

491956

Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА

Новые стили,
новые формы вещей,
новое понимание пространства
возникают на наших глазах.
Но что рождает
эти могучие потоки
современной жизни?
Какие законы ими управляют?...
Журнал
«Декоративное искусство СССР»
посвящает свои страницы
проблемам,
непрерывно возникающим на стыках
искусства,
науки,
техники,
социальной психологии...
Не пытайтесь искать
на его страницах совета,
как обставить квартиру,
как подобрать галстук,
как сделать своими руками торшер.
Их можно с успехом найти
в массовых журналах,
более доступных по цене

ЧИТАЙТЕ
ЖУРНАЛ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

«Декоративное искусство СССР» —
журнал творческой интеллигенции,
расчитанный на читателя
со сформировавшимися
интересами и навыками
к теоретическому мышлению.

1 СССР
1968

Декоративное искусство СССР

Ежемесячный журнал Союза художников СССР
Год издания двенадцатый.
1(122)
1968 г.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6.
Тел. Б 9-19-10.
Б 9-68-45.

В номере:

Р. Кликс, В. Дубанов.	1 «ЭКСПО-67»
В. Глазичев.	21 1968 год — от основания «ДИ СССР» одиннадцатый.
Г. Капелян.	24 Самовары.
В. Аронов.	29 «Браунстиль».
	34 Центральная учебно- экспериментальная студия Союза художников СССР.
С. Е.	36 «Продоформление-67».
Н. Ершов.	37 Керамика Таджикистана.
Т. Сетунская.	38 Рисунки детей Франции в Москве.
	40 Республиканская выставка в Риге.
К. Рождественский.	41 «ЭКСПО-70».
Е. Киселева.	42 Выставка обоев.
Л. Жадова.	44 Новое в общественном интерьере.
	Страничка коллекционера
В. Джорбенадзе.	48 Тушинские войлоки.

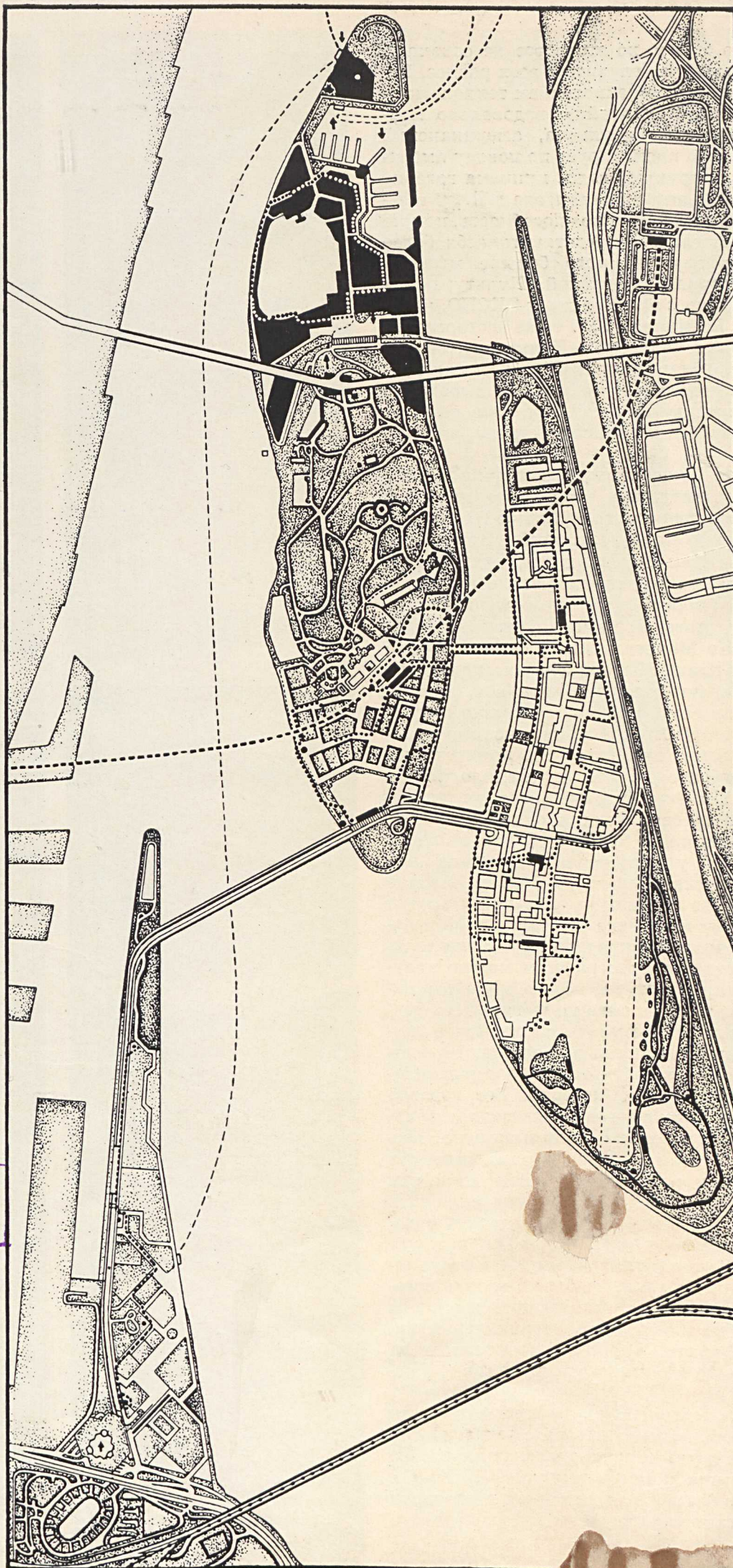
Главный редактор	Ладур М. Ф.
Редакционная коллегия:	Антонов О. К. Быков З. Н. Василенко В. М. Давыдов Ю. Н. Дудене М. А. Кантор К. М. Круглов Г. Г. Крюкова И. А. Кума Х. Р. Курбатов Ю. К. Левашова А. А. Литовченко И. С. Луппов Н. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Тальберг Б. К. Толстой В. П. Федоров-Давыдов А. А. Халаминский Ю. Я. Хан-Магомедов С. О. Цицишвили Д. Н. Чекалов А. К. Шушканов Д. Н.
Художественный редактор	
Зам. главного редактора	
Ответственный секретарь Зав. отделами редакции:	Кельман Л. М. Базазьянц С. Б. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Савицкая В. И. Шкаровская Н. С. Штейнер Л. М. Суслина А. С.
Технический редактор Корректор	
Макет и обложка	Курбатова Ю. К. и Троянкера А. Т.
Фоторетушер	Кочетов Г. И.

А 04722. 12.1. 1968.
Бум. листов 3.
Учетно-изд. листов 9,2.
Условных печ. листов 8,49.
Печатных листов 6.
Заказ 3002.
Тираж 15 350.
Цена 1 р. 20 к.

