет в живописном искусстве, все заботы художника (суздальского) были направлены к живописному богатству, к красочному разнообразию нюансов», полностью применимы к фрагментарно сохранившейся суздальской иконе «Никола Зарайский в житии» (XV век). В памятнике нет и намека на самодовлеющий рисунок, линия полностью подчинена живописному решению. В данном случае не исключена возможность использования суздальским художником при написании иконы новгородских образцов. А это свидетельствует о свободном отношении местного мастера к прототипам, об умении следовать лучшим принципам своей школы.

*

Новые суздальские открытия, представленные в Третьяковской галерее, — свежий, почти неисследованный материал. Разбираться в основах суздальской живописи предстоит не одному поколению ученых, и это будет труд интересный и увлекательный. Вероятно, еще будут внесены дополнения и поправки в прекрасный раздел древнерусского искусства — «Суздальская школа живописи».





Покров. Деталь. XV в. Владимиро-Суздальский музей.
Реставратор А. Овчинников (стр. 24).

Богоматерь «Умиление». Деталь. XV в. Владимиро-Суздальский музей.
Реставратор Л. Овчинникова.

Никола в житии. Деталь. XV в. Владимиро-Суздальский музей.
Реставратор К. Шейнкман.

Никола в житии. Деталь. XVI в. Владимиро-Суздальский музей.
Реставратор Е. Кристи.



Коллекция из Тарту

К. Консин

Современные эстонские кожаные изделия с украшениями пользуются большой популярностью. Однако народные традиции эстонцев в художественной обработке кожи до сих пор мало известны.

Коллекция кожаных изделий Государственного Этнографического музея Эстонской ССР в Тарту содержит 752 экспоната (сюда включены также изделия с кожаной отделкой).

Кожа использовалась эстонцами для изготовления одежды, головных уборов, обуви, мешков, а также чехлов и конской сбруи. Кожаные шубы изготовлялись из белой овчины, мехом внутрь. По своему покрою они напоминали открытые спереди длинные кафтаны. Женские шубы украшались главным образом аппликацией из черных или красных кожаных полос, а по краям отделялись мехом хорька, ласки, куницы или собаки. В фондах музея представлены шубы второй половины XIX — начала XX века. Женщины носили также весьма своеобразные по форме зимние шапки с матерчатым дном и меховой опушкой и подкладкой (круглые, рогатые, трех- и четырехконечные шапки и др.), а мужчины — ушанки и так называемые «лонтмюст» с овальным верхом и меховой опушкой.

В хрониках говорится, что в уезде Вирумаа уже в конце XVIII века распространилась мода на белые кожаные штаны. Они как бы подчеркивали зажиточность их обладателя, нередко их шили к свадьбе. По покрою они напоминали обычные короткие штаны из ткани, украшенные иногда кожными полосами с зубчатыми краями. На боковых швах и внизу на завязках помещали пучки кожаных кистей.

Распространенной деталью костюма были наряду с ткаными и кожаные пояса. Они разнообразны: простые пояса, пояса с латунными украшениями и с бисерными вышивками. Наиболее красивы женские кожаные пояса с металлическими накладками с острова Хийумаа. Большая часть ремня покрыта латунной жестью, а остальная — латунными заклепками и пластинками. К поясу прикреплены две декоративные цепочки, свисающие с бедер вниз. На поясе с левой стороны висят еще игольник с выгравированными украшениями и финский нож в орнаментированном футляре.

Кожаная обувь эстонских крестьян оставалась долгое время очень простой. В течение XIX века крестьяне в будние дни, а отчасти и в праздники, повсеместно носили постолы. Жители западноэстонских островов раньше, чем в других районах, стали носить по праздникам башмаки и

сапоги. Богатыми декоративными накладками украшались женские башмаки с острова Муху.

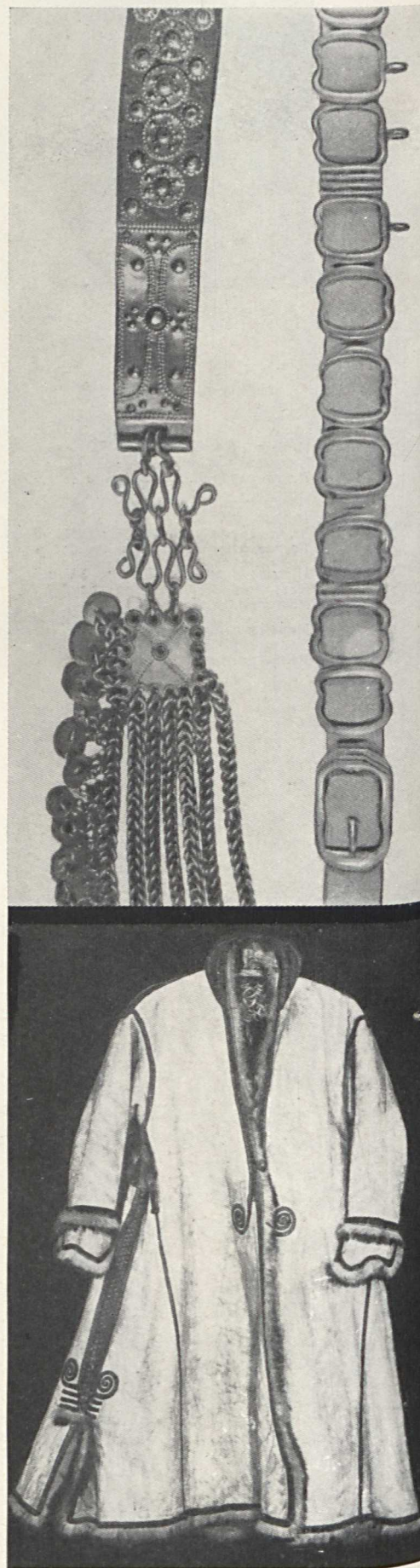
Из мелких кожаных изделий по своему художественному облику наиболее привлекательны кисеты для табака: мешковидные, скрученные, мехообразные. Простые мешковидные и скрученные кисеты делали без украшений. Они интересны только по форме. Мехообразные кисеты имеют на стенках тисненые узоры, нанесенные металлическими штампами. Подобные штампы использовались эстонскими мастерами и при выжигании орнаментов на пивных кружках и свадебных коробах. На кисетах с мехом мы встречаем аппликации и инкрустации, сделанные кожей или тканью того же или другого цвета, шкурами тюленей, косуль, а также металлические украшения в виде медных пистонов и заклепок. В растительных орнаментах кисетов, расшитых бисером, доминируют белый и синий цвета.

Кроме кисетов кожа использовалась также для изготовления различных кошельков и сумок, прикрепляемых к поясу, сумочек для писем, мешочков для дробы, охотничьих сумок, ножен, футляров для ружей и т. д.

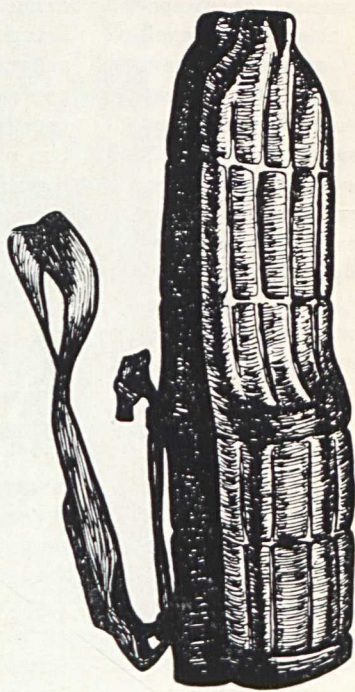
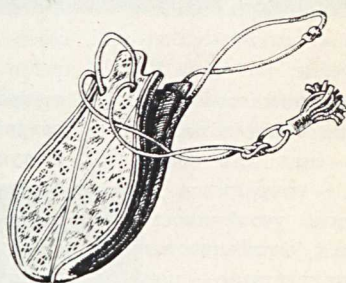
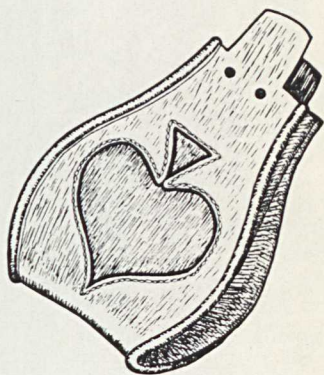
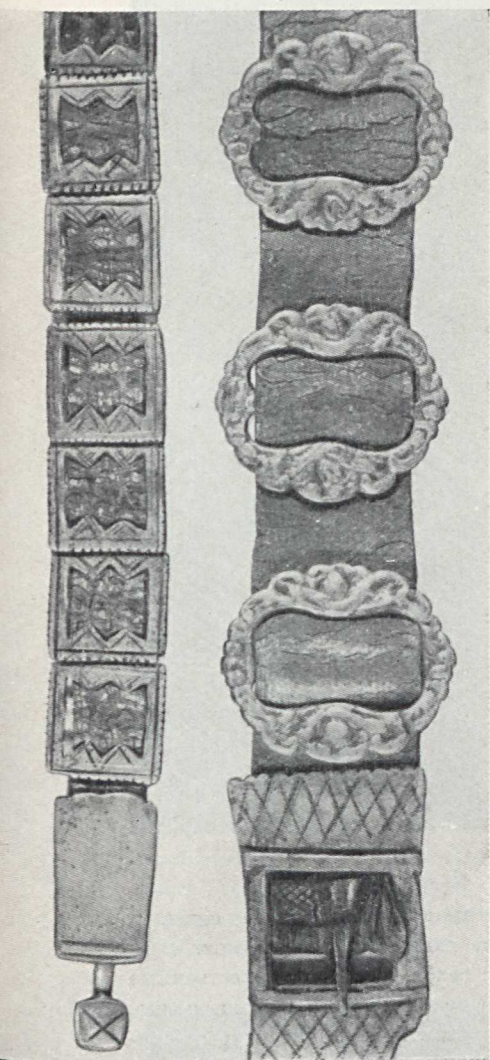
Привлекают внимание своим украшением некоторые кожаные ягдташи. Так, на одной из сумок из тюленьей кожи с острова Муху имеются цветочные и сердцевидные орнаменты, сделанные аппликацией из красной кожи, а также кожаная бахроме, кисти и медные заклепки.

Ножны изготовлялись как с одним, так и с двумя отделениями для различных ножей: например, один для хлеба, а другой — для обработки дерева. В одном из отделений ножен моряки держали мальспик. Ножны иногда украшались тиснеными скрещивающимися комбинациями линий, узором, изображавшим рыбий хвост, или пунктирным орнаментом.

В праздничной конской сбруе особенно тщательно отделялись узды, седелок, чересседельник и шлея. Эти части сбруи покрыты кожными полосами, кистями и медными пластинками. Кожаные изделия из собрания Тартуского музея малоизученный, но весьма ценный и интересный материал; он дает возможность ученым получить более объективное представление о народном искусстве Эстонии в целом, понять достижения современных эстонских мастеров художественной обработки кожи.



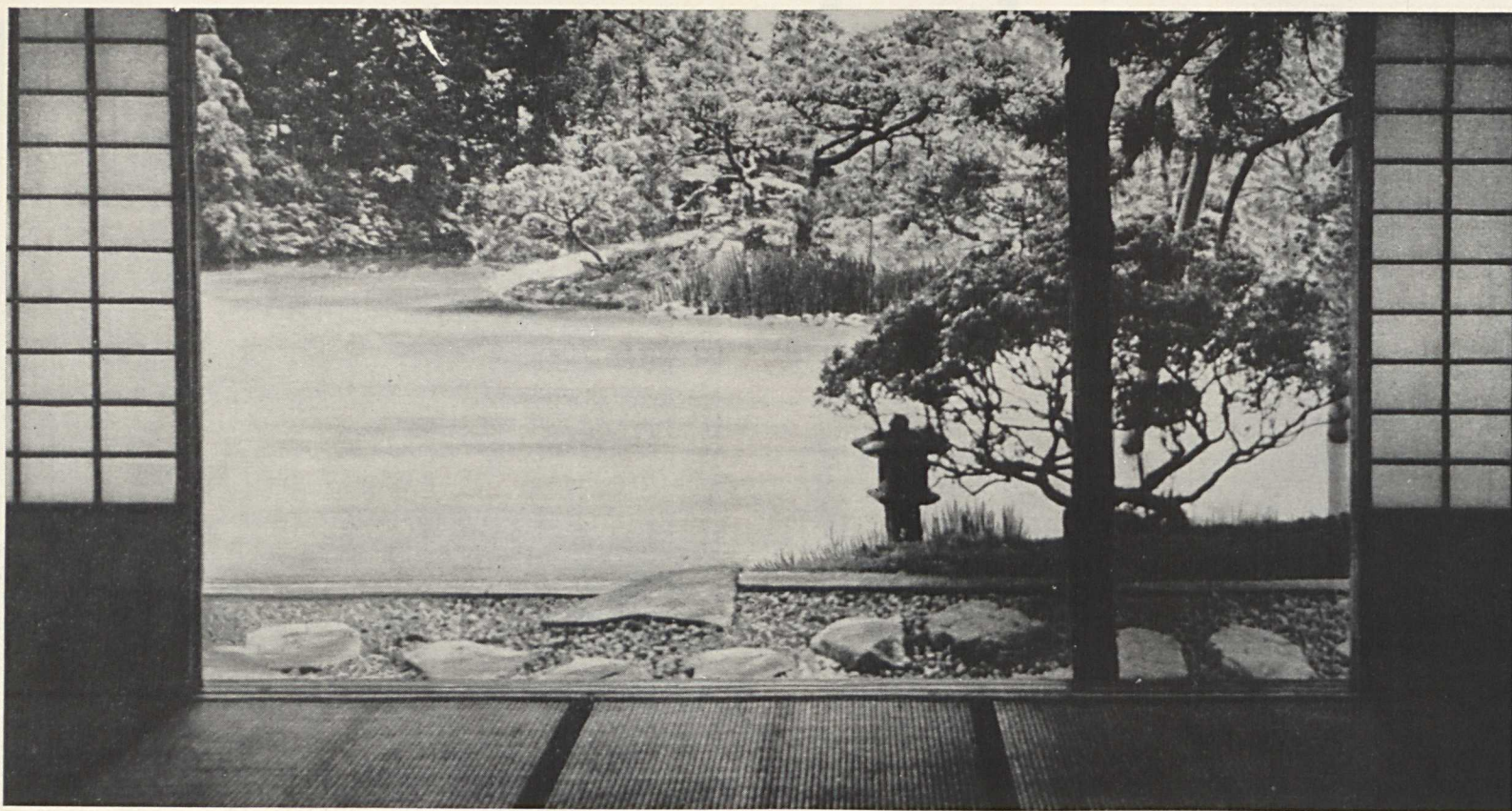
Образцы кожаных изделий



Японские сады

Н. Николаева

Вилла Кацура около Киото.
XVII.
Японский сад, как правило, рассчитан на зрительное восприятие. В композиции сада, его пространственном построении учитываются те же законы, что и в живописи...



Японский сад — не просто часть природы, приспособленная к жизни человека. В этом смысле он отличается от английского парка, который воспринимается японским садоводом как «натуралистический», воспроизводящий природу как она есть. Японский сад — часть природы, почти нетронутая человеком, где каждая даже самая маленькая деталь должна выглядеть естественной и непринужденной («как в природе») — от начала до конца сделан руками человека. Но при этом «сделанность», рукотворность японского сада не имеет ничего общего с геометризмом и рациональностью французских садов, с их обработанностью природы и известным насилием над ее формами.

Японский сад, как правило, рассчитан на зрительное восприятие. Садово-парковое искусство в Японии может быть сопоставлено с живописью (в особенности с дальневосточной живописью тушью), ибо в композиции сада, его пространственном построении, колористическом решении учитываются те же законы, что и в живописи. Это становится еще яснее, если учесть, что японский сад монохромен — в нем почти нет цветов, преобладают хвойные и вечнозеленые деревья и кустарники, главное место отведено воде и камням.

Это сад-картина, построенная по зако-

нам живописи, и воспринимается она, как картина, висящая на стене дома.