7c
D28

Карта — схема
расположения
Международной
выставки
«ЭКСПО-67»

Читальный зал



ЦЕ. АНТА. О. СКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. ЧЕХРАСОВА

СТ. ПУБЛИЧНАЯ И
ГЗ. БИБЛИОТЕКА

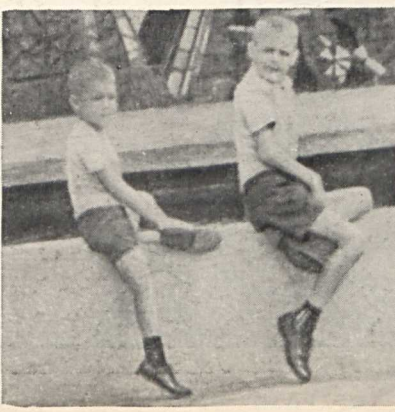
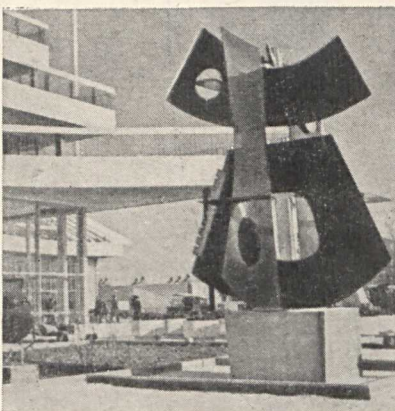
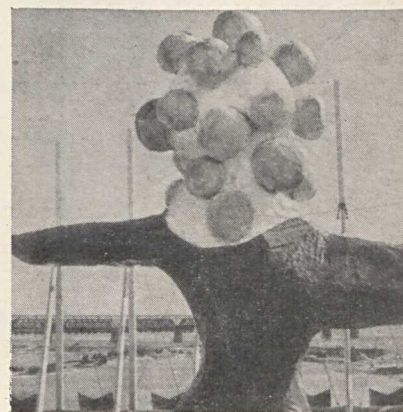
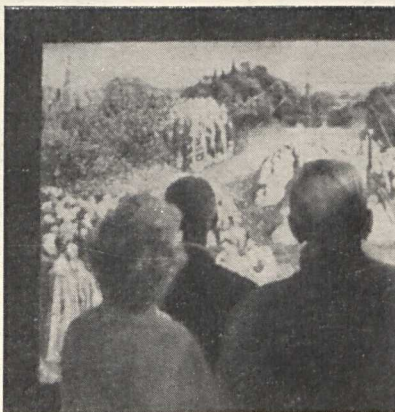
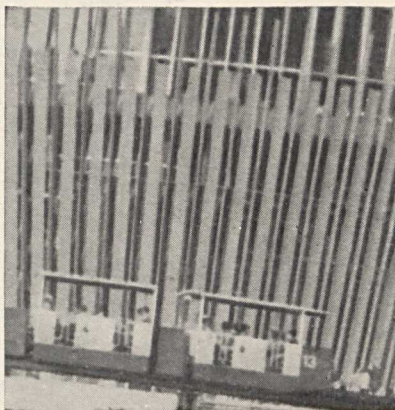
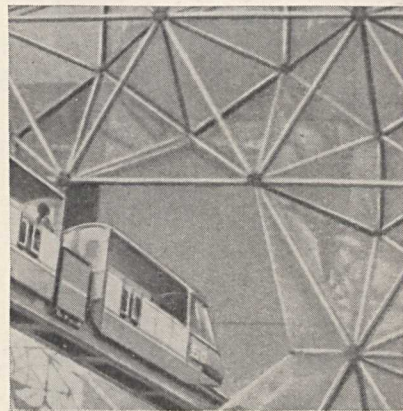
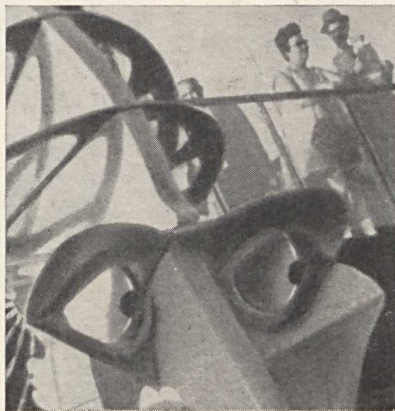
Зрелище во имя зрелища

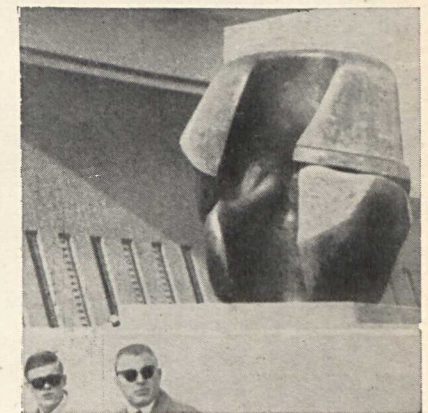
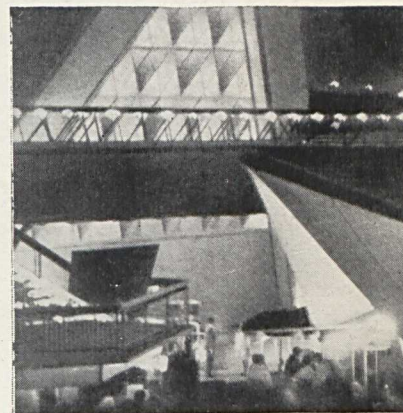
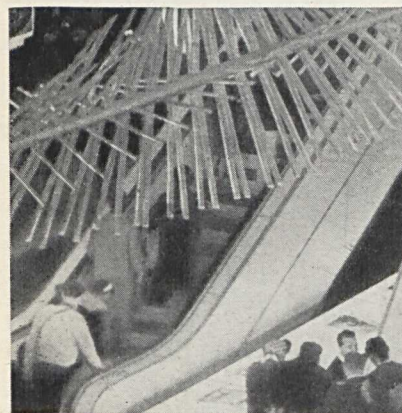
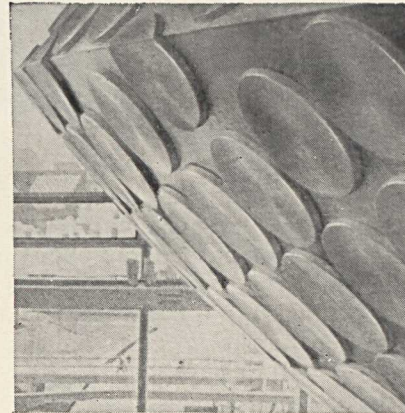
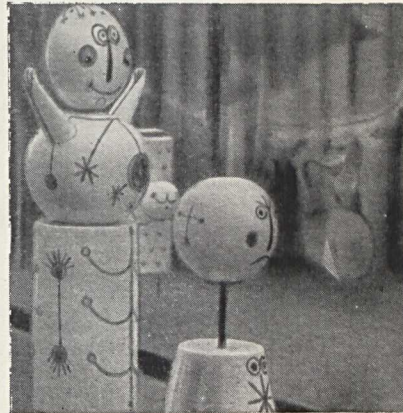
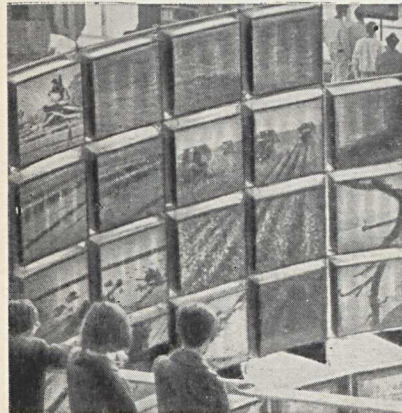
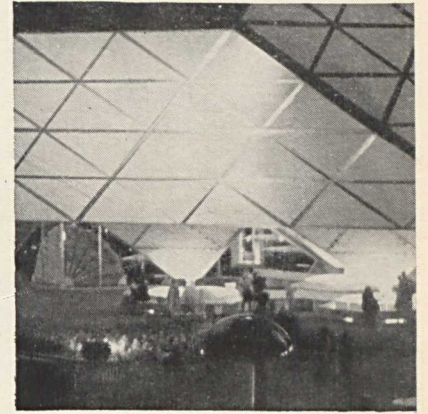
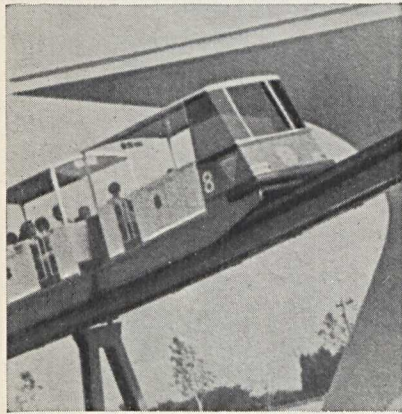
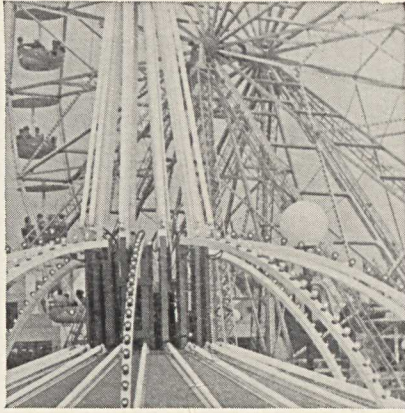
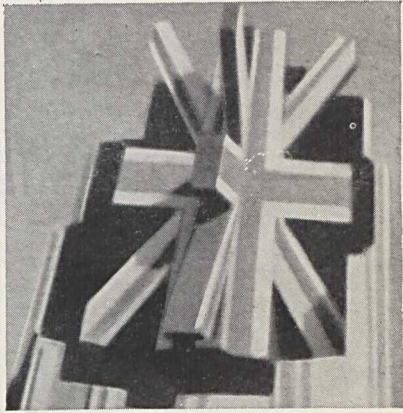
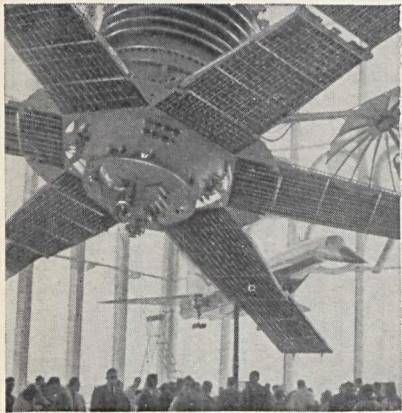
Редакционное вступление