Принцип такого сада — сада для созерцания и размышления, — сохранился до сегодняшнего дня. Помимо устойчивости традиций это объясняется устойчивостью принципов японской архитектуры — конструктивных и объемно-пространственных. Уже в средневековый период сформировались те эстетические основы японской архитектуры, которые отчасти характеризуют ее и по сей день. Отсутствие принципиальных различий светской жилой архитектуры и архитектуры буддийских храмов служит объяснением того, почему искусство садов, получившее в XIV—XVI веках столь значительное и интересное развитие в буддийских монастырях, в дальнейшем стало естественным сопровождением жилого дома. Известно, что впоследствии именно жилой дом стал выражением эстетической концепции всей японской национальной архитектуры, в которой весьма важная роль принадлежит садам.

Так как в японском доме нет мебели для сидения, обитатели дома сидят на соломенных матах и подушках на полу. Уровень глаз сидящего в доме человека и служит той постоянной величиной, на основе которой делается точный расчет композиции сада. По этому закону по-

строены и знаменитые старые сады, и современные сады у жилых домов.

Искусство садов, его художественные особенности формировались постепенно, вместе с развитием архитектуры, живописи, декоративных искусств. В основе этого искусства — глубокая связь с ландшафтом Японии. Длительное наблюдение природы давало не только умение воспроизводить наиболее характерные пейзажи. Постепенно накапливалось точное знание того, что именно и как вызывает в человеке определенные ощущения. Это в свою очередь влияло на отбор выразительных средств и формирование законов построения сада.

Фактически каждый сад включает в себе момент символики, ибо задача его — олицетворение в миниатюре мира природы. Уже само возникновение такой задачи допускает и предполагает большую степень абстрагирования: каждый предмет воздействует не только сам по себе, но становится символом чего-то более общего. Появляется философский сад, сад-микрокосмос, призванный выражать, а отчасти и изображать огромный, могучий, бесконечный мир природы. В силу специфических условий малое пространство японского сада стало его важнейшей особенностью, а искусство художника в большой мере состояло в умении создать

иллюзию значительной протяженности сада.

Самые древние сады, упоминания о которых имеются в старинных книгах, конечно, не сохранились до нашего времени. Даже о садах периода раннего средневековья (X—XII вв.) можно судить лишь по изображениям на свитках живописи и описаниям в литературных памятниках. Начиная с XIII века эстетические идеалы японского общества претерпевают большие изменения. Пышность аристократической культуры предшествующей эпохи сменяют строгость и простота, более соответствовавшие вкусам пришедшего к власти военного сословия. Большое влияние на всю японскую культуру, в том числе и на искусство садов, начинает оказывать учение буддийской секты дзэн, эта секта отвергала ритуалы, изучение канонических книг и считала, что единственный источник познания истины — интуиция.

Длительное созерцание и самоуглубление, по учению дзэн, могло привести к внезапному озарению — пониманию истины Будды. Но так как эту истину нельзя выразить словами, то наиболее точное ее воплощение возможно в искусстве, в момент вдохновения, творческого порыва художника. Поскольку такое озарение мгновенно, то и в искусстве это получает

соответствующую форму выражения: лаконизм, недоговоренность, метафоричность — в трехстишии-хокку; отрывистый мазок, пятно, эскизность — в живописи тушью; абстрактно-символическое изображение природы — в искусстве садов. Лучший пример — сад монастыря Рёандзи в Киото. Он обладает какой-то почти гипнотической силой воздействия, хотя в нем «почти ничего нет». Он представляет собой сравнительно небольшую по размерам (всего 336 м²), плоскую прямоугольную площадку, засыпанную белым гравием, на которой расставлены группы камней. Вокруг каждой, как обрамление, посажен зеленый мох. Поверхность гравия «расчесана» граблями на тонкие бороздки, напоминающие легкую рябь на воде. И это все.

Сад обнесен невысокой глинобитной изгородью, за которой зеленой стеной поднимаются деревья, обрамляя сад, подчеркивая его цветовую строгость и графичность. Такой сад может вызывать множество ассоциаций. По существу, в задачу художника и не входила определенность ассоциаций; наоборот, их множественность давала простор воображению зрителя, его собственному «сотворчеству» с автором. В саду нет ничего изменяющегося — растущего и увядающего, ничего от времени, даже материалы — из самой природы, ее

Сад и чайный павильон Сёкинтэй
виллы Кацура.
Перед павильоном — водоем,
к нему ведет дорожка из камней.

Мостик в саду императорского
дворца в Киото.
Композиция сада и каждый элемент в нем
отвергают симметрию...

вечные и непрменные компоненты. Но при этом сад не кажется чем-то застывшим, мертвым, он постоянно дает свежие ощущения и впечатления, он меняется в зависимости от времени дня и времени года. Поэтому на него не скучно смотреть; при кажущейся статичности он всегда разный: изменяется освещенность камней, густота отбрасываемой ими тени, ее величина, оттенок и фактура каждого камня и т. д. Он неодинаков при ярком полуденном солнце и вечером, в лунную ночь и в туманный пасмурный день. Красота этого сада каждый раз по-новому открывается зрителю, неопределенная и явная, ускользающая и всегда постоянная.

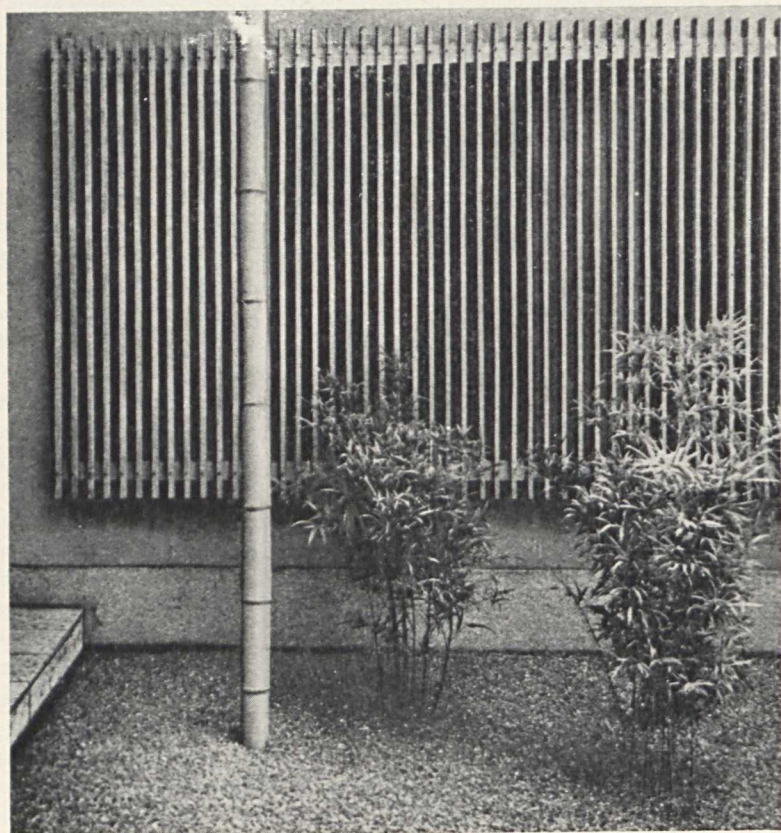
Главное впечатление — покой, тишина, строгая чистота. Абсолютное равновесие композиции сада дает возможность сосредоточиться и обрести таким образом внутреннее равновесие, то спокойное состояние духа, при котором возможно созерцание, направленное не только вовне, но и внутрь себя.

Идеалы дзэнского буддизма в искусстве Японии получили разнообразное преломление и выражение. Одно из них — так называемая чайная церемония, оказавшая в свою очередь сильное влияние на развитие всего декоративно-прикладного искусства, а также на искусство садов.



Вход в современный жилой дом оформлен как маленький символический сад — бамбук и гравий...

«Сухой сад» монастыря Дайтокудзи в Киото. XVI в. Философский сад, сад-микрокосмос, призванный выражать, а отчасти и изображать могучий и бесконечный мир природы (гравий с бороздками — море, камни — острова).



Скрытый смысл церемонии — умение развивать в себе способность тончайшей эмоциональной реакции на красоту природы и произведений искусства — красоту подчас спрятанную, не бросающуюся в глаза, утонченно-изысканную.

Чаепитие первоначально было принято в дзэнских монастырях, а в XVI веке приобрело характер особой церемонии, для которой не только изготовлялась специальная керамическая и другая посуда, но строился специальный павильон с садом. С канонизацией ритуала чайной церемонии появились «мастера чая».

Весь строй церемонии был подчинен принципу «саби» — с этим понятием связывается умение выражать в простых формах сложное и многогранное содержание. Облик вещей, связанных с чайной церемонией, — это всегда сосредоточенность, покой, изысканная простота и лаконичность, строгая продуманность ансамбля и каждой мельчайшей детали.

И чайный дом, и сад около него всегда очень маленький. Иногда он может быть выделен из более обширного главного сада. Через сад проходят участники чайной церемонии, и основное его назначение — способствовать сосредоточенности и самоуглублению. Поэтому в саду нет ничего яркого, что отвлекало бы, нарушало спокойное расположение духа.

К XVII веку постепенно выработалась каноническая форма сада, появились определенные стереотипы и стандарты, а само искусство садов с этого времени становится чрезвычайно популярным и распространенным. Еще в XIV—XVI веках в садовом искусстве Японии сложились, как и в других жанрах, три основные формы выражения: наиболее развернутая, сложная форма «син», более упрощенная — «гё» и, наконец, сокращенная, лаконичная, сжатая форма — «со».

Поскольку японский сад — не только законченный тип сада, но и определенный жанр искусства, он имеет и свои специфические законы, и набор различных элементов и приемов. Основная классификация японских садов — сады для прогулок и сады для созерцания (последние преобладают). По характеру почвы сады делят на два типа — сады с холмами («цукияма») и плоские сады («хиранива»). Сады с холмами — это обычно пейзажные сады с прудом, иногда с водопадом. К плоским садам относятся все чайные сады и большинство «сухих» (то есть без водоемов) садов. Основная задача японского художника — построить сад из естественных элементов, которые постоянны во всех садах: это водоем или ручей с водопадом, камни и песок, деревья и кустарники, каменные фонари, ограды.

В старинных японских книгах о садах подробно описываются все эти формальные элементы сада.

Самое большое внимание во всех руководствах уделяется камням и искусству их расстановки («сутэ-иси»). По форме камни делят на пять разновидностей: «статуя», «низкая вертикаль», «плоский», «лежачий» и «изогнутый». Из них составляются группы, образующие выразительные пластические композиции или цветочные пятна, оттеняющие качества других частей сада.

Весьма тщательно подбираются и растения для сада. Путем специального режима полива, точного состава почвы и т. п. выращиваются деревья и кустарники нужного размера, формы, с определенным оттенком листвы. Самые любимые деревья — это сосна, клен, кипарис-хиноки, бамбук. Нередко поблизости от дома высаживаются пальмы и банановые деревья специально для того, чтобы во время дождя слушать «музыку капель» и дополнять впечатления зрительные — слуховыми. Эффект журчащей воды никогда не упускается и при устройстве ручья, протекающего через сад.

Композиция японского сада отвергает симметрию и основывается на естественном равновесии масс, гармонии свободного и заполненного пространства. Основной

Опыт «Цепелии»

Станислав Строиньски,
председатель Центрального Союза
польских народных промыслов
и художественного ремесла (Польша)

принцип композиции включает три главных правила: 1) ни одна из воображаемых линий, соединяющих два предмета, не должна быть одинаковой длины;

2) эти воображаемые линии не должны быть параллельны;

3) два предмета не должны быть одного размера.

Правила эти соблюдаются и в малых и в больших садах, и в применении к камням, и в применении к деревьям, кустарникам и т. п. Они заставляют также особенно тщательно относиться к деталям, продумывать и отделять их. Пример — садовая дорожка из отдельных камней, расположенных на небольшом расстоянии друг от друга. Для такой дорожки подбирают слегка шероховатые плоские камни, неодинаковые по очертаниям и располагают так, чтобы внешняя часть одного соотносилась с внутренней частью соседнего. Варьируется расстояние между камнями, продумывается их высота над уровнем мха или земли, а также направление дорожки, линия ее изгиба, соответствие размера камней общей величине сада. Обращается внимание на освещенность сада в разное время, на то, как виден восход или закат солнца, продумывается специальная зимняя декорация сада, когда многие теплолюбивые растения завертываются в плетеные соломенные циновки, и т. д.

Хотя японский сад сформировался как одно из выражений системы религиозных и эстетических представлений определенной эпохи, он сохранил свою художественную значительность до сих пор. При этом его декоративность не стала пустой и формальной: она остается содержательной, а нередко и одухотворенной. Произведения современных художников садов в значительной степени традиционны — не обязательно в буквальном воспроизведении старых форм, но в сохранении главных принципов искусства садов. Это связано со многими причинами, одна из которых представляется особенно важной и заслуживающей внимания: высокая культура эмоции, сознательному формированию которой с детских лет уделяется не меньшее внимание, чем заботе о развитии интеллектуальной сферы.

Индустриализация оказала непосредственное влияние на народное искусство и ремесло, неумолимо вытесняя их из жизни. Во многих странах они полностью исчезли. Всюду, где начинался бурный рост промышленности и связанное с ним разделение труда, где в результате этих перемен в деревне появлялись промышленные товары, — народное творчество с невероятной быстротой отступало на задний план. Изделия народных мастеров постепенно становились либо музейными экспонатами, либо реквизитом, необходимым для торжественности атмосферы во время праздников. Примерно так же складывалась судьба и художественного ремесла. Его высококачественные изделия были вытеснены промышленными, часто безобразными и плохого качества, но зато дешевыми и модными. Однако когда рынок был наводнен стандартной массовой продукцией, у многих людей возникло желание иметь оригинальные изделия, обладающие высокими эстетическими качествами. Но такие изделия могли быть созданы только вручную. Процесс возрождения художественного ремесла в странах, где оно исчезло совсем, очень труден, а в некоторых условиях — просто невозможен. Даже если эти попытки удачны — не они определяют экономический и культурный потенциал страны.

Народное искусство и художественное ремесло имеют в Польше давние традиции. Польша — одна из немногих стран в Европе, где народное творчество в целом ряде районов еще сохранилось. Поэтому мы можем считать, что нам просто повезло. Вскоре после освобождения — в 1949 году — был создан Центральный Союз народных промыслов и художественного ремесла — «Цепелия» (составлено из первых букв сокращенного названия организации — CPLIA). Эта организация, получившая большие экономические права, должна была в условиях планового хозяйства обеспечить сохранение и развитие народного искусства и художественного ремесла.

За 18 лет своего существования «Цепелия» претерпела некоторые организационные изменения, которые были вызваны необходимостью приспособиться к общим переменам в экономической жизни страны. Двенадцать лет назад «Цепелия» окончательно стабилизировалась как мощный кооперативный союз, объединяющий 20 тыс. человек, и с тех пор в ее структуре происходят лишь незначительные изменения. Она входит в Общепольский союз кооперативного труда, работает в тесном контакте с Министерством культуры и искусства.

Сегодня «Цепелия» состоит из 80 кооперативов, расположенных по всей стране, как сельских, находящихся в традиционных центрах народного искусства, так и городских, объединяющих художников-прикладников и ремесленников.

Она привлекает также и тех мастеров, которые в силу различных обстоятельств непосредственно не могут работать в общих мастерских, а являются надомниками, получая заказы и сырье от кооператива. Помимо кооперативов в «Цепелию» входят также 4 объединения кустарей-надомников. Они работают на дому на своем сырье, а выполненные изделия продают объединению.

Члены сельских кооперативов (для многих из них основной является работа в поле), расположенных в местах традиционного народного искусства, в своем творчестве берут за образцы традиционные изделия, почти ничего в них не меняя и не исправляя. Наоборот, городские кооперативы стремятся следовать наиболее современным направлениям архитектуры, профессионального декоративного искусства, моды. Поэтому их изделия отличает новизна формы и особая тщательность исполнения.

Во всех кооперативах «эстетический контроль» над создаваемыми изделиями осуществляют художественные руководители. В сельских кооперативах в этой роли выступают искусствоведы и этнографы, в городских — художники, выпускники высших художественных школ и академий художеств.

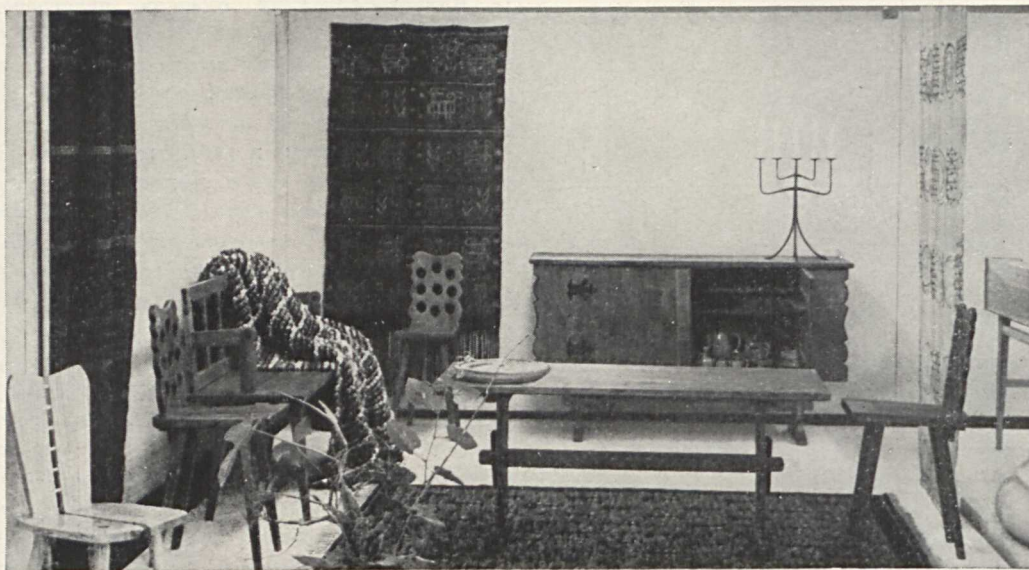
Широкий профиль «Цепелии» и ее организационная структура позволяют развивать самые различные виды и жанры народного и прикладного искусства. Ассортимент изделий, создаваемых в кооперативах, очень широк: декоративные ткани, гобелены, ковры, килимы, вышивка, кружево, мебель, изделия из дерева, керамика, кованое железо, ювелирные украшения из серебра. Кооперативы занимаются также оформлением книг, выполняют заказы на памятники и множество других вещей, требующих мастерства и высокого вкуса.

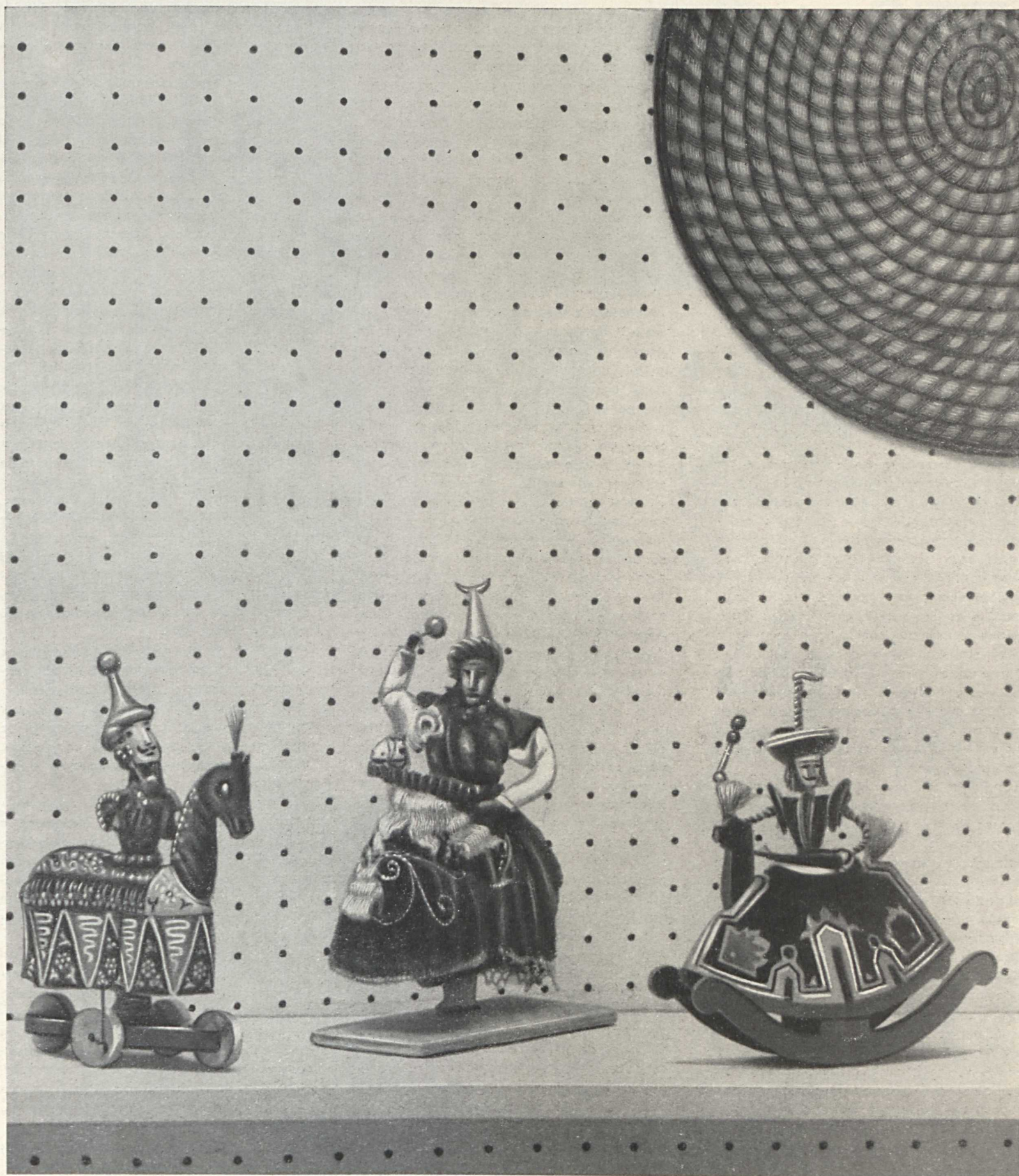
Творчество каждого мастера не обязательно ограничивается определенным ассортиментом. Художественные руководители никогда не стесняют инициативу мастера, лишь бы изделие было выполнено на высоком художественном уровне и не подражало промышленному.

Особый подход к оценке художественного труда (мы оплачиваем не просто труд, а творческий труд каждого исполнителя) помог нам создать гибкую организационную систему, при которой учитывается и

Фирменный магазин «Цепелин» на
Маршалковской ул. в Варшаве.

Уголки магазина.





характер создаваемых вещей, и индивидуальность самих авторов.

Важным условием дальнейшего развития художественного творчества является подготовка новых кадров. Эта проблема тем более трудна и серьезна, что оплата труда в промышленности и в художественном ремесле колеблется не всегда в пользу последнего, между тем как требования, предъявляемые к квалификации мастера «Цепелии», часто бывают гораздо выше, чем в промышленности. Система подготовки кадров в сельских и городских кооперативах диаметрально противоположна. Искусные старые народные мастера передают свой опыт и мастерство молодежи, можно сказать, из рук в руки: обучают старинной технологии (методам подготовки сырья, окраски его и т. п.), художественным приемам, положив в основу нерушимый принцип — изделия, создаваемые в данном районе и для него типичные, не должны утратить свою специфику.

Поиски новых интересных техник и форм, которые ведут профессиональные художники-прикладники, дают огромную возможность для создания широкого ассортимента различных изделий, выпускаемых очень маленькими сериями. Это позволяет избежать монотонности и постоянного повторения одних и тех же изделий; в то же время мастер-исполнитель может постоянно совершенствовать свое искусство и экспериментировать.

В последнее время «Цепелия» стала также исполнять роль координатора производства сувениров, так как бурные темпы развития туризма в стране приводят к увеличивающемуся из года в год спросу на них.

С первого же дня «Цепелия» получила возможность полностью распоряжаться продажей всех художественных изделий, выпускаемых ее кооперативами. Сейчас, опираясь на многолетний опыт, мы можем сказать, что художественное ремесло у нас не могло бы развиваться в таком масштабе и в таком темпе, если бы между производством и торговлей не была налажена тесная связь.

Художественные изделия, как предметы не первой необходимости, не всегда (особенно вначале) охотно покупались. Здесь особенно четко выявилась воспитательная роль торговой системы «Цепелии», которая оказывала несомненное влияние на формирование общественного вкуса. Современные, прекрасно спланированные и оформленные магазины Цепелии с красивыми вещами все более и более притягивают покупателей. Художественные изде-

лия «Цепелии» постепенно вытесняют из быта безобразные предметы — дань былых привычек и мещанских вкусов. Если бы не было столь тесных контактов и взаимодействия производства и торговли — последней, не заинтересованной непосредственно в развитии производства, пришлось бы поддаться любому требованию покупателя. Воздействие ее на производство было бы скорее тормозом, чем стимулом.

Собственная торговая сеть за 18 лет существования «Цепелии» сильно расширилась; увеличились и ее обороты. Сегодня в Польше имеется пять региональных бюро продажи изделий «Цепелии», расположенных в Варшаве, Лодзи, Гдыне, Кракове и Катовицах. Эти бюро работают на основе непосредственных заказов различным кооперативам. Бюро продажи подчинены розничные магазины, которых сейчас насчитывается 116. Они расположены в воеводских и районных центрах, а также в местностях оживленного туризма. За последнее время в этих магазинах обороты значительно увеличены; сейчас годовой оборот от торговли составляет 400 млн. злотых, что означает четырехкратный рост за последние 10 лет. За это же время выпуск продукции возрос вдвое, достигнув в 1965 году миллиарда злотых. Две трети дохода «Цепелии» поступают в госбюджет, одна треть идет на совершенствование самой «Цепелии».

Ряд магазинов помимо региональных бюро продажи принадлежит отдельным кооперативам. В них продают только те изделия, которые производят в мастерских этих кооперативов. «Цепелия» располагает также сетью скупочных пунктов, покупающих художественные изделия, изготовленные любителями искусства. Художественные качества этих изделий оценивает специальная комиссия художников, искусствоведов, этнографов и торговых работников. «Цепелия» имеет хорошие экспортные связи, начавшиеся в 1951 году. В 1955 году экспортировалось художественных изделий на 17 млн. злотых, а в 1965 — на 190 млн. злотых, что составляет 18 проц. всей продукции.

Экономисты «Цепелии» проанализировали методы торговли в зарубежных странах и возможности их использования в применении к экспорту польских художественных изделий. Старые, традиционные способы заграничной торговли, основанные на предложении различных образцов, каталогов, ассортиментов стандартных товаров, создаваемых большими сериями, — оказались очень трудными для применения в необычных условиях: ведь

здесь шла речь о продаже изделий либо уникальных, либо выполненных очень малыми сериями — при постоянной изменчивости образцов.

Заграничный потребитель требовал огромного количества одинаковых изделий, часто не понимая, что вещь, создаваемую вручную, нельзя выпускать большими тиражами, так как это и технически невыполнимо, и привело бы к уничтожению ее основных качеств. Оказалось невозможным и нецелесообразным разрабатывать принятые на Западе стандартные каталоги образцов товаров, ввиду постоянной изменчивости образцов «Цепелии». Тогда возник проект организации собственных представительств «Цепелии» за границей — в Брюсселе (1958) и в Нью-Йорке (1963). Располагая большим ассортиментом художественных изделий, они осуществляют непосредственные контакты с заграничным потребителем, знакомят его со всем богатством и разнообразием вещей, создаваемых польскими народными мастерами и ремесленниками. Оба представительства из года в год увеличивают обороты, получая 25 проц. прибыли, и в то же время обеспечивают экспорт изделий в очень широком ассортименте. «Цепелия» экспортирует свою продукцию и через другие внешнеторговые организации Польши. Однако ассортимент товаров, предлагаемых этими представительствами, пока что очень мал.

«Цепелия» и отдельные ее кооперативы постоянно организуют по всей стране выставки и конкурсы¹, которые популяризуют художественное ремесло, поощряют мастеров, знакомят общественность с проблемами художественного творчества, наконец способствуют повышению культуры быта многих людей.

Экономическая деятельность «Цепелии» тесно связана с культурной. Например, в «Цепелии» имеется должность художественного руководителя ансамблей. Именно там, где еще сохранились старинные народные костюмы, песни, музыкальные инструменты, возникли ансамбли песни и пляски «Цепелии».

Если бы задать вопрос, что сыграло наиболее важную роль в организации художественного ремесла в Польше, — ответ, несомненно, был бы один: люди, преданные своему нелегкому труду. Многие из них работают в «Цепелии» со дня ее основания. Окруженные заботой правительства народной Польши, они умеют преодолевать трудности и добиваться успеха.

¹ См. на стр. 46 информацию о конкурсе на изделия из кованого железа. (Ред.)

«Стиль Оливетти»

В. Чернецов

Это не реклама фирмы. Это монтаж почти случайных фотографий, показывающий многоликость продукции, архитектуры и графики «Оливетти», разнообразие дизайнерских почерков, объединяемых не какой-либо стилистической формулой, а лишь задачей проектирования.



Посетители выставки «Интероргтехника 66» (в том числе и специалисты) подолгу задерживались в залах, отведенных для экспозиции «Оливетти». В отличие от большинства стендов здесь не отпугивали надписи «руками не трогать», и каждый мог в полное удовольствие поиграть клавиатурой любой из десятков моделей пишущих машинок. В разделе «Оливетти» можно было наблюдать забавное сочетание сугубо деловой обстановки (специалисты тоже ходят на выставки) и ярмарочного балагана; продуманность этого балагана была очень заметной.

Функциональные комплексы электронных устройств и яркие фотографии архитектуры; полный объем технической информации и десятки рекламных плакатов и изданий; квалифицированные консультации и телевизоры, на экране которых умиленный посетитель мог обозревать собственную физиономию; декоративные панно, много цвета — все было. В достаточно серьезной обстановке «Интероргтехники» экспозиция «Оливетти» бросалась в глаза уже потому, что была заметным праздничным островком в мире деловой электроники. В самом контрасте этого балагана с общим фоном выставки было слишком много от системы, чтобы всерьез поверить в его случайный характер. Но и этого мало — в довершение всего несколько озадаченный посетитель имел неожиданную возможность увидеть фильм... нет, не о пишущих машинках и не о фирме, и не о торговле, а о творчестве Фра Анджелико. Уж хоть бы было сказано что-то вроде: «мы делаем наши машины не хуже, чем Фра Анджелико свои фрески», так нет, и этого не сказано — просто живопись.

Ну в самом деле, при чем здесь живопись?

*

Известный критик дизайна Ричард Мосс утверждал, сравнивая фирмы «Оливетти» и «Браун», что в отличие от специфической концепции «Браун-стиля», которому соответствует вся продукция фирмы, «стиль Оливетти» является не единым стилем, а несколькими стилями¹.

Мосс, безусловно, имел основания утверждать это, так как, подходя к дизайну с чисто искусствovedческих позиций, он подразумевает под стилем единство формально-стилистических характеристик различных продуктов фирмы, а такого единства у «Оливетти» не было, нет и, по-видимому, не будет.

В то же время рекламный проспект фирмы провозглашает: «Существует «стиль

Оливетти». Его можно опознать в рисунке машин, в архитектурных решениях фабрик и выставочных залов, в оформлении реклам и проспектов, которые рассказывают людям всего мира о многочисленной продукции этой фирмы». Можно, конечно, решить, что фирма утверждает, что «стиль Оливетти» реально существует просто потому, что хочет убедить в этом всех и вся, но зачем?

И при чем здесь Фра Анджелико?

Другой известный критик дизайна Ральф Каплан, относящийся к «стилистической» оценке дизайна весьма скептически¹, констатирует:

«Президент ИБМ Томас Ватсон младший отметил, что по всей Италии встречаются изделия, магазины и графика, производившие на него впечатление, и везде они принадлежали Оливетти. Он немедленно нанял Эллиота Нойеса, и к сегодняшнему дню все заметили ИБМ» (International Business Machine).

Значит, «стиль Оливетти» все же действительно существует? Если бы не Фра Анджелико, мы бы сразу приняли эту точку зрения и успокоились. Мы бы сконструировали удобную теоретическую схему, объясняющую, что можно быть «стилем» в сфере неискушенного восприятия и одновременно не быть «стилем» в сфере специальной критики... Но, к счастью, благодаря выставке, мы имели возможность получить дополнительную информацию «из первых рук»: начальник пресс-центра «Оливетти» синьор Джованни Джудичи согласился ответить на несколько вопросов.