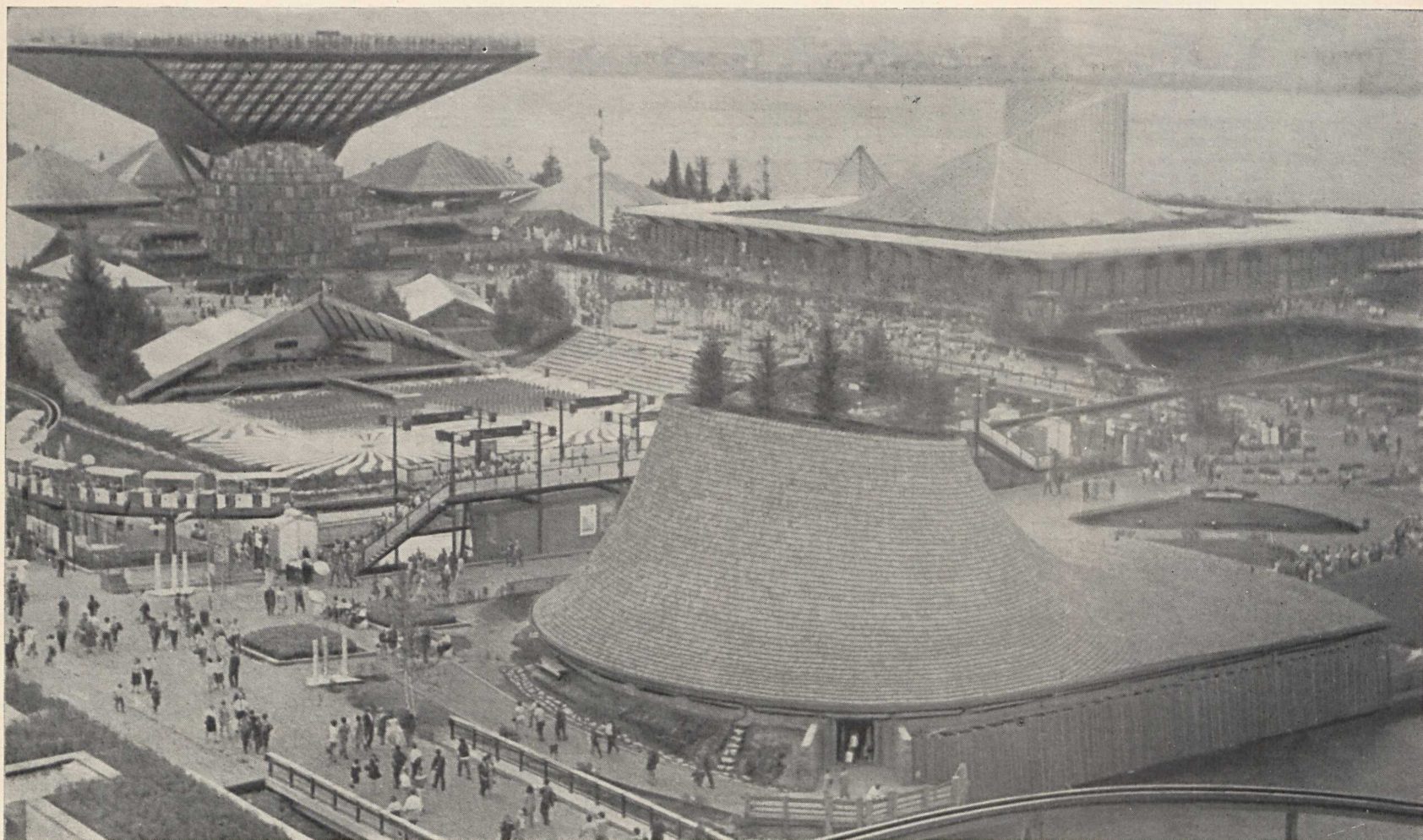
Об «ЭКСПО-67» написано много, но это вовсе не означает, что написано главное, потому что главное у всех разное. Немецкий «Форм» ограничивается перечислением технологических достижений, английский «Дизайн» недовольно морщится по поводу английского павильона, американский «Индастриал дизайн» грустно иронизирует по поводу американской экспозиции: «Придирчивый голос цинизма говорит мне, что преступная глупость внутри павильона действительно суммирует американскую творческую способность, но мне хочется думать, что мы могли бы представить себя более привлекательно, посвятив делу немного больше мысли». (Поль Кларк). Збигнев Флорчак в польской «Культуре» пишет о том, как изобретательно и красиво ложет ЭКСПО, напоминая, что Нью-Йоркская Всемирная 1939 тоже восторгалась по поводу творческого гения человека. «Культуру», естественно, больше интересует, о чем ложет ЭКСПО, чем как красиво она это делает. Все журналы верны себе, все выражают себя через материал Монреальской выставки, уже поэтому переводы, как бы хорошо ни были написаны статьи, лишены смысла.