Какова политика фирмы в области дизайна?

— Под дизайном фирма понимает все области деятельности художника: архитектуру, облик машин, промышленные интерьеры, выставки, рекламу и т. д.

Задачей дизайна является создание обобщенного образа фирмы, чтобы любой человек в любой стране мог узнать любую продукцию фирмы, не читая надписи «Оливетти». По примеру «Оливетти» и независимо от ее деятельности тот же принцип в настоящее время реализуется в программах ряда крупных фирм Запада. «Оливетти» за десятилетия развития фирмы накоплен огромный опыт в этой области, и за это время к работе фирмы было привлечено множество художников различной специализации.

— Наибольшую трудность (а успех фирмы заключается в успешном преодолении этой трудности) представляет то, что дизайнеры должны сохранять в работе

творческую индивидуальность, в то время как продукция фирмы должна восприниматься в целом как «стиль Оливетти». Сейчас «Оливетти» — международная компания, и сохранять единство стиля, одновременно учитывая местные особенности, — довольно сложная задача. Ее было бы просто невозможно выполнить, если бы «штаб фирмы» раньше не разработал общую систему критериев художественного вкуса, позволяющую отбирать определенных художников из множества.

— Следует особо подчеркнуть, что единый «стиль Оливетти» синтезируется из особенностей творчества отдельных художников. Это возможно только потому, что традиция проникновения в проблематику искусства (художественной культуры в целом) остается живой для коллективного руководства фирмы.

Каково соотношение деятельности «Оливетти» с общим развитием итальянской культуры?

— Можно без преувеличения утверждать, что деятельность Адриано Оливетти и всего интеллектуального «штаба» фирмы связала итальянский дизайн с развитием мирового.

Эта связь осуществлялась через объединение усилий различных представителей итальянского искусства и литературы в единой деятельности по созданию ведущего стандарта культурной продукции — «стиля Оливетти».

— Множество людей искусства прошли через «Оливетти», что позволило им заработать на жизнь и впоследствии перейти к свободному творчеству. Поэты Синигалли и Фортини, критик Помполоне и многие, многие другие оказали влияние на формирование «стиля Оливетти».

Работа крупнейших дизайнеров «Оливетти» (Соттсас, Ниццоли, Пинтори, Беллини, Бонетто), работа архитекторов фирмы (Фьока, Фиджини, Поллини), художников (Балмера, Бонфанте, Мунари) привела к созданию и развитию «стиля Оливетти», а само признание этого явления, его влияние на современную культуру нельзя недооценивать.

Каковы условия работы художников в фирме?

— Поскольку «стиль Оливетти» — это не формально-стилистическое единство всего и вся, фирма максимально заинтересована в развитии своеобразия, в профессиональном движении каждого художника. Крупнейшие дизайнеры фирмы работают на правах консультантов, заключая договор на разработку каждого проекта. Фирма заинтересована в том, чтобы эти дизайнеры выполняли заказы других про-

¹ «Индастриал дизайн», 1962, № 6.

¹ «Индастриал дизайн», 1964, № 7.

мысленных фирм. «Оливетти» не только пользуется работой связанных с фирмой дизайнеров, но и постоянно дает заказы на разработку отдельных проектов свободным художникам и дизайнерам — для того чтобы не пользоваться только услугами людей, связанных одной линией художественного мышления.

Почему в экспозицию «Оливетти» включен фильм о художнике Возрождения!

— Коммерческая реклама не должна носить крикливый характер. Фирма утверждает высокий эталон художественного вкуса, свойственный всей ее продукции. До сих пор многие компании ведут рекламу по принципу: «Покупайте нашу продукцию!», — этим уже никого не удивишь. Коммерческий момент нашей рекламы — «реакция удивления»: почему фирма конторского оборудования издает книги по искусству, демонстрирует фильмы по искусству? Это не может не заинтересовать.

В течение многих лет «Оливетти» издает журнал «Зодиак», посвященный архитектуре, дизайну, искусству, и иллюстрированный ежегодник, посвященный всякий раз одному из крупных представителей мирового искусства.

Помимо собственно коммерческих выставок фирма все чаще организует в различных странах специальные выставки «Стиль Оливетти».

*

Думается, что ответы Джованни Джудичи позволяют многое понять. «Стиль Оливетти» невозможно определить однозначно, потому что он не связан каким бы то ни было формально-стилистическим единством; это единство проектных концепций, которое может быть реализовано в любой внешне воспринимаемой форме, сохраняя свою цельность и индивидуальность. «Стиль Оливетти» — это, пожалуй, то орудие, которое позволяет фирме готовить потребителей для своей продукции, и это, может быть, самое интересное из того, что есть в фирме «Оливетти».

*

Ни одна композиция не может целиком запрограммировать одинаковость восприятия, и в этом отношении зритель свободен. Но если выставка имеет умело спроектированный, многоплановый характер, то ее структура скрыто навязывает определенный способ видения, и тогда свобода зрителя существенно ограничена. Экспозиция «Оливетти» дает зрителю такую свободу выбора, что увидеть ее как нечто целое трудно, хотя очень легко достигается ощущение большой цельности. Эта экспозиция построена так свободно, что

требуется существенное внутреннее усилие, чтобы освободиться от цельности первого впечатления. Пожалуй, самое характерное в этой смеси деловитости и развлекательности то, что она очень легко и незаметно заставляет рассматривать детали: машины, эти же машины на плакатах, книги, фильмы, опять машины — и все это как бы внутри «стиля Оливетти». Более того, впечатление от экспозиции незаметно утверждает в памяти представление о хорошем дизайне, и зритель начинает рассматривать электронно-счетные машины, конторскую мебель или чертежные принадлежности других фирм, и оценивать их, соотнося с увиденным на «Оливетти».

Нужно сделать усилие и еще раз попытаться взглянуть на «стиль Оливетти» уже со стороны, извне, чтобы сделать попытку выяснить — что же является его глубинной основой, если он воспринимается как цельность в любой стилистической вариации воспринимаемых форм. Для того чтобы фирменный знак, спроектированный Пинтори, мягкая пластика «линии Ниццоли», угловатость «Текне 3» Соттсаса и геометризм металлических классификаторов давали в сумме целостный образ фирмы, за этими разными вещами должно быть скрыто определенное единство мироощущения дизайнеров фирмы. Это единство возможно только на уровне элементарных установок, иначе индивидуальность творчества дизайнеров — основа «стиля Оливетти», по словам Джудичи, — была бы невозможной. Почему «стиль Оливетти», стиль конторского оборудования, не возник в Соединенных Штатах? Ведь конец двадцатых годов, когда Адриано Оливетти изучал американскую промышленность, был уже временем расцвета крупных офисов, тогда как в Италии их практически еще не было. Почему футуристы Европы, а не Америки сделали автомобиль главным персонажем своих произведений? Нам кажется, что это вопросы одного порядка. Находясь среди миллионов автомобилей, можно относиться к ним с почтением, можно рассматривать автомобиль как предмет необходимости или средство сохранения престижа, но нельзя писать о нем поэмы.

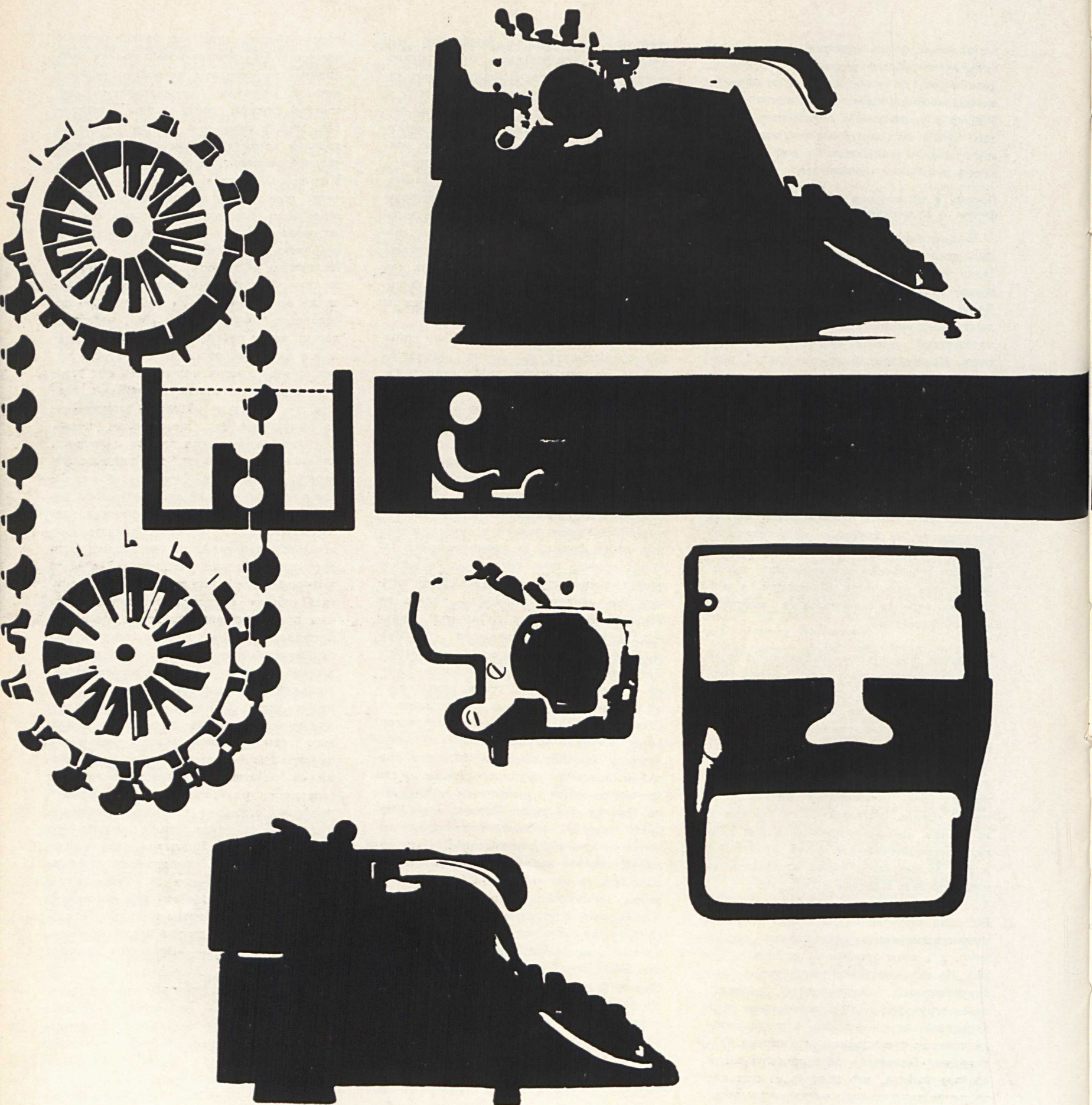
Нужен был контраст американской конторы-фабрики и европейской конторы-квартиры, чтобы контора-фабрика при всей ее бесчеловечности могла стать объектом художественного восприятия.

Две трети продукции «Оливетти» предназначены для крупных контор-фабрик, и хотя лишь в последние годы фирма перешла на проектирование полных комп-

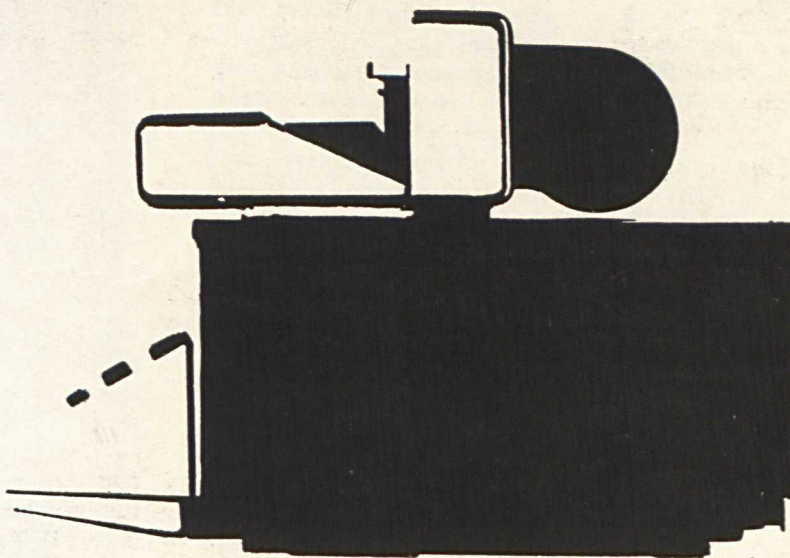
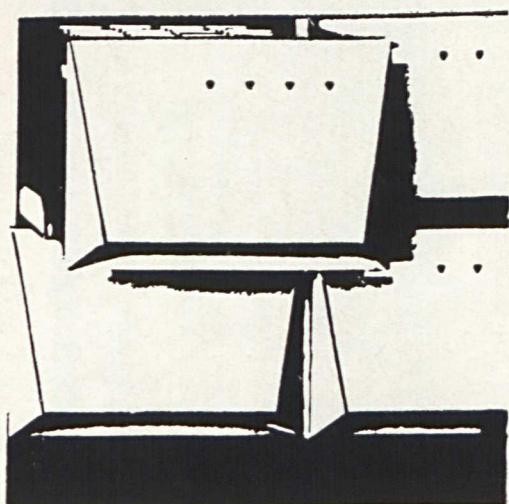
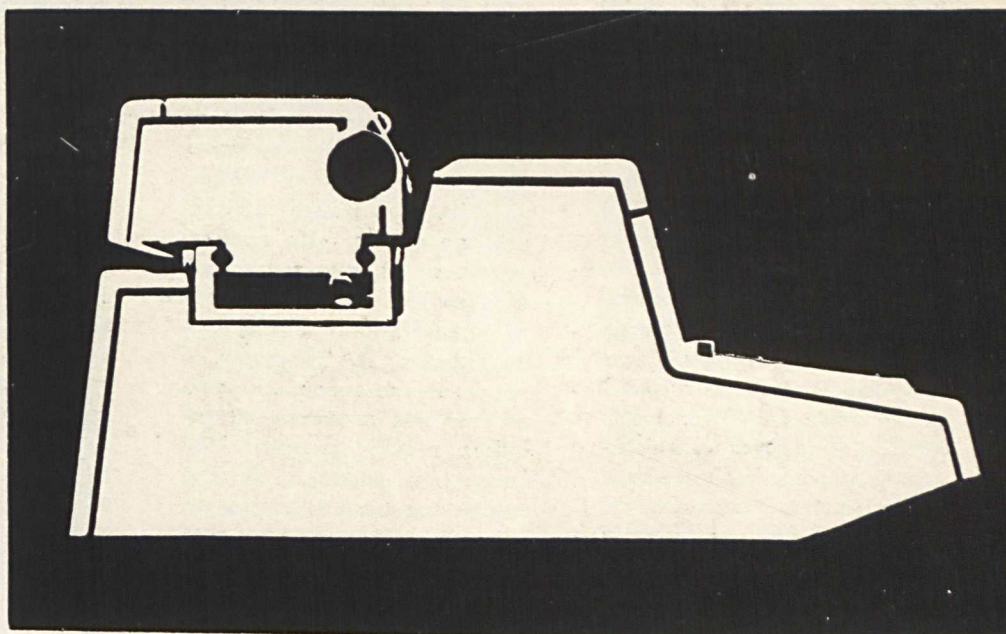
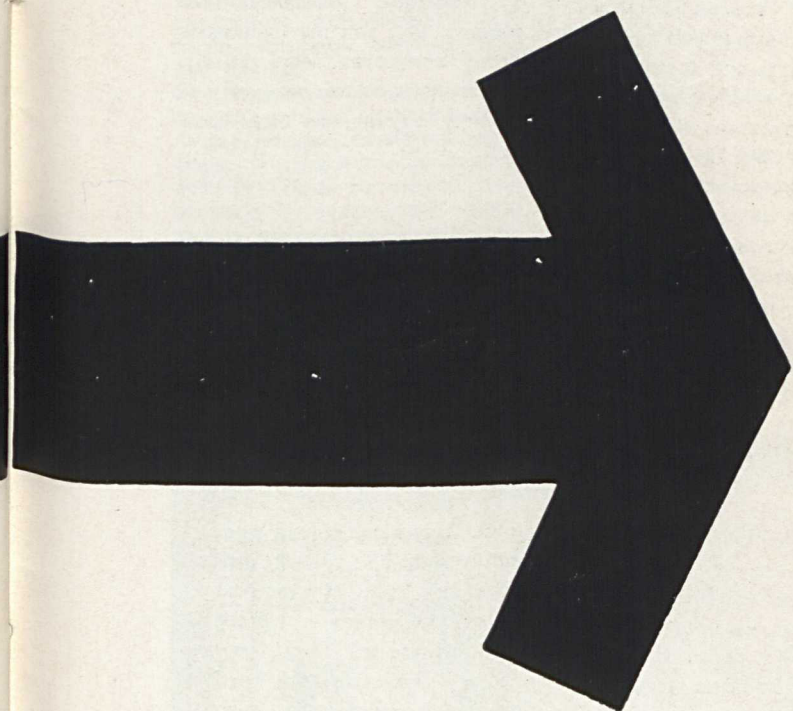
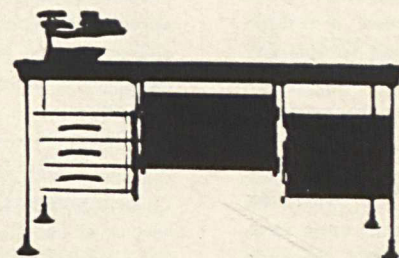
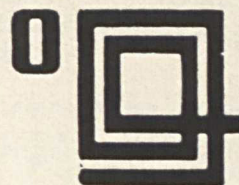
лексов оборудования для любой системы операций, уже первые новые модели мыслились как элементы единой и стройной деловой системы. Американизация конторской службы после войны охватила весь мир, и везде она носила не только деловой характер, приобретала дополнительное значение, добавочную ценность. Именно «Оливетти» предлагала потребителю, жаждущему организовать контору-символ, то оборудование, которое ему было необходимо, чтобы почувствовать себя современным бизнесменом.