«ЭКСПО-67» не похожа на Брюссельскую выставку 58-го с ее истовой верностью архитектурным традициям, наивным символизмом Атомиума, выполнявшего функцию Эйфелевой башни, с ее изолированностью замкнутых в себе павильонов. «ЭКСПО-67» не похожа на Нью-Йоркскую выставку 64-го с ее откровенной коммерческой направленностью, пышностью павильонов промышленных корпораций и несомненным провинциализмом решения гигантской ярмарки, лишенной общей, связующей мысли. Но Монреальская выставка прямо развивает традицию своих предшественниц — всемирные выставки последовательно теряют значение **выставок**, превращаясь в сверхзрелище ради самого зрелища. Можно и нужно анализировать достижения ЭКСПО в организации транспорта, системы информации, ландшафтной архитектуре, но, наверное, самое интересное то, что определило несомненный успех Монреаля. А именно, что архитекторы, дизайнеры, художники подчинили свои усилия одной задаче — превратить посещение выставки в **СОБЫТИЕ** для каждого посетителя. ЭКСПО создает у посетителя ощущение, что здесь он вместе с другими делает что-то особенное. Мы еще очень плохо знаем, что такое зрелище, в чем заключаются его сила и обаяние, поэтому интересна выставка в Монреале — это начало чего-то принципиально нового, что еще нужно научиться анализировать. По фотографиям можно подумать, что выставка — это архитектура, но это неверно: павильоны, зелень, скульптура, освещение не могут здесь рассматриваться по отдельности, это элементы сложнейшей зрительной системы, это фрагменты единого зрелища. По описаниям можно решить, что выставка — это кино, диапозитивы, звуковые эффекты, но это тоже неверно. Все гораздо сложнее — может быть, впервые выставка заставляет задуматься над тем, что вроде бы все признавали и раньше: восприятие реализованного проекта и проект — вещи принципиально разные, что зрители так же творят образ выставки, как и ее создатели. Это означает, что проект должен включать элемент неопределенности, это означает необходимость отказа от завершенности образа. Кларк отмечает это, анализируя советский и американский павильоны: «Лучшее в этом павильоне то, что он спроектирован так, чтобы позволить посетителю смотреть на экспонаты, которые его привлекают, и игнорировать остальные... по контрасту с американским павильоном, который заставляет маршировать посетителя стройными колоннами...» — но это относится к выставке в целом.

Выставка перестает быть выставкой: одуревший от машин посетитель не хочет смотреть на машины, он ежедневно получает столько информации, что не хочет, чтобы его и здесь информировали, он стремится к необычному. «ЭКСПО-67» интересна уже потому, что без непосредственной связи друг с другом, без предварительного расчета ее авторы решали одну и ту же задачу. Архитекторы в целом не пытались создать иллюзию «вечности» сооружений, автор «Жиротрона» Сиен Кенни не пытался выдать аттракцион за нечто большее, сценаристы вычеркивали импозантные сами по себе







цифры промышленного развития, а сорокапятиминутный фильм «В дебрях лабиринта», вроде бы вопрошавший: «Кто ты есть, человек?», делал это так красиво, что отвечать никому не хотелось. Без предварительного сговора разные специалисты из разных стран сделали все возможное, чтобы помочь посетителю ЭКСПО сделать рывок из обыденности. Когда ставится (осознанно или не осознанно) такая задача, то обычные критерии оценки изолированных фрагментов по чисто эстетическим характеристикам теряют смысл. Большинство западных критиков не захотело этому поверить. Об этом стоит поразмыслить, просматривая фотопортрет «ЭКСПО-67».

«ЭКСПО-67»

Р. Кликс, В. Дубанов

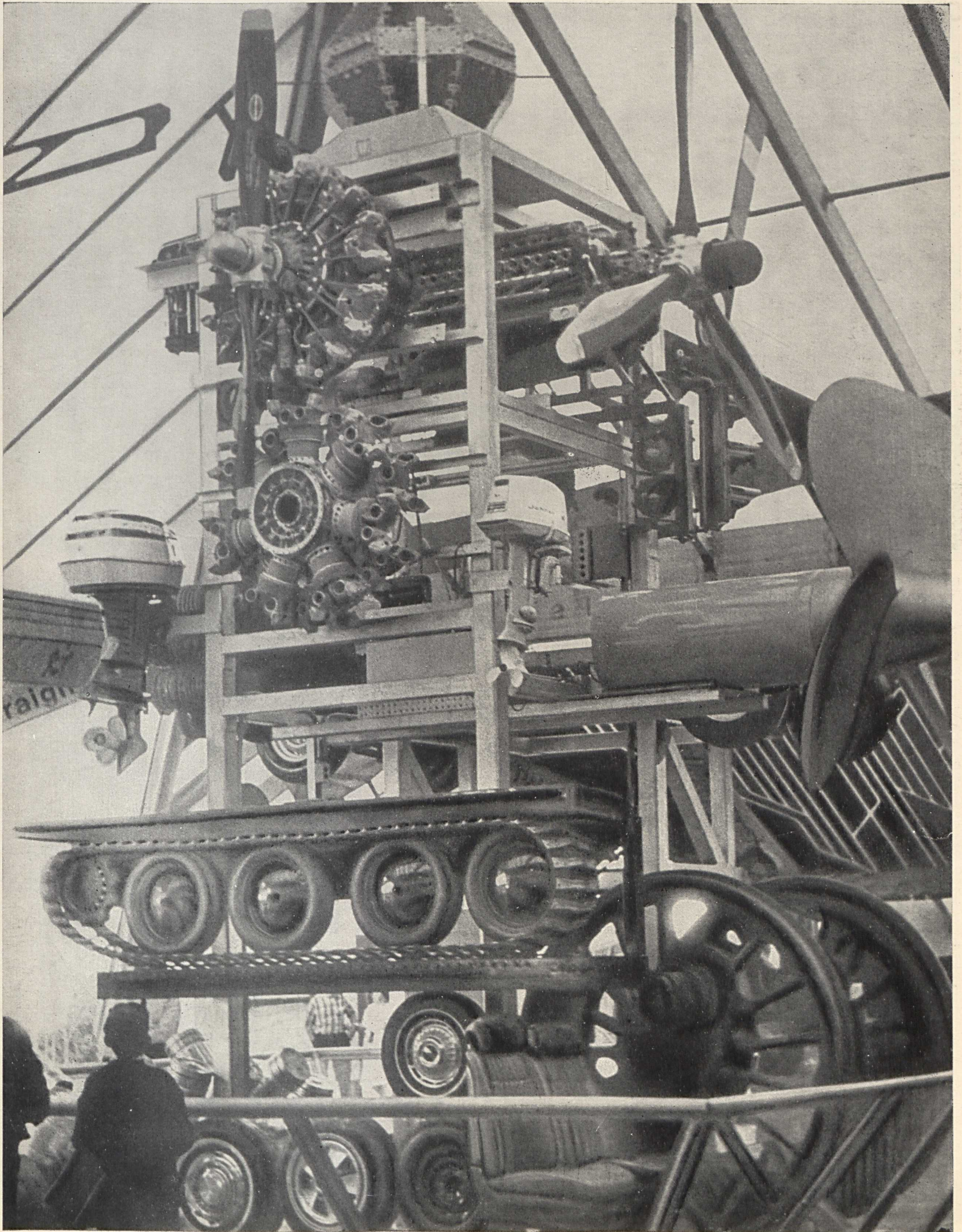
Общий вид павильонов Канады.
Архитекторы
Ашворт, Робби, Воган,
Виллиаме, Шолер, Баркхам,
Хитон, Стэнкейзер.

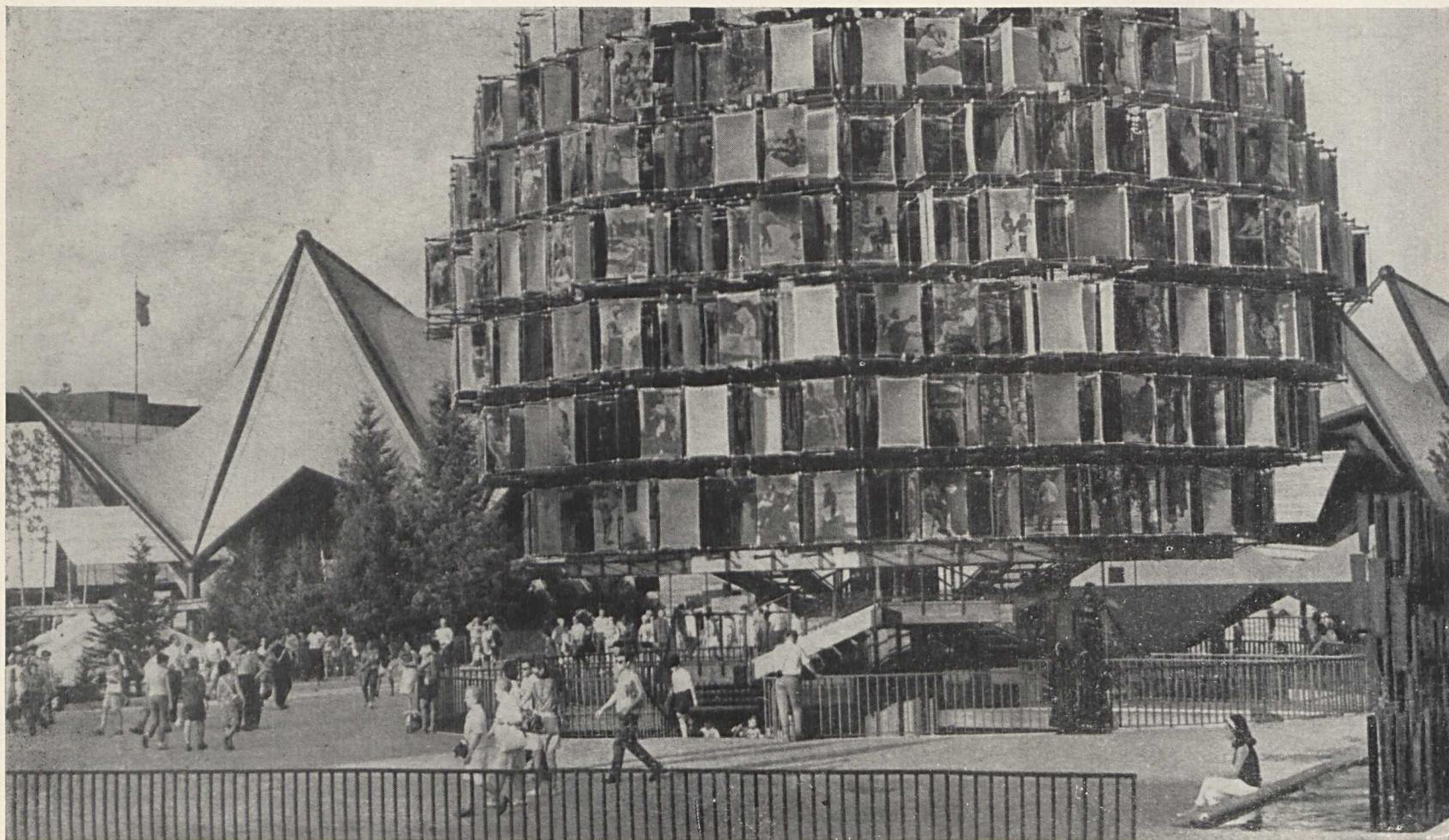
Символическая каравелла первооткрывателя Канады.

Установка в Канадском павильоне.

Выставка «ЭКСПО-67» размещалась на трех островах. Территория ее занимала 400 гектаров; застройка отличается от всех предыдущих всемирных выставок, которые, как правило, имели свой композиционный центр, подчеркивающий смысловое выражение выставки. «ЭКСПО-67» построена с учетом естественного пейзажа и ландшафтного окружения. Искусственные террасы и площадки соединяли один участок с другим. Устройство переходных мостов через каналы и водоемы, дороги, пересекающиеся в разных уровнях, разнообразили ландшафт выставки.







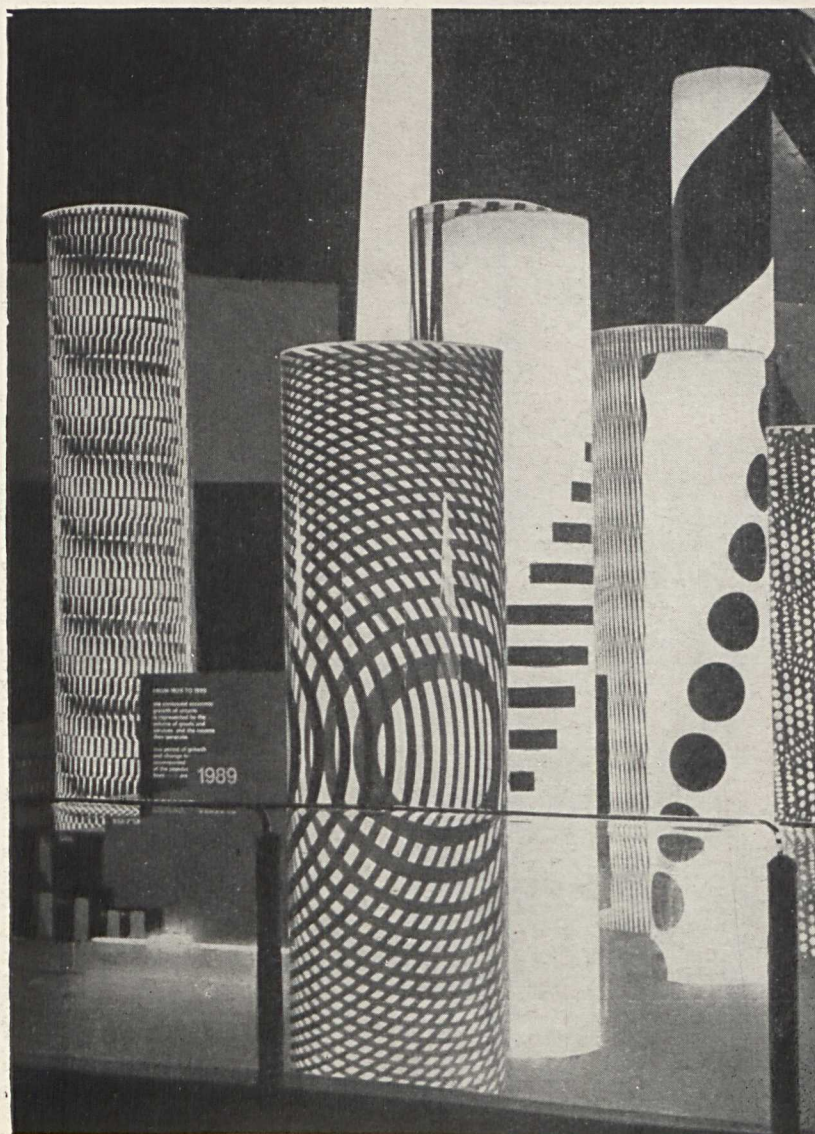
Павильон «Народ Канады».