Продукты «Оливетти» живут двойной жизнью. Это машины, отлично выполняющие свою функцию на фабриках по переработке информации. Для человека, восемь часов работающего за этой машиной в американизированной конторе, любая из этих машин может быть чем угодно — партнером, коллегой, наконец, врагом, но только не объектом эстетического созерцания. Эта же машина, целый комплекс этих машин вместе с людьми, работающими с ними, в неразделенном перегородками зале — это уже объект созерцания для высшей администрации, посетителей, клиентов, кинохроники и корреспондентов: современная контора должна быть фабрикой, она же должна быть зрелищем. Именно «Оливетти» (хотя ее монополии уже угрожает ИБМ) предлагает «образ» конторы, комплекс полезных предметов, являющихся и зрелищем. Дизайнеры фирмы создали изысканный паноптикум конторских машин, которые хорошо выглядят с людьми, но без людей, пожалуй, выглядят еще лучше. Для того чтобы «стиль Оливетти» мог появиться, нужно было увидеть и признать красивым сам сбалансированный механизм американской конторы, руки машинистки за работой — это красивое зрелище (клавиши у машинок имеют специальный профиль, чтобы не портился маникюр). Только на выставке можно оценить всю мягкость «линии Ниццоли», прочувствовать всю тонкость соотношений прямых, формирующих «Текне 3». Став реальностью, «стиль Оливетти» сам формирует эстетическое восприятие конторы. Не случайно фирма организует некоммерческие выставки «стиля» — «Оливетти» готовит себе потребителя.

«Стиль Оливетти» складывался десятки лет. От кубизма до оп-арта — любое из направлений западного искусства двадцатого века используется дизайнерами для создания образа фирмы.



1 Le 0	C3	n3	Av	n3	12
1 Av 0	C4	n4	θ	n4	L
1 θ 0	R1	R'1	C	n5	R
1 C 0	R2	R'2	N	n6	P
1 N 0	R3	R'3	M	n7	A
1 M 0	a	a1	B1		:R
	b	b1	B2	ef	IR
	c	c1	B3	Ee	:C
	d	d1	B4	Em	IC
	e	e1	B5	S	Pr
	f	f1	B6		RE



ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Некоторое время назад автору этих строк довелось на страницах «ДИ» (№ 6 за 1966 г.) обратить внимание на произвольное толкование статей Ф. Энгельса «Дебаты по поводу закона о плакатах» П. Трофимовым.

Кратко суть дела заключалась в следующем. В апреле 1849 года в Прусском ландтаге состоялись дебаты по поводу проекта «Закона о плакатах». Энгельс дал в «Новой Рейнской газете» критический отчет об этих дебатах, разоблачая как открытых реакционеров, так и буржуазных либералов в их попытках утопить в потоках слов суть вопроса. Эту суть Энгельс формулирует следующим образом: «Необходимо было сказать о влиянии плакатов, взять под защиту «уличную литературу» и особенно защитить право рабочих на бесплатную литературу, разнovidностью которой являются плакаты» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Собрание сочинений, т. 6, стр. 475).

Прочтя впервые опубликованные на русском языке статьи Энгельса, П. Трофимов решил, что раз в них говорится «о плакатах», то, стало быть, обсуждаются «специфические стороны такого жанра искусства, как плакат». Об этом он и сообщил миру в журнале «Художник» № 2 за 1966 год. Между тем и в «законе о плакатах», и, соответственно, в статьях Энгельса нет и не могло быть речи об изобразительном искусстве и его специфическом роде — плакате. Дело шло об «уличной литературе», о листовке, «письменном сообщении», «газете», вывешиваемой на улице, и т. д.

Именно на эту ошибку я и указал в заметке в «ДИ». В № 12 за прошлый год журнал «Художник» выступил с пространством «опровержением». Помимо письма в редакцию П. Трофимова журнал опубликовал оснащенную четырьмя репродукциями статью Л. Варшавского, долженствующую доказать, что ошибку и безграмотность допускает совсем не П. Трофимов, а Г. Недошивин.

Может быть, не стоило бы занимать читателя столь частными вопросами, если бы за возникшей ситуацией не обнаружилось одно важное принципиальное обстоятельство. Ведь ошибка П. Трофи-

мова складывается из двух «предпосылок»: малой осведомленности в реальном процессе истории искусств и, главное, своеобразного «фетишизма слова», догматической болезни, все еще до конца не изжитой в нашей эстетике. Раз произнесено слово «плакат», поспешно делается вывод: «Фридрих Энгельс о плакате»...

Вот почему вновь придется вернуться к ошибке П. Трофимова, а теперь и Л. Варшавского, поскольку и он говорит об «основополагающих эстетических принципах плаката, выдвинутых Энгельсом» (стр. 61).

«Главная неточность, как можно понять из заметки Г. Недошивина, состоит в том, что я в своей статье исхожу из признания существования в середине прошлого столетия плаката как особого жанра искусства», — пишет П. Трофимов (стр. 58). Отнюдь! Главная «неточность» (как нежно выражается автор) не в этом, а в том, что Энгельс в разбираемых статьях говорит не об «особом жанре искусства», а о печати. «По всей вероятности (!), понимание плаката во время Энгельса было не тождественно нашему», — продолжает П. Трофимов, — но «из текста статьи... не видно, что под плакатом он понимал только текстовое объявление и афиши...» Энгельс был великолепный знаток немецкого языка, и он не придумывал словам своего значения, а пользовался существующими.

Заглянем поэтому в словари и посмотрим, что тогда означало слово «плакат» на немецком языке. Обратимся к авторитету бр. Гримм. На стр. 1882 седьмого тома их классического словаря немецкого языка (I. Grimm und W. Grimm. Deutsches Wörterbuch, VII, Lpz. 1889) читаем: «Плакат—публичное объявление, настенное объявление... с исключением буквы «R» заимствовано из франц. Placart, образованного из... plakken (прикреплять, приклеивать)». Ни намек на «жанр изобразительного искусства». Проверим по другому авторитету. Вот цитата из «Wörterbuch der Deutschen Sprache» D. Sanders'a (II. 1. Lpz., 1863, s. 555):

«Плакат... публично вывешиваемое (прикрепляемое) или настенное объявление и отсюда также, подобно «Патенту», обычный для этого формат, вдвое больший, чем фолио».

Значит, до исхода XIX века

слово, термин, понятие плакат лишено какой-либо связи со спецификой изобразительного творчества. Не было ее, разумеется, и у Энгельса. Да ведь и законопроект-то говорит о печати. О том же говорится и в отчете «Новой Рейнской газеты».

Что «в плакатах», как они практиковались в 1849 году, широко применялись изображения—факт общеизвестный, и Л. Варшавскому не надо было тратить столько усилий для доказательства этого факта. И в моей заметке упомянуто «о той области изобразительного творчества, которая получила широчайшее распространение в Германии 1848 года — о листовке-карикатуре». Поэтому, разумеется, «говоря о плакатах и бесплатных листовках», Энгельс в своих статьях «имел в виду как сплошные текстовые плакаты-афиши, так и изобразительные листовки с соответствующим текстом» (Л. Варшавский, стр. 59). Но эти «листовки» не назывались тогда плакатами, и об их специфике Энгельс не говорил ни слова. И П. Трофимов и Л. Варшавский все время подсовывают мне слово «только». «Совершенно бездоказательно утверждать, что Энгельс с понятием «плакат» связывал только уличное текстовое объявление» (там же).

Почему «только»? Не надо прятать предметы! Речь идет о том, что имелось в виду в статьях Энгельса. Политическая листовка—все равно с рисунком или без него. Ничего о плакате «в нашем смысле слова», вообще об изобразительном искусстве не говорится. Осознание жанра плаката начинается вслед за его жанровым обособлением из листовки лишь в 80—90-е годы, что не исключает длительной его предыстории, о которой повествует Л. Варшавский.

В заключение еще один комический ляпсус, свидетельствующий все о том же словесном фетишизме, если не об элементарной неграмотности. Л. Варшавский воспроизвел листовку 1848 года, где борьба реакции и демократии олицетворена изображением поединка. Тощий литератор с пером прикрывает собою «коронованную особу». На них наступают Геркулес демократии, взмахнувший палицей. Оба прикрываются щитами с начертанными на них лозунгами: «Друзья! Республиканцы наступают все более дерзко. Долой республиканцев!» «Сограждане! Реакция должна

быть разбита. Долой реакцию!» Вверху — общий заголовок. Торжествуя, Л. Варшавский сообщает читателям: «в нем крупным шрифтом напечатано «Ein Placat-Kampf» — боевой плакат. А это уже неоспоримое доказательство, что боевые листки называли плакатами и что они уже в то время стали особым видом изобразительного искусства» (стр. 59).

Побойтесь бога, товарищи! — «Ein Placat-Kampf» — значит не «боевой плакат», а «борьба плакатов» или, если угодно, «борьба плакатами»! Что и изображено. Щиты с текстами и есть плакаты, боевые политические лозунги. И это — коли на то пошло — лишнее доказательство, что тогда плакатами называли политические листовки с текстом и что в сознании современников плакат, как род изобразительного искусства, еще не откристаллизовался и, уже во всяком случае, не был осознан.

Г. Недошивин

P. S. В письме П. Трофимова есть еще один пассаж: «Нужно заметить, что, поучая других научной точности, Г. Недошивин сам допускает неточности: при цитировании высказывания Энгельса о плакате он ссылается на стр. 417 VI тома сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса. Но на указанной странице данной цитаты нет» (стр. 58). Ну не стыдно ли прицепляться к типографской опечатке? Ведь эти два слова — «письменные сообщения», — а не цитата даже — есть на стр. 478.

ЮБИЛЕЙНЫЕ ПОДАРКИ

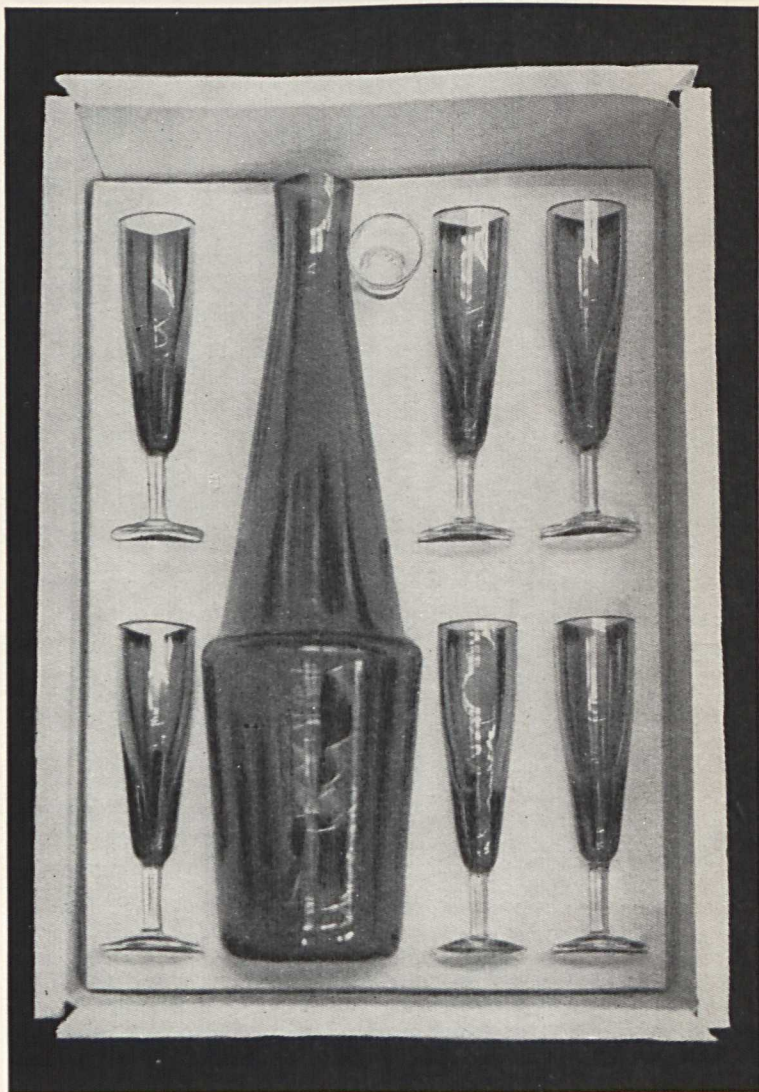
На этот раз всесоюзный просмотр изделий художественного стекла состоялся при Государственном институте стекла (ГИС) Министерства промышленности строительных материалов СССР, куда с прошлого года переведен отдел стекла из ВИАЛЕГпрома. Рассматривали сувениры и подарочные изделия, посвященные 50-летию Октябрьской революции. Эту сложную тему художники решают очень по-разному. Коллектив Гусевского хрустального завода предложил юбилейную маркировку и праздничную упаковку для новых изделий художественного стекла. Произведения тоже имеют праздничный вид — это наборы красочных парадных бокалов и оригинальные гутные изделия: красные пехухи, медведи, затейливые вазочки, в которых проявляется виртуозное умение мастеров. Так, гусевский хрусталь неожиданно стал цветным, алмазное гранение сменила лепная работа. У художников ленинградского завода ясно определилась линия четких геометрических форм и графических рисунков. В таком характере они решают и сувенирные изделия и тематические подарочные вазы. Например, художник А. Аствацатурян сделал вазу прямоугольной формы, одна сторона которой заполнена орнаментально решен-

ным архитектурным пейзажем Ленинграда.

В ряде вещей удачно используется начертание шрифтов и цифр, которые превращают юбилейные надписи в четкий гравированный узор на стекле. Например, парадные бокалы Н. Ганф и Е. Жигалкиной, ваза «Мир» А. Аствацатуряна. Оригинально вписываются в декоративное решение предметов советские эмблемы. Все заводы стремятся к юбилейному году подготовить произведения, несущие самобытные черты национальных культур. Так, художники киевского завода работают над многокрасочными крупными вазами и блюдами. Они используют характерные приемы уже сложившегося стиля украинского стекла. Этот прием — нанесение цветных пятен и лент стекла в горячем виде — несколько лет назад нашла художница А. Зельдич, сейчас его продолжают и развивают другие авторы.

Пластические качества гутного стекла отчетливо проявляются у Маршумовых и других художников завода «Красный Май».

О. Козлова
Прибор для вина (в упаковке)
Гусевский хрустальный завод.