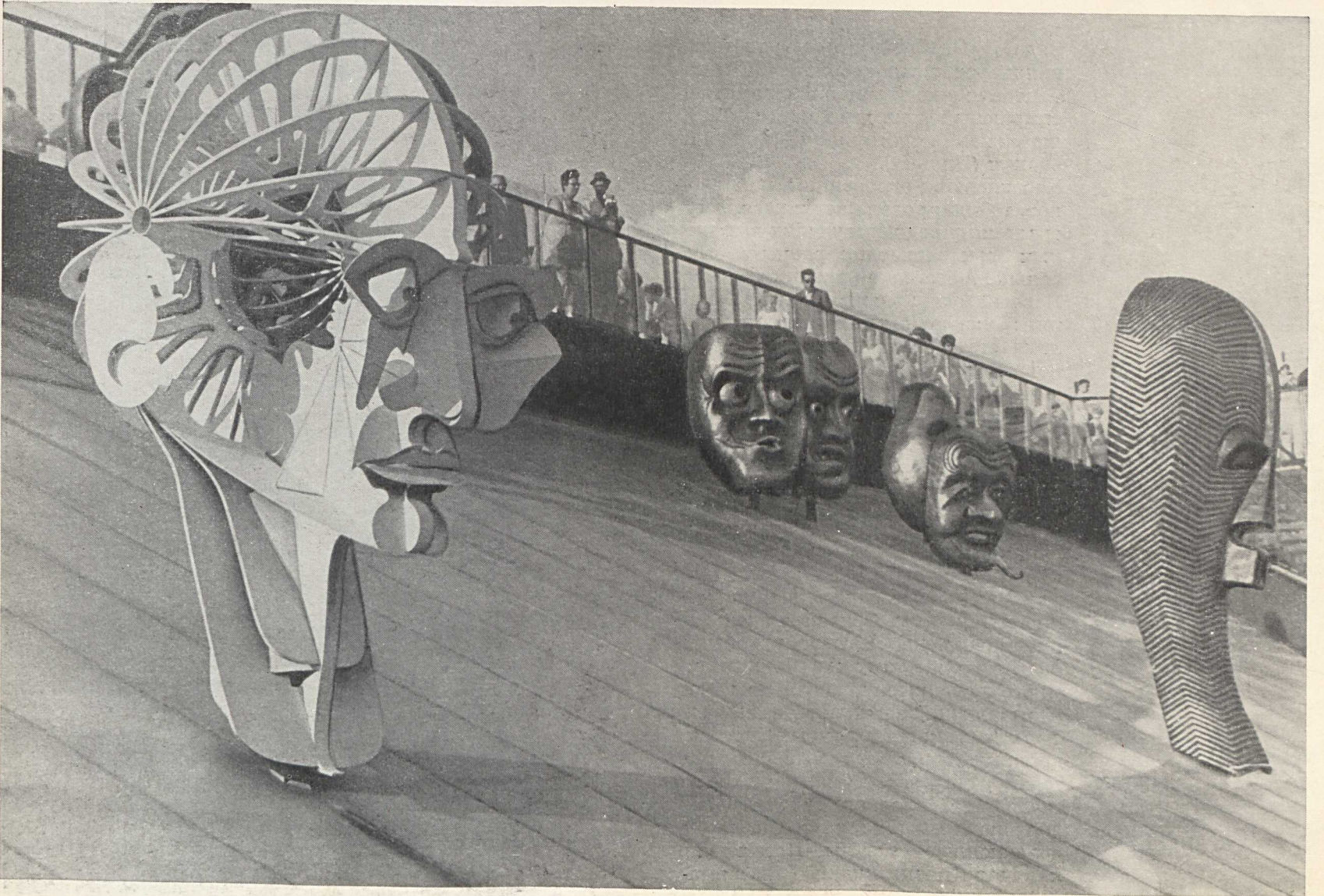
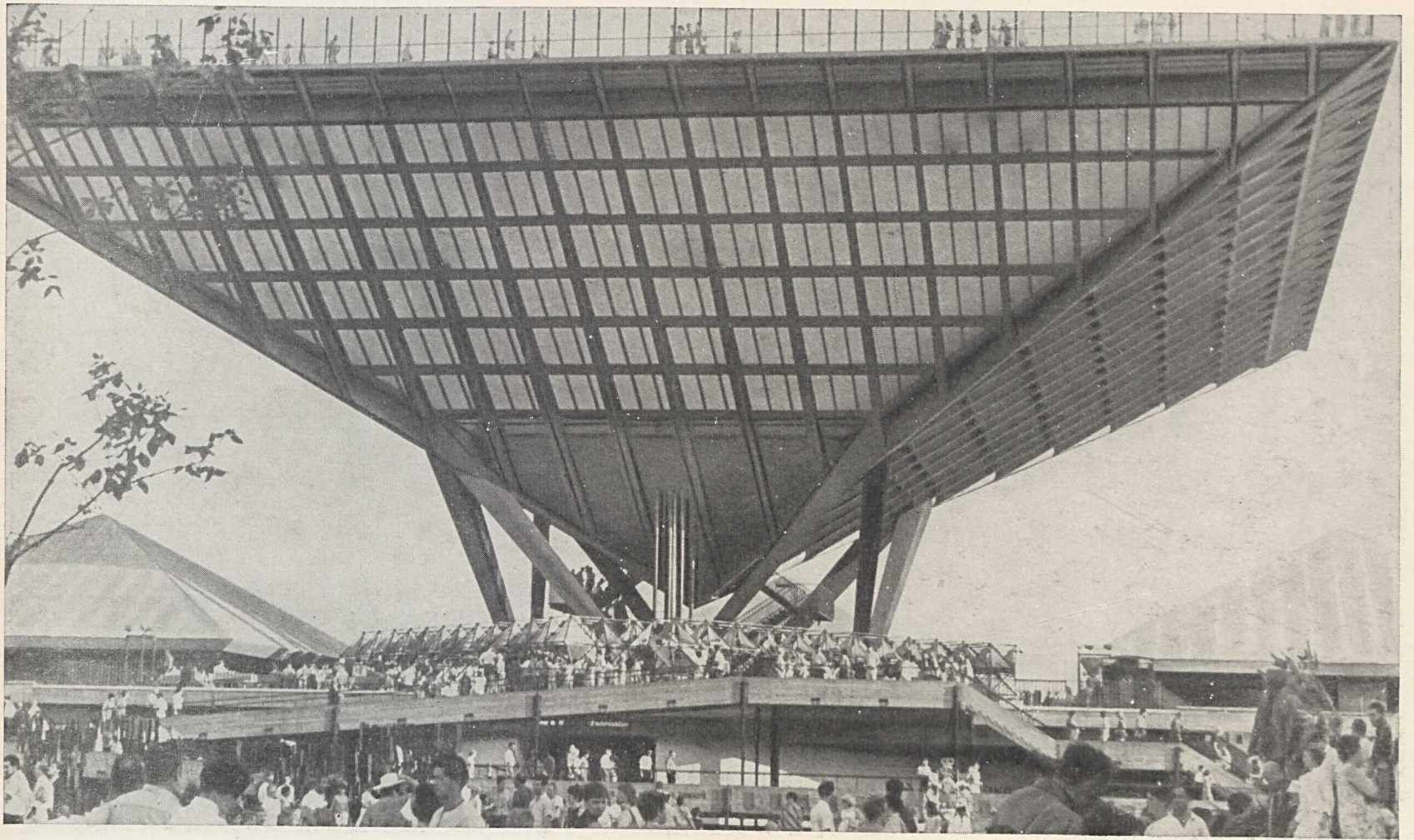
Канада. Динамические
стенды в павильоне.

Катимавик.
Главный павильон Канады.

Скульптурные изображения,
установленные на крыше
Канадского павильона.

Удобно организованная транспортная сеть — специальная электрифицированная железная дорога «ЭКСПО—ЭКСПРЕСС» — связывала главный вход со всей территорией. Путешествие из конца в конец выставки занимало всего 10 минут. По выставке проходила монорельсовая дорога с удобными для обзора открытыми вагончиками. Интересно была размещена на выставке скульптура. Кроме скульптуры, непосредственно связанной с архитектурой, особое место занимала выставка скульптуры стран-участников, расположенная в парке на одном из островов. Ансамбль выставки дополняли малые архитектурные формы: магазины, киоски, кафе, рестораны. Павильоны выставки демонстрировали свободу архитектурных форм. Для них характерны были сложные композиции шестигранников, перевернутых конусов, изогнутых поверхностей, цилиндров. В основном архитектура павильонов связывалась с содержанием экспозиции и образовывала единое целое, подчиненное одному общему сценарному решению. Так были спроектированы павильоны: «Австралия», «Онтарио», «Англия» и шесть тематических. При всем многообразии архитектурных приемов использованные формы можно объединить в несколько основных групп: шатровая конструкция (павильон ФРГ, «Ка-







Павильон «Онтарио».
Архитекторы
Файрфилд, Дюбуа.

Скульптура перед
павильоном лесной и
бумажной промышленности.
Канада.

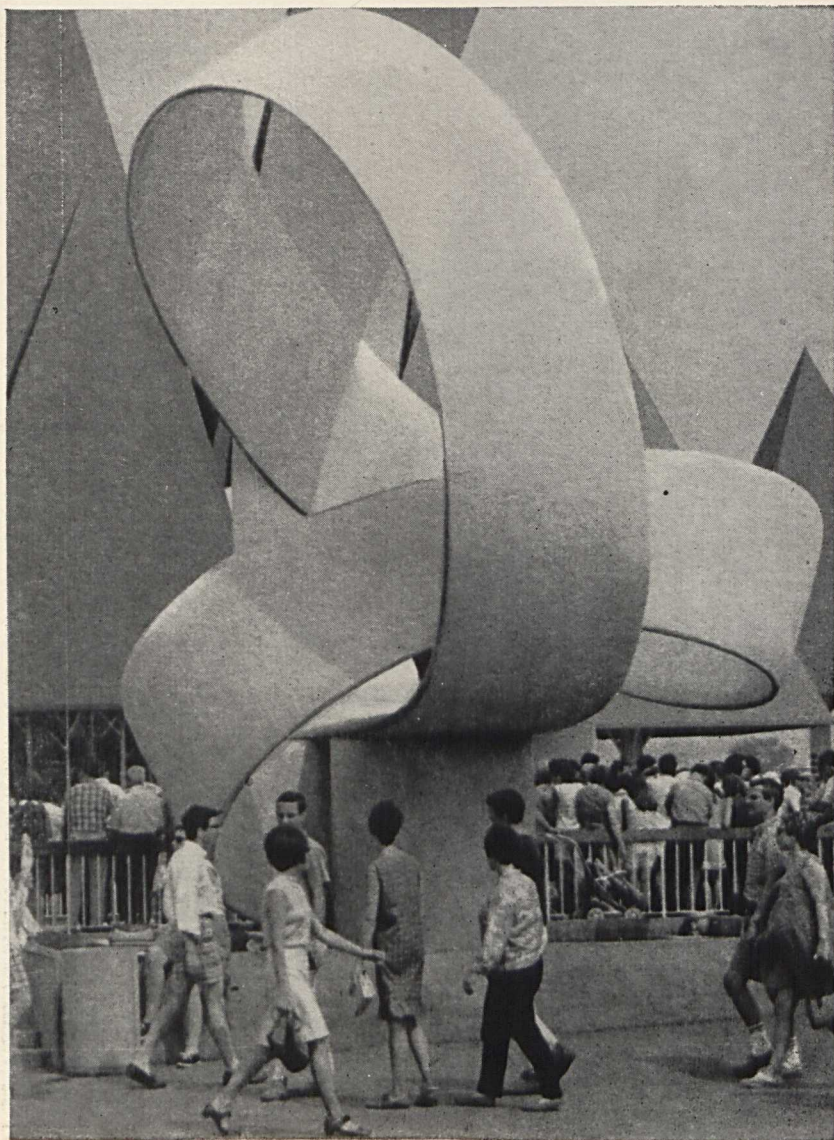
Международный павильон
«Человек и производство».
Архитекторы Аплик,
Дисбарт, Димакопулос,
Лебеисолд, Сайз.