БЕЛОРУССКИЙ ФИЛИАЛ ВНИИТЭ

27 мая 1966 года в Государственном комитете по науке и технике при Совете Министров СССР был подписан приказ о создании Белорусского филиала Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики.

Филиалу поручается вести плановые научно-исследовательские разработки, намеченные заданиями Госкомитета по науке и технике. Он становится головной в стране организацией по художественному конструированию сельскохозяйственных машин, колесных тракторов и большегрузных автомобилей. Наличие в республике соответствующей промышленной базы — важный аргумент в пользу такого решения. Второй плановой темой является научно-исследовательская разработка и экспериментальное проектирование интерьеров и оборудования государственных учреждений и конторских служб.

Учитывая также, что Белоруссия является западными воротами страны и через нее осуществляются широкие туристические и культурно-экономические контакты, институту поручается комплексная разработка оборудования отелей, мотелей, кемпингов и турбаз. Все остальные научные и проектные разработки институт будет вести на договорных хозрасчетных началах. Художественно-конструкторские отделы уже заключили договоры на проектирование оборудования ряда промышленных интерьеров, а также отдельных промышленных изделий, выпускаемых в республике, — мотоциклов, бытовых приборов, осветительной арматуры, посуды и т. п.

Отдел промышленной графики разрабатывает образцы упаковок, этикеток, товарных знаков, проспектов и фирменных бланков для административной документации. По мере укомплектования научно-исследовательского отдела (с соответствующими секторами, службой информации и патентным бюро) начнутся и теоретические изыскания. В настоящее время институт занимает временное помещение. Но для него уже строится семизэтажное здание, в котором разместятся научные кабинеты и лаборатории, проектные и экспериментально-производственные мастерские, библиотека и конференц-зал. На первом этаже предполагается оборудовать большой выставочный зал экспозиционной площадью в тысячу квадратных метров.

По идее, это должно быть первое в стране специализированное здание для научно-исследовательского института подобного профиля с самым современным оборудованием. Такая, во всяком случае, задача поставлена перед архитекторами «Минскпроекта».

МУЗЕЙ В БЕЛОВЕЖСКОЙ ПУЩЕ

О. С.

Неповторимое своеобразие фауны и флоры знаменитой Беловежской пущи раскрывает новый музей, размещенный в доме приезжих. Музей интересен не только богатой коллекцией экспонатов, но и самими приемами их экспонирования. Так, например, в разделе истории преобладает спокойная линейная экспозиция — старинные гравюры, монохромная графика, вводный текстовый и цифровой материал. И это естественно, если учесть, что раздел размещен в вестибюле, выполняющем одновременно свои прямые функции. И, напротив, следующие залы отличаются эффектными объемно-пространственными композициями со множеством натурального материала и крупноформатными фотографиями. В зале пернатых, например, фотофон как бы раздвигает стены и потолок, дополняя ощущение пространства, создаваемого легкими ажурными конструкциями, с чучелами птиц, прозрачными витринами и огромной чистой стеклянной стеной, за которой открывается панорама пущи. Авторы удачно включают ее в экспозицию. В зале же водных обитателей пущи экспозиция как бы отгораживается от внешнего пространства. Мы тут словно погружаемся в сказочный полумрак подводного мира; будто дневной свет пробивается сюда сквозь цветные декоративные витражи с изображением рыб, вододорожек, оматов. Эффект дополняется искусственным голубоватым освещением, скрытым в гофрированных стенах. На образных ассоциациях построена экспозиция и следующего раздела. Лес, стволы деревьев, черная ольха, дубовые кражи, белоствольные березы, серебристые осины, бронзовые сосны — целая гамма цветов и фактур. Стволы как бы пробиваются сквозь этаж, упираются в потолок. У их подножья чучела зубров, медведей, лосей, волков, а выше — куниц, белок, соболей, рысей. Чтобы рассмотреть, нужно подняться на второй этаж, вернее, расположенный по периметру зала балкон с большим квадратным проемом посередине. Авторы удачно обыгрывают архитектуру, включая ее в экспозицию. Поднимаясь по лестнице, вы как бы постигаете третье измерение леса, его высоту. Принципиально важно, что авторы при этом отнюдь не копируют натуру, сохраняют во всем меру условности. Они последовательно развивают в музее научно-документальный и вместе с тем художественный рассказ, который создает образ заповедника и помогает посетителям увидеть то, что не всегда увидишь и побродив день-другой по дремучим чащобам и перелескам.

ТВОРЧЕСТВО ДЕТЕЙ

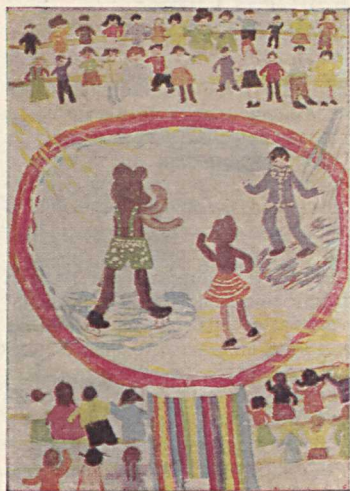
Б. Волина

В конце прошлого года залы Художественного музея БССР были предоставлены детям. Здесь, на второй республиканской выставке детского творчества Белоруссии, экспонировалось около полутора тысяч работ юных рисовальщиков, живописцев, скульпторов, керамистов, ткачей, вышивальщиков, занимающихся в изостудиях, керамических и скульптурных мастерских, кружках вышивки, ткачества, рисования и лепки дворцов пионеров, предприятий, школ и детских садов республики. Выставка показала, что в этой сложной области работают внимательные чуткие педагоги и воспитатели, умело направляющие живое творчество детей. И где бы ни рисовали дети — в столице республики или в маленькой деревушке — работы их очаровывают яркостью, жизнелюбием, весельем, выдумкой. Восхищают тонкостью восприятия цвета и ритма, своеобразием композиции.

Фантазия и действительность — они переплетаются в ребячьих рисунках так органично, что невольно веришь, например, что у красногвардейца с огромной звездой на шлеме в руках может быть вместо винтовки булава и рапира, как на рисунке семилетнего Гены Лаврецкого. Вместе с юными художниками ты изумляешься, открываешь для себя, что грозный тигр может улыбаться, что солнце может быть фиолетовое, а море желтое...

Своеобразны, подчеркнуто декоративны рисунки детей изостудий камвольного комбината. Часто ребята выбирают для рисунков цветную бумагу и рисуют гуашью, темперой. Еще большую декоративность придает многим работам ребят сочетание рисованного изображения с аппликацией. Большинство рисунков — это как бы декоративные вставки-иллюстрации к сказкам, которые они часто сами и придумывают.

Керамисты Минского Дворца пионеров лепят из шамотной



массы, которая подсказывает им большую обобщенность формы. Особенно охотно ребята лепят зверей, игрушки, свистульки, раскрашивая их керамическими красками. Выстроились на стендах смешные глиняные матрешки, зайцы, клоуны. Неиссякаемо воображение ребят. Обыкновенный корень можжевельника, сосны, дуба в руках ребят превращается в чудище или голову дракона, в смешного ежа или хитрую лисью морду. Бесконечно можно смотреть работы детей и не переставать изумляться той искренности чувств, с которой они раскрывают перед нами мир своих привязанностей, увлечений, открытий.

ЗАКАЗЧИК —
РЫБОЛОВЕЦКИЙ КОЛХОЗ

Г. Дубин (Рига)

По заказу известного в Латвии рыболовецкого колхоза «Саркана бака» молодые латышские художники Александр Станкевич, Янис Борг и Андрис Мелдер завершили под руководством молодого архитектора Мариса Гундарса внутреннее оформление некоторых помещений нового административного здания артели в Вентспилсе.

Архитектор и художники отказались от привычного метода декоративных росписей. В оформленных ими трех помещениях удачно использованы дерево, латунь, капроновые нити. В декоративное оформление органически включены предметы быта. На нижнем этаже находится вестибюль. С правой стороны стена и двери обшиты сосновыми досками зеленовато-коричневого тона. На потолке, перпендикулярно стене, — несколько небольших прямоугольных люминесцентных светильников, которые зрительно «облегчают» очень строгий характер помещения. Нейтральное оформление правой и левой стороны помещения позволяет акцентировать внимание на центральной декоративной композиции.

Пожелание хорошего улова рыбакам колхоза «Саркана бака» выражено морскими сигнальными флагами, написанными маслом на матовом белом фоне. В эту композицию включен также подлинный корабельный руль.

На верхнем этаже в комнате ожидания (перед кабинетом председателя правления) стены также сплошь обиты травленными сосновыми досками. Освещение здесь скрыто в потолке. На стене — стилизованный рельеф из соснового дерева, изображающий Нептуна, морскую деву и морского коня. К сожалению, размеры рельефа не соответствуют габаритам комнаты — он, пожалуй, великоват для такой небольшой комнаты, хотя общий композиционный замысел и решение деталей безусловно интересны.

Кабинет председателя правления украшает декоративная композиция: здесь и деревянные, прокопченные лодки, и светлые капроновые сети, и стилизованные рыбы, вырезанные из латуни.

Думается, что интересный опыт молодых латышских мастеров заслуживает одобрения и развития.

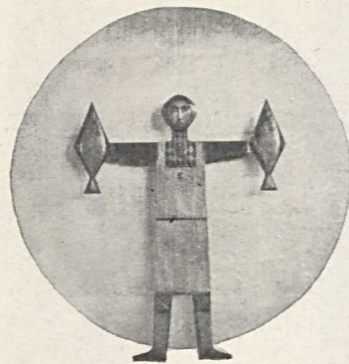
СКУЛЬПТУРА
И ПЕЙЗАЖ

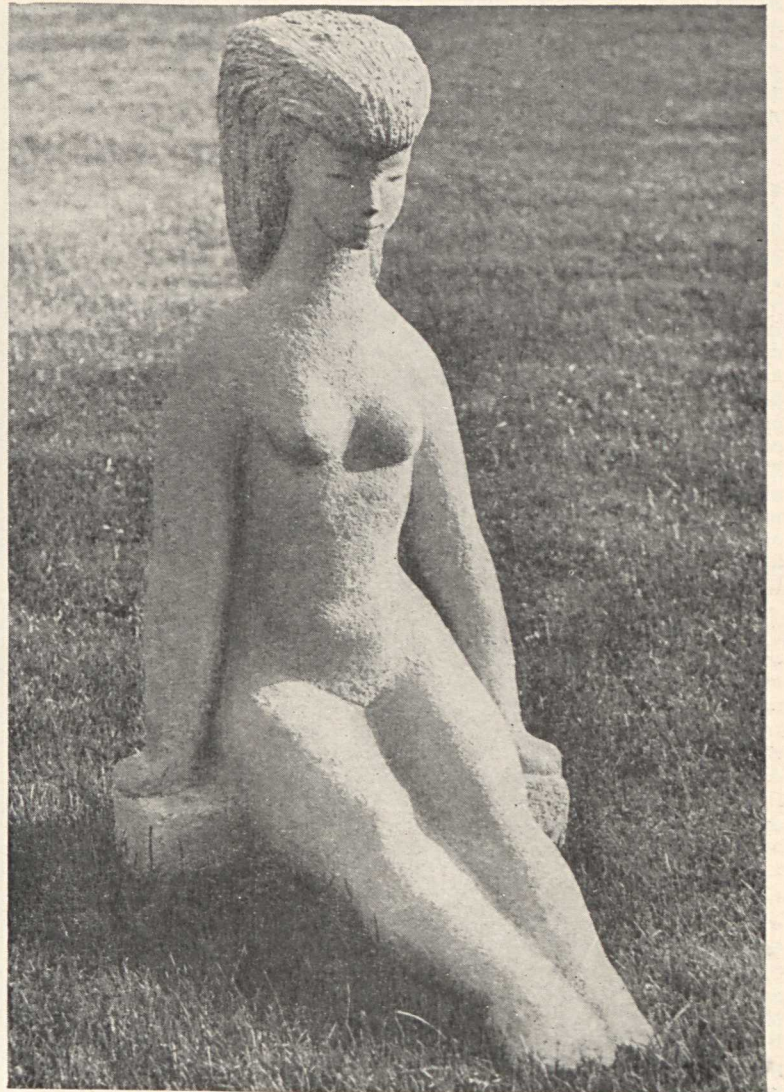
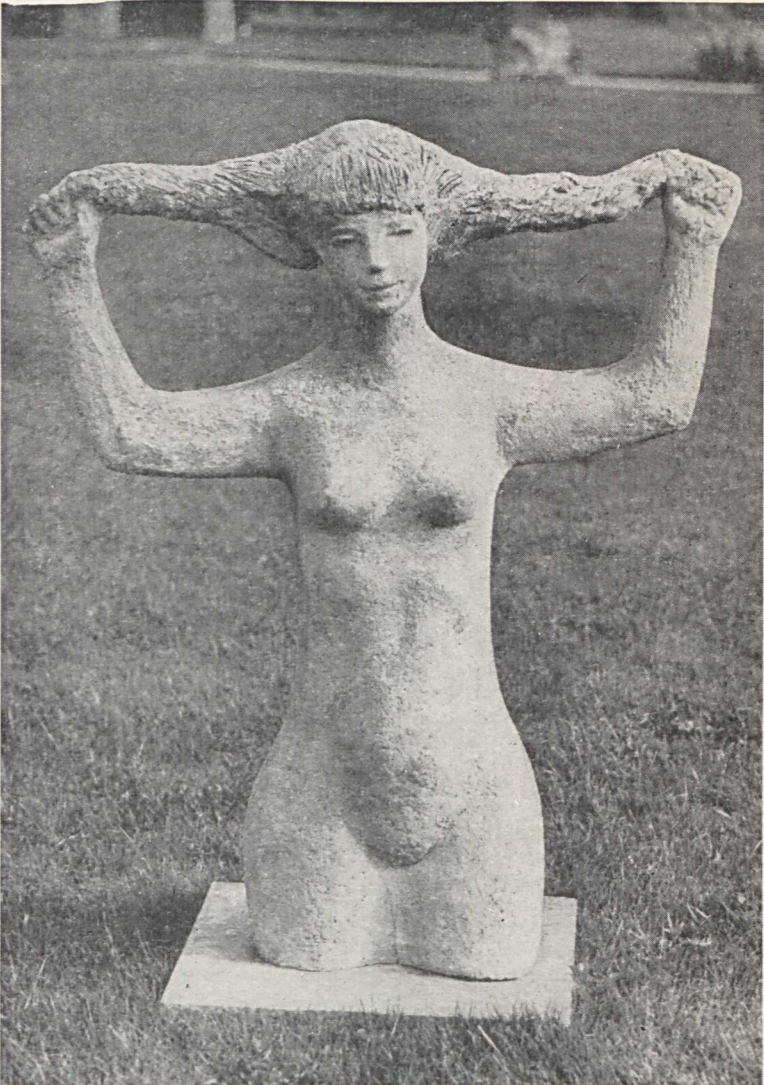
К. Кравченко

На изумруде травы скульптуры из терракоты, шамота, доломита, серебристого алюминия или темной бронзы, воспринимались словно здесь возникшие, неотъемлемые от пейзажа. Эту выставку декоративно-парковой скульптуры организовали близ Таллина Министерство культуры Эстонской ССР и Союз эстонских художников.

Архитектор павильона цветов и всей планировки В. Пормейстер недавно закончила здесь новое кафе, уютное и светлое, соединенное с открытым двориком, где расположены небольшой водоем и очаг для самостоятельного приготовления туристами завтраков.

На выставке с несколькими произведениями выступает мастер старшего поколения А. Старкопф. Созданные его резцом обнаженные фигуры отлично вписываются в садовый пейзаж. Острые по пластическому решению, юные и стремительные, женские фигуры скульптора К. Рейтеля, кажется, невозможно изолировать от окружающего их зеленого мира. И работа Э. Вийеса находит свое место в садовом комплексе. «Обнаженная» Э. Тали (материал — эпоксидные смолы) выделяется своим тепло-коричневым тоном и своеобразной фактурой. Здесь же показаны — лирическое «Утро» Э. Вийтоля, выполненные с юмором фигурки Э. Пийпуу, композиция из кованой меди А. Юрбо и работы многих других скульпторов. Красота, созданная природой и человеком, покорила посетителей этой выставки.

С. Раунам.
Рыбачка. Декоративное панно.М. Кольберг.
Декоративная стена. Керамика.К. Рейтель.
Девочка с косичками. Шамот.К. Рейтель.
Обнаженная. Шамот.



ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА НА КОНВЕЙЕРЕ

Л. Невлер

Стилистические штампы опережают явления, на которых они паразитируют. Не было еще ни технической эстетики, ни дизайна, а глаза уже приходилось спасать от мозолей: «Техника и... эстетика! Что между ними общего? А между тем...» Между тем кое-что все же оказывалось. Но, как теперь видно, не то, что было в действительности. Кажется, мысль авторов возбуждалась именно ясностью новой терминологии: форма эффектных словосочетаний была неожиданно понятнее реальности, запечатленной в содержании. Уже не хотелось присматриваться к тому, что же там на самом деле развивается: нужно было скорее находить примеры, подкрепляющие саму схваченную слету ясность. «Техническая эстетика, — говорилось в одной из брошюр, — развивается на стыке... основ других наук». Старательно пересказав все, что он знал об этих основах, автор резонно рассчитывал, что «на стыке» непременно возникнет новая наука, а когда она так и не возникла, само собой подошло время оформлять автореферат.

Обращение языковых знаков, не имеющих реального обеспечения, грозит серьезной теоретической инфляцией, и в центральных учреждениях, занимающихся вопросами дизайна, она, кажется, раздражается вовсю. Что же касается массового рынка, то тут спрос пока настолько превышает предложение, что беспокоиться еще рано. И сегодня продолжается чеканка специальной и популярной литературы, которая, став сама реальностью, не столько объясняет новое явление, сколько заменяет его.

«Эстетика и производство, — читаем мы в 1966 году, — не новое для читателя сочетание слов». Нет оснований сомневаться в точности самого наблюдения, но так как этими словами начинается издательская аннотация на книге «Эстетика и производство», можно сделать вывод, что «не новое сочетание» не утратило еще своей рекламной привлекательности.

Поэтому, приступая к анализу трех изданных в Минске брошюр по эстетике производства¹ мы стремились прежде всего отделить то, что имеет отношение к технической эстетике, от того, что продиктовано модностью темы. Автор первой книжки — И. Галко — построил систему своих рассуждений так, что эпиграфом к ней можно пос-

тавить его же фразу: «критерий эстетического не может быть отделен от критерия политического». Собственно «эстетическое» интересует И. Галко лишь в той мере, в какой становится средством для чего-то иного — например, политического воспитания («чрезвычайно важно, — пишет он, — чтобы каждый человек усвоил истину, что империализм — гнивающий, паразитический строй, чтобы испытывал отвращение к нему, то есть оценивал бы его эстетически») или воспитания морали. Из причин, побудивших автора написать такую книгу, И. Галко называет одну (об остальных можно догадываться): «В настоящее время мы наблюдаем огромное стремление народа к прекрасному, которое надо постоянно направлять в правильное русло». Куда хочет направлять «стремление народа» автор книги — об этом достаточно говорилось в белорусской печати¹, для нас сейчас важно лишь подчеркнуть, что эстетические явления сами по себе И. Галко не интересуют.

Автор второй брошюры, С. Волчков, считает, что цель технической эстетики — «достижение максимальной производительности труда и высокого качества работ при наиболее экономном расходовании сил человека». А так как у автоматизации, скажем, или у научной организации труда цель в точности та же, то специфика предмета — эстетики производства, — естественно, проскальзывает мимо автора. Хотя он говорит, что производственная эстетика важна «и для воспитания вкуса. Человек не рождается интеллектуальным», уже по этой фразе можно понять, на каком уровне идет разговор.

*

Поэтому работу Н. Эрмана «Эстетика и производство» мы должны считать первой в Белоруссии брошюрой по технической эстетике.

Она и написана так, словно автор знал, что пишет первую книгу (хотя, судя по ссылкам, он думал, что это не так) — обо всем понемногу. Даже странно, как удалось вместить столько тем в такую маленькую книжку.

На первый взгляд она хаотична, но если разобраться, видишь четкий каркас: вначале автор объясняет, что имеется эстетика труда, эстетика техники и эстетика производственной среды, и вот вторая глава посвящена эстетике предметов труда, третья — технике, а четвертая — производственной среде. А пятая — экономике. И если для того, чтобы выявить четкий архитектурный каркас книги, надо отвлечься от самого здания и всех его излишеств, то, очевидно, потому, что автор считал это украшательство необходимым.

¹ О. Сурский. В мире общих фраз. — «Неман», 1966, № 8.

Лучшие места книги — те, в которых ничто не мешает течению «потока информации»; автор любит факты, относится к ним с уважением, и там, где тема дает возможность изложить материал языком простых фактов, книга становится хорошим введением в производственную эстетику; Н. Эрман никого не агитирует («и не намерен агитировать за внедрение красоты в производство»). В этом нет нужды, а в то же время убеждает в истинности своих рассуждений, потому что умеет осмыслить законы и принципы науки, как простой фактический материал. «Если формально трактовать режим экономии, то можно договориться до абсурда, вроде: помещение отапливать не стоит, так как это дает экономии топлива; масло и мясо стоят дороже, хлеб — дешевле, — значит, будем есть один хлеб, и т. д.». Если бы вся книга была написана с таким подходом к материалу, — вернее, если бы весь материал позволял так к себе подходить, мы получили бы хорошую популярную брошюру по производственной эстетике. Но.

*

Хорошая научно-популярная брошюра получается тогда, когда, как минимум, существует наука. Когда же науки еще нет, а популяризировать надо, выходит нечто непонятное, чему мы видим многочисленные примеры в технической эстетике.

«Предмет нашего исследования, — пишет Н. Эрман, — производственная эстетика, новая отрасль науки о соотношении красоты и производства».

«Все более полномостной хозяйкой входит она, — читаем в другом месте книги, — на заводы в виде красиво оформленного и удобного в работе станка, чистых и светлых цехов, цветов...» и т. д. «Производственная эстетика, — говорится в третьем, — является частью общей эстетики как философской дисциплины».

Итак, философская дисциплина входит в виде станка на завод, и все ее радостно приветствуют. Науку. В виде цветочной клумбы.

Если бы такой результат нашего синтеза был случайным (следствием, например, стилистической небрежности), на нем не стоило бы останавливаться. Но он закономерен.

С одной стороны, конечно, нет ничего приятнее, чем стоять у колыбели новой науки. Но, с другой, как мы уже говорили, хочется сразу оформить неясно возникшую где-то внутри ясность, приписать ей «научный» вид, вписать в систему. При этом опорные пункты системы должны выговариваться как-то между прочим, чего никогда не позволил бы себе просто ученый.

«Советскому человеку свойственно стремление к прекрасному». Что это такое — авторская гипотеза? Постулат или проверенный экспериментами факт?

А через две страницы: «Человеку свойственно стремление к красоте». Если представитель науки делает два подобных утверждения, надо хотя бы попытаться сказать, как он представляет себе разницу между красотой и прекрасным, — а значит, отличие стремлений советского человека от свойств хомо сапиенса вообще.

Стремление говорить от лица истины то заставляет Н. Эрмана быстренько-быстренько, в нескольких абзацах изложить почти всю политэкономия, чтобы в каком-то месте оборвать дайджест и прийти к нужному выводу, то вслед за вопросом, «каков непосредственный, конкретный экономический эффект производственной эстетики?», отождествить экономическую целесообразность с основным экономическим законом, то вывести желаемое из всеобщего еще каким-либо путем.

В книге есть богатый практический материал, но не он ложится в основу теории. Вышло несколько лет назад постановление о создании ВНИИТЭ и СХКБ, развернулась кампания за внедрение культуры производства на предприятиях: все это неотъемлемые черты современного этапа развития нашего общества, именно шестидесятых, а не, положим, сороковых годов. Но, анализируя только еще возникшее явление, готовый науки сразу не получишь; гораздо перспективнее превратить очередную инструкцию в научный постулат. «Советскому человеку (вообще!) свойственно стремление к прекрасному». При желании «теорию» можно подтвердить и соответствующим социологическим экспериментом, как сделал И. Галко, спрашивавший рабочих: «Считаете ли вы, что в вашем труде есть красота?» — и получивший нужный ему процент стереотипных ответов.

Так образуется наука...

С другой стороны, производственная эстетика является практикой.

А с третьей — искусством.

В результате искусство понимается как внедрение эстетики в практику, а практика — как набор фактов, подтверждающих мощь несуществующей науки.

¹ И. Галко. Мир труда — мир красоты. «Беларусь», Минск, 1966.

С. Волчков. Об эстетике производства. «Беларусь», Минск, 1966.

Н. Эрман. Эстетика и производство. «Наука и техника», Минск, 1966.

ИЗДЕЛИЯ ШОТЛАНДСКИХ РЕМЕСЛЕННИКОВ

Фелисити Эшби (Лондон)

Шотландия — одна из немногих европейских стран, где ремесленное производство живет и развивается в наше время. Осенью 1966 года в Лондоне состоялась выставка изделий шотландских промыслов. На выставке лондонцы увидели традиционные шотландские ткани: твид и шотландку, изделия гончаров и камнерезов. Но самое сильное впечатление на публику произвели вещи ручной вязки: костюмы, шарфы, варежки, галстуки, цветные чулки и т. п., которые по виду и качеству ничуть не уступают одежде, вязанной на машинах. Шотландские ремесленники продемонстрировали отличный вкус и чувство современности. Все вещи, выставленные на стендах выставки, можно было заказать и купить, указав при этом нужный цвет и размер.

Шотландские ремесленники и в наше время используют шерсть черномордых шотландских овец.

Ее ремесло — изготовление мохнатых ковриков.

Мастер Норман Макмиллан сам прядет шерсть и выделяет из нее шарфы, мохнатые коврики и твид.

Мохеровое пальто шотландского производства.



МОДА НА КОВАНое ЖЕЛЕЗО

Ан. Таран

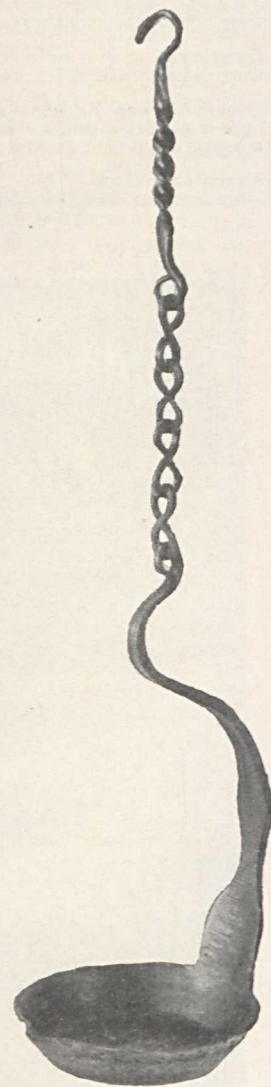
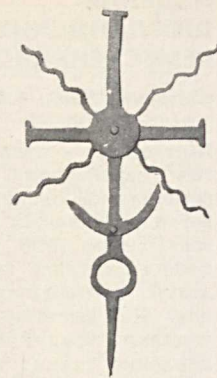
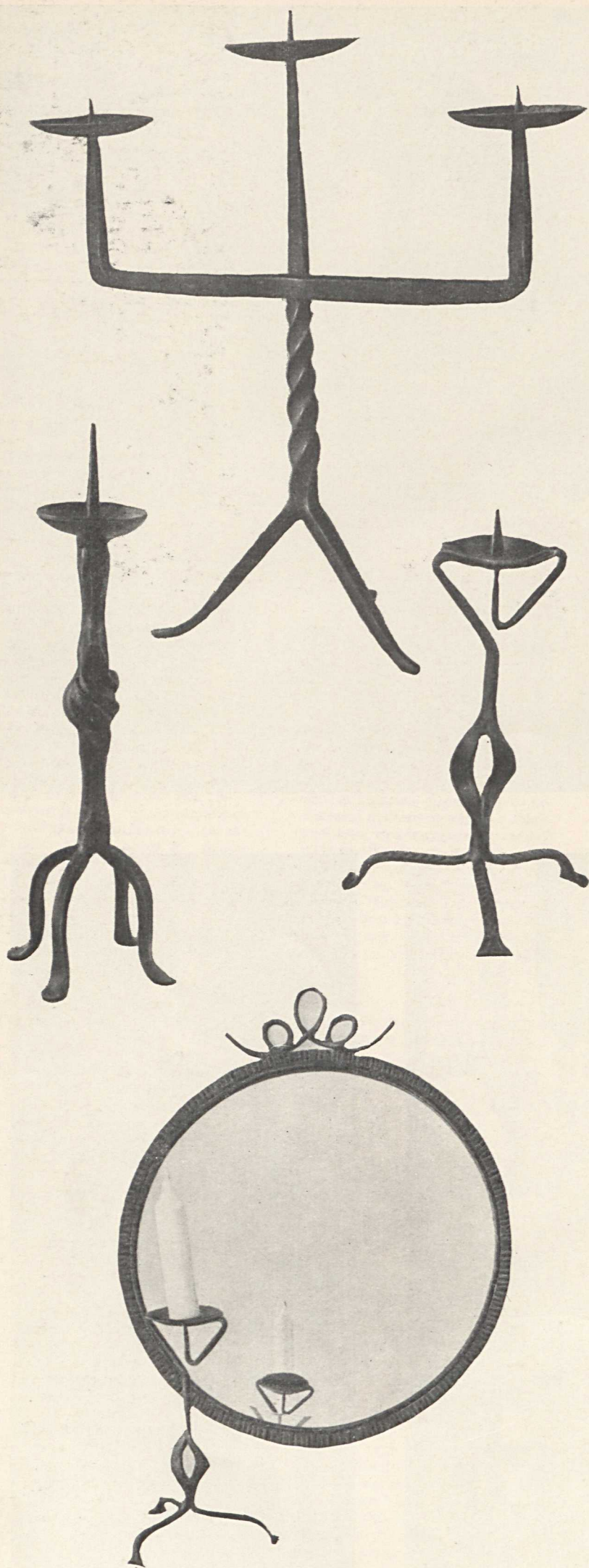
Кузнечное ремесло — один из старейших видов польского прикладного искусства, с давними, добрыми традициями. Когда-то секреты этого искусства принадлежали народным мастерам, сбывавшим на торгах и сельских ярмарках изделия своих рук. Со временем промышленные товары, более дешевые и современные, вытеснили с сельского рынка художественное кованое железо. Кузнечное искусство перекочевало в мастерские художников, которые стали делать изделия для современного интерьера. И сейчас можно говорить о возрождении кузнечного искусства. Свотильники, декоративные блюда, решетки, дверные петли, пепельницы, каминные принадлежности, рамы для зеркал пользуются большим спросом.

Осенью прошлого года в Варшаве была организована выставка-конкурс изделий из кованого железа и металлической галантереи. Объединения кустарей и кооперативы «Цепели» прислали на выставку свои лучшие образцы: 217 изделий кузнечного искусства. На трех заседаниях художественного совета и оценочной комиссии их разделили на ассортиментные группы. Совет и комиссия утвердили четыре группы изделий из кованого железа: каминные приборы, свотильники, предметы, изготовленные по музейным образцам, бытовая и декоративная галантерея.

За время выставки состоялись встречи мастеров с представителями торговых организаций. Обсуждались возможности сбыта изделий из кованого железа. Специалисты отметили, что изделия эти необычны и сложны (низкая цена сырья, трудоемкость обработки). Поэтому для того, чтобы кооперативы имели возможность делать действительно художественные вещи, им необходимо одновременно выполнять какую-то другую работу, например малосерийные заказы. Подчеркивалась также необходимость некоторых льгот для кооперативов, производящих изделия из кованого железа.

В качестве примера наиболее интересных по решению изделий, в которых относительно несложен монтаж отдельных элементов, приводились свотильники лодзинского кооператива «Металлопластика». Специалисты обсудили возможность экспорта изделий из кованого железа, пользующихся большим успехом во многих зарубежных странах.

Изделия из кованого железа.



ПО БЕЛОРУССИИ

Ф. Володько

Совет Министров Белорусской ССР, рассмотрев предложение Союза художников и Министерства культуры БССР, вынес решение об организации в мае—июне этого года первой Республиканской выставки декоративно-прикладного искусства, посвященной 50-летию Советской власти. Различные министерства республики, Художественный фонд БССР и торговая палата представят на выставку монументально-декоративные произведения, художественное стекло, фарфор, изделия из майолики, вышивку, ткани, изделия из дерева, из кожи, прикладную графику и упаковку, а также образцы современного жилого интерьера.

В декабре прошлого года в Минске открылась осенняя художественная выставка. Кроме живописи, скульптуры, графики был и небольшой отдел декоративно-прикладного искусства. Здесь можно отметить своеобразную декоративную скульптуру М. Беляева «Полешук» и «Полевик», выполненную в шамоте. По замыслу автора, она изображает древних белорусов, проживавших в лесном и болотистом крае. «Полешук» — хозяин лесов — строгий, суровый, но вместе с тем добродушный и человечный; «Полевик» — труженик полей — напротив, жизнерадостный, олицетворяющий обилие и плодородие белорусской земли.

Интересны по композиционному решению и технике исполнения декоративное блюдо «Кактусы» и тематическое блюдо, посвященное героике гражданской войны «Смело мы в бой пойдем», выполненные художником В. Гавриловым в традициях народного искусства.

Оригинальные работы в цветном стекле и хрустале показала на выставке художница А. Абрамова. По-новому прозвучало решение фарфоровой вазы «Полесье» художника В. Кириленко.

В конце декабря 1966 года в Минске состоялся конкурс на лучший сувенир и подарочное изделие к 50-летию Советской власти. Конкурс был организован Министерством торговли БССР с целью создания образцов сувенирно-подарочных и бытовых изделий для массового производства. Было рассмотрено 508 изделий из стекла, фарфора, майолики, тканей, дерева и художественная упаковка. Лучшие образцы были удостоены премий.

Среди них отличающиеся оригинальностью и новизной решения произведения из стекла и фарфора — прибор «Матрешка» Г. Исаевич, прибор для ликера «Серп и молот» Л. Мягковой; кофейный сервиз «Виды Минска» В. Леонтовича, чайный сервиз «Юбилейный» В. Гаврилова и Л. Богданова, где применена разделка шелкотрафаретом.

Много разнообразных изделий из майолики. Например, свистулька «Всадник» В. Гаврилова в характере белорусской народной игрушки, изображающая красногвардейца на коне. Интересны скатерти из льняной ткани художников Оршанского льнокомбината В. Фурман и Н. Волкова. В конкурсе принимали участие и народные мастера. Екатерина Добыш получила одобрение за тканые узорчатые полотенца, Е. Артеменко из Могилева за набор сувениров из соломы «Нестерка и детей шестерка», сделанных выразительно и непосредственно.

Впервые на конкурсе так широко были представлены и отмечены изделия из дерева: точонка, резьба, инкрустация, интарсия. Среди них набор сувениров «Полесье» Ю. Гопака, работы молодого художника В. Басалыги, В. Слободенюка и набор деревянных спиц И. Иоффе.

Жюри одобрены образцы художественной упаковки для кондитерских и винных изделий и другие элементы прикладной графики. Все сувениры в скором времени будут внедрены в производство и поступят на прилавки магазинов как в республике, так и за ее пределами.

На книжной полке

Л. ЖАДОВА. МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ МЕКСИКИ. М., «Искусство», 1965. 236 стр., 90 иллюстраций. Тираж — 15000 экз.

Книга посвящена монументальной живописи Мексики. В отдельных главах рассказывается о творческом пути ведущих монументалистов, борцов за мир и свободу народа — Хосе Клементе Ороско (1883—1949), Диего Ривера (р. 1886), Давида Альвара Сикейроса (р. 1898). Благодаря творчеству этих замечательных художников монументальная живопись Мексики стала ведущим видом искусства, повлияла на его развитие во всем мире.

Многочисленные цветные и черно-белые фотографии работ ведущих живописцев дают яркое представление о современном этапе развития мексиканского монументального искусства.

Bela BORSOS. REGI MAGYAR UVEGMUVESZET. Budapest, «Corvina Kiado», 1965. 52 стр., 48 иллюстраций.

Книга-альбом «Старинное венгерское художественное стекло» вышла в издании «Corvina Kiado» в Будапеште.

В книге дан анализ художественного стекла, прослежена история развития этого интересного искусства с начала XIV века, влияние на него изделий из стекла Италии и Чехословакии. В иллюстрациях воспроизведены вещи периода Ренессанса, барокко и более позднего времени. В книге имеется библиография и список иллюстраций.

ИЛОНА БРЕСТНЯНСКА. СОВРЕМЕННАЯ ВЕНГЕРСКАЯ КЕРАМИКА. Будапешт, издательство «Corvina Kiado», 1965. 52 стр., 46 иллюстраций.

Новая книга посвящена развитию венгерского керамического искусства с начала XX века до наших дней. Революция, которая произошла в искусстве в начале XX века, захватила и древнейший его вид — керамику, привлекла к нему внимание многочисленных мастеров изобразительного искусства.

Анализируя творческую деятельность ведущих венгерских керамистов, таких, как Маргит Ковач, Иштван Гадор и Геза Горка, определивших стиль венгерской керамики XX века, автор прослеживает вехи на пути ее формирования — поиски материалов, рождение новых технологических процессов и форм. Оценивая достижения крупнейших венгерских керамистов, И. Брестнянска определяет их место в мировом искусстве.

М. ДОЛІНЬСЬКА. МАЙСТРИ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОЇ РСР. Довідник. Київ, Изд-во «Мистецтво», 1966.

156 стр. с илл. Тираж 3000. Справочник о мастерах народного искусства Украины выпустили совместно Центральный Дом народного творчества УССР и издательство «Мистецтво». Дело это благое, нужное и ко времени: в конце концов мы начнем собирать всех мастеров в едином центре, и тогда нам очень пригодятся сведения о них.

В книге имеются разделы, рассказывающие о наиболее известных мастерах украинской художественной вышивки и ткачества, резьбы и выжигания по дереву, интарсии, художественной керамики, декоративной росписи, гутного стекла, кожаных изделий, батика, оргстекла, гравирования на металле. Каждому разделу предпослана маленькая вступительная статья, характеризующая данный вид искусства, краткая библиография.

Как и во всяком подобном деле, не обошлось без огрехов: в справочник попали фамилии художников-профессионалов, работающих в промышленности, в высших учебных заведениях, которых никак не назовешь мастерами народного творчества.

Не на всех фотографиях показаны вещи высокого художественного качества. К сожалению, это снижает ценность издания.



НАШИ ЮБИЛЯРЫ

5 марта исполнилось шестьдесят лет художнику-конструктору Валентину Николаевичу Росткову. Эпитет «старейший» с трудом применим к нему, хотя он по праву может быть назван одним из старейших дизайнеров страны. После окончания Московского авиационного института В. Ростков с 1936 года начал работать на ЗИЛе. В числе крупнейших работ, выполненных за 20 лет под его руководством, — кабина и кузов грузового автомобиля ЗИС-150 и кузов первого в стране мощного пассажирского междугородного автобуса ЗИС-127. В свое время большой интерес вызвал проект микролитражного автомобиля «Спутник», который был выполнен в НАМИ также под руководством В. Росткова.

Талант, великолепное знание всех тонкостей проектирования, огромный опыт позволили В. Росткову выйти за рамки узкой специализации и создать много интересных работ в различных областях промышленного производства: он разработал более тридцати проектов малых катеров, среди которых ПК-336, прогулочные и специальные катера и т. д.

С 1963 г. В. Ростков — главный художник-конструктор проектов в отделе художественного конструирования оборудования Всесоюзного института технической эстетики. Среди проектов, созданных под его руководством за последние годы, — авторучки и пишущие машинки, электрическая счетная машина «Вильнюс», фрезерный станок, ковочный пресс, лодочный мотор «Вихрь» и другие. Некоторые из этих проектов осуществлены, другие — в процессе производства.

Фрезерный станок и электрическая счетная машина удостоены медалей ВДНХ за художественно-конструкторское совершенство.

Поздравляя Валентина Николаевича с юбилеем, редакционная коллегия и редакция нашего журнала желают ему доброго здоровья, успехов и неутомимости в творческом труде.

ЯПОНСКИЕ ПЛАВУЧИЕ ВЫСТАВКИ

А. Ш.

В конце 1966 года исполнилось 10 лет с тех пор, как на теплоходе «Ниссо Мару» из Токио отправилась в путь по портам Юго-Восточной Азии Первая японская плавучая промышленная выставка.

Для такой же выставки, четвертой по счету, Ассоциация японских плавучих промышленных выставок (среди ее членов — торговые и промышленные фирмы и организации, а также Союз экспортеров) построила в Кобе специальный корабль, названный «Сакура Мару». В конце 1962 года он посетил порты Ближнего и Среднего Востока.

«Сакура Мару» — цельнометаллический пятипалубный теплоход водоизмещением 12,6 тысяч тонн — спроектирован так, чтобы предоставить больше места экспозиционной площади; поэтому его машинное отделение находится в кормовом отсеке.

20.000 экспонатов — от великолепных жемчужин до железнодорожных вагонов — размещаются в нижних палубах и частично в трюмах в 19 отделах; на верхней палубе — помещения администрации, справочного отдела и бюро обслуживания. На мостовой и прогулочной палубе находятся комнаты отдыха, библиотека, банкетный зал с типично японской чайной, коктейль-бар. Тут же эстрада для показа мод и различного оборудования, кинозал для просмотра короткометражных фильмов, рекламирующих достижения японской промышленности.

На выставке можно увидеть механизмы и оборудование для химической, нефтяной, судостроительной и машиностроительной промышленности, новые машины для различных отраслей легкой и пищевой промышленности. Японский дизайн представлен торговыми и упаковочными автоматами, транзисторами, телевизорами, кино- и фотопринадлелностями, фотоаппаратами, бытовыми электрическими приборами, кухонным оборудованием.

Посетители плавучих выставоклюбуются традиционными народными изделиями — лаками, фарфором и керамикой, шелками, ювелирными изделиями из натурального и выращенного жемчуга. Сам корабль «Сакура Мару» — первый такого рода в мире, также наглядно иллюстрирует современный уровень промышленного развития Японии.

Шестая по счету Японская плавучая промышленная выставка в течение четырех месяцев в 1966 году посетила 15 крупнейших городов-портов Индийского и Тихого океанов: Карачи, Калькутту, Коломбо, Джакарту, Рангун, Манилу, Бангкок и др. За десять лет — несколько десятков портов в различных частях света, от Австралии до Латинской Америки.

ВЫСТАВКА ИСКУССТВА ПАПУАСОВ В АМСТЕРДАМЕ

В Рийксмузеум в Амстердаме в 1966 году была открыта выставка искусства папуасов. Это вторая выставка искусства папуасов в Европе (первая проходила в Базеле в 1962 году).

На второй выставке было представлено 300 произведений из музеев Амстердама, Роттердама, Лейдена и др.; среди них — скульптурные рельефы, деревянная раскрашенная скульптура, различные изделия из прутьев, перьев, ракушек. Украшенная перьями одежда из плетеных прутьев предназначена, судя по ее пышности, для вождей. На деревянных конструкциях высотой в шесть метров изображены фигуры людей.

Как пишет обозреватель французского еженедельника «Леттр Франсэз», экспозиция этой выставки очень удачна и продуманна. У самого входа в помещение — огромного бетонного куба, резонирующего, как собор, — посетитель останавливался, завороченный большими скульптурными то-темами шестиметровой высоты. Это целый лес персонажей, поднимающихся один над другим. Внизу — пироги, в которых видны ряды гребцов, немного похожих и на ящериц, и на птиц, и на черепах; это — души умерших, стремящиеся к папуасскому раю.

Показ экспонатов сопровождался записями народных папуасских сказаний и напевов. Необычная по экспозиции, освещению, подаче материала выставка вызвала у посетителей огромный интерес.

СИМПОЗИУМ ПО КЕРАМИКЕ

В прошлом году на австрийской фабрике фарфора «OSPAG» в Вильгельмбурге состоялся симпозиум по керамике, на котором известные чехословацкие и австрийские художники-керамисты встретились с работниками производства, чтобы обсудить пути развития современной керамики. Работа симпозиума еще раз показала необходимость самой тесной связи искусства с промышленностью, производящей предметы массового потребления.

Основное пожелание всех выступавших на симпозиуме — широко распахнуть двери искусству в производство предметов массового потребления. Это очень важное решение, т. к. оно открывает новые перспективы перед керамистами — создателями предметов современного повседневного обихода, работа которых не должна скатываться до примитивного уровня «всепроизводящего» мастерового.

ЗАЖИГАЛКИ

А. Шкаровский

Высекание искры, удар кремня о кресало — тысячелетиями были единственным способом добывания огня. В XIX веке появились спички. XX век принес нам зажигалки, эти, по определению словарей, «карманные портативные приспособления для добывания огня».

У многих курильщиков наверняка найдется дома несколько зажигалок. Но вряд ли кто-нибудь собрал такую разнообразную коллекцию, как москвич И. Зубок. В его коллекции 460 штук. Собранные вместе, эти простые вещи наводят на размышления, неожиданно приоткрывают какие-то новые стороны давно и бурно обсуждаемого вопроса о художественном конструировании. Прежде всего коллекция поражает разнообразием форм — от старой пулеобразной русской зажигалки 1914 года, сделанной из медного патрона, до современной обтекаемой полупроводниковой. Можно только удивляться тому, с какой изобретательностью «вписывают» дизайнеры сложные механизмы зажигалок в облик любой вещи — сигареты, брелка, парохода, вечной ручки, пистолета, бутылки кока-кола, штопора, пудреницы, миниатюрного фотоаппарата, даже музыкальной шкатулки, исполняющей несложные мелодии.

Забавный трюк, смешное уподобление — все это не кажется создателям зажигалок особенно неуместным, хотя мы и привыкли мыслить большинство вещей в специфической для каждой из них функциональной форме. Почему же? Одна из причин, вероятно, та, что зажигалки еще до последнего времени воспринимались не столько как технические приспособления, сколько как занятные технические забавки для взрослого человека. Другая, очевидно, в том, что «необычные» формы (бутылка кока-колы, авторучка) должны были вызвать ассоциативные аналогии в целях коммерческой рекламы как самого предмета-прототипа, так и зажигалки.

Модное направление стайлинга, которое преобладает сейчас в художественном конструировании бытовых предметов, например, наручных часов, электроутогов, транзисторов, телевизоров и т. д., то есть «сверхтонкость» или «суперплоскостность», проявляется и при создании зажигалок.

Большинство из них имеет свою форму в виде плоской продолговатой обтекаемой коробочки с крышкой или кожухом. Конечно, и здесь есть свои стилистические вариации: меняются пропорции, характер скругления углов, разнообразятся фактуры поверхностей — гладкий полированный, рифленый и матовый металл, эмаль, кожа и т. п. В коллекции интересны зажигалки фирмы Ронсон, нагляд-

но характеризующие современный стайлинг бытовых вещей. Здесь господствует модная техническая линия. В результате такого решения формы, подсказанного утилитарным назначением, чистой функциональностью предмета, а также желания сделать зажигалки приятными на ощупь, остались две свободные плоскости, миниатюрные «витрины», которые и привлекли внимание художника. Многие зажигалки украсились яркими броскими рисунками, либо чисто декоративными, либо тематическими — сувенирного или рекламного характера: заказы на них стали давать крупные сигаретные компании, например «Кент», «Кэмел», «ЛМ» и др., авиационные фирмы, управления пароходных линий и т. п.

Из зажигалок сувенирного плана можно назвать прекрасно сделанные композиции, посвященные Олимпийским играм в Токио или зимним Олимпийским играм в Инсбруке. Настольные зажигалки (есть в коллекции и такие) часто подражают силуэту старинного светильника, подобного «лампе Аладина» сделаны в виде пушки, киноаппарата и т. п. Экспонаты необычной коллекции И. Зубка интересны для нас прежде всего тем, что в какой-то мере отражают пути и направления развития современного технического искусства.

Зажигалка «пароход». Италия.

Зажигалка «фотоаппарат». Япония.

Зажигалка «пистолет».

Зажигалки фирмы Ронсон. Англия.

Зажигалка-штопор для офицантов.

Рекламные зажигалки американских сигаретных фирм.

Русская зажигалка из медного патрона. 1914.

Зажигалки-самodelки в годы Великой Отечественной войны. СССР.