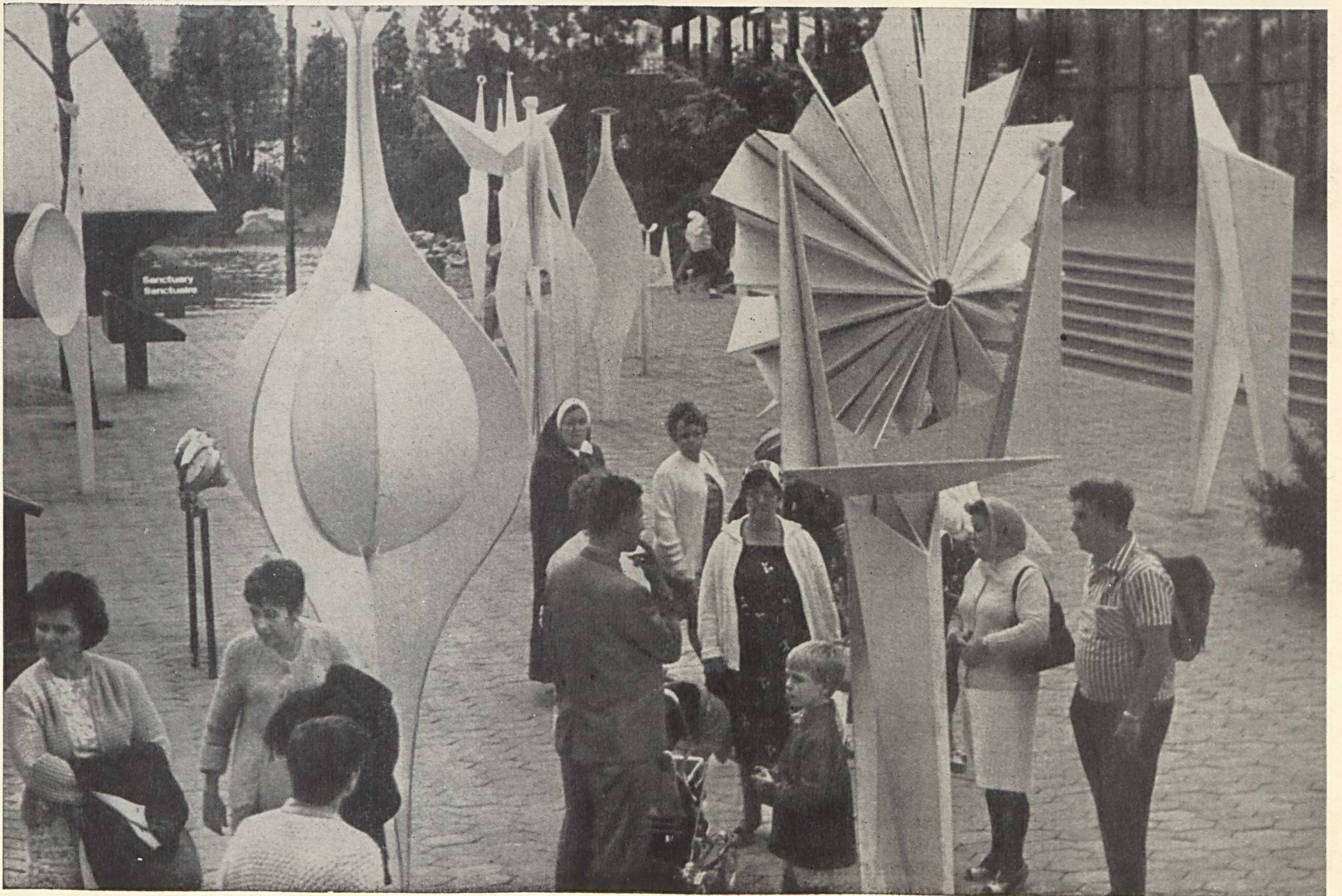
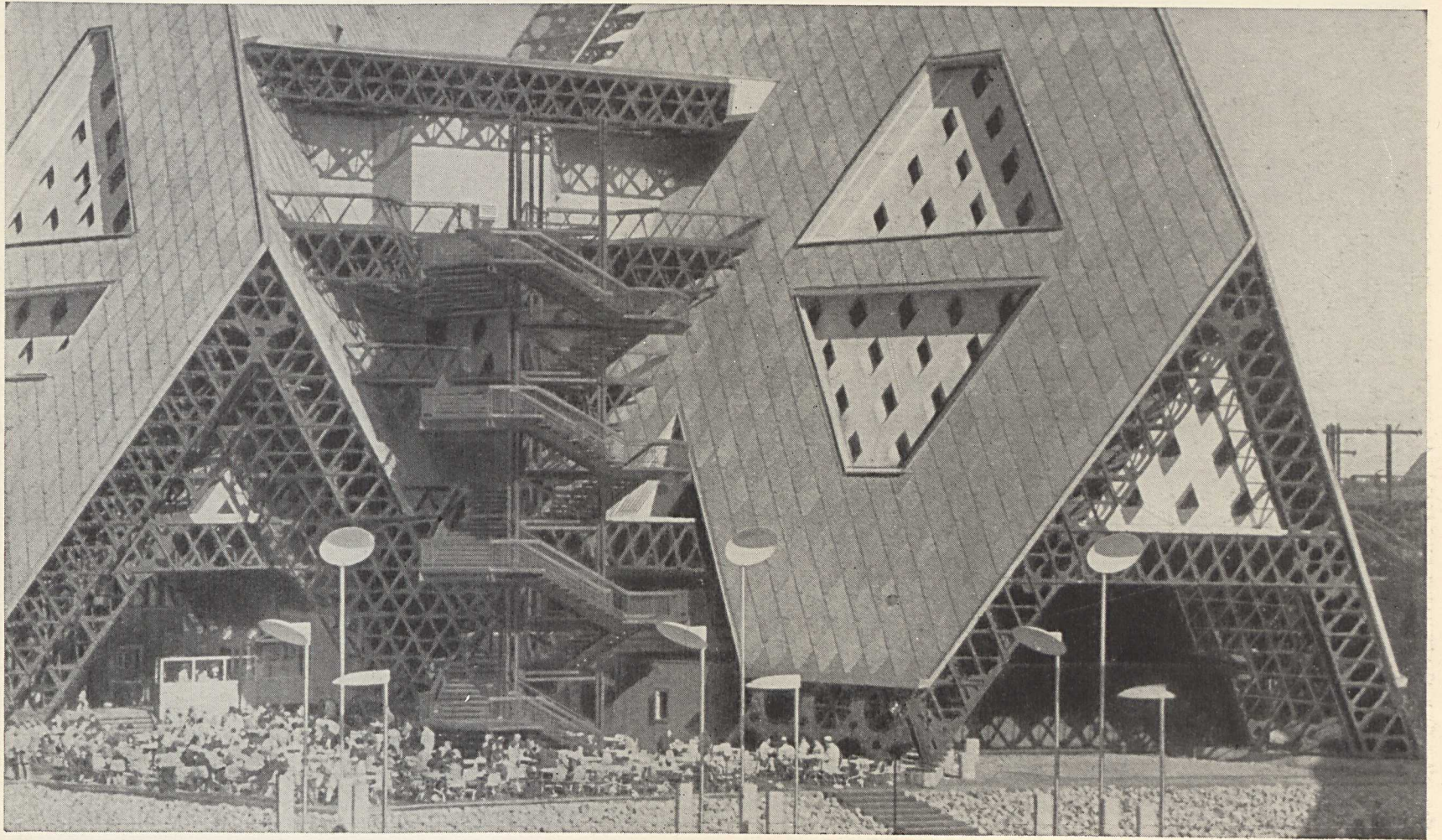
Сад скульптуры у павильона
«Канада».

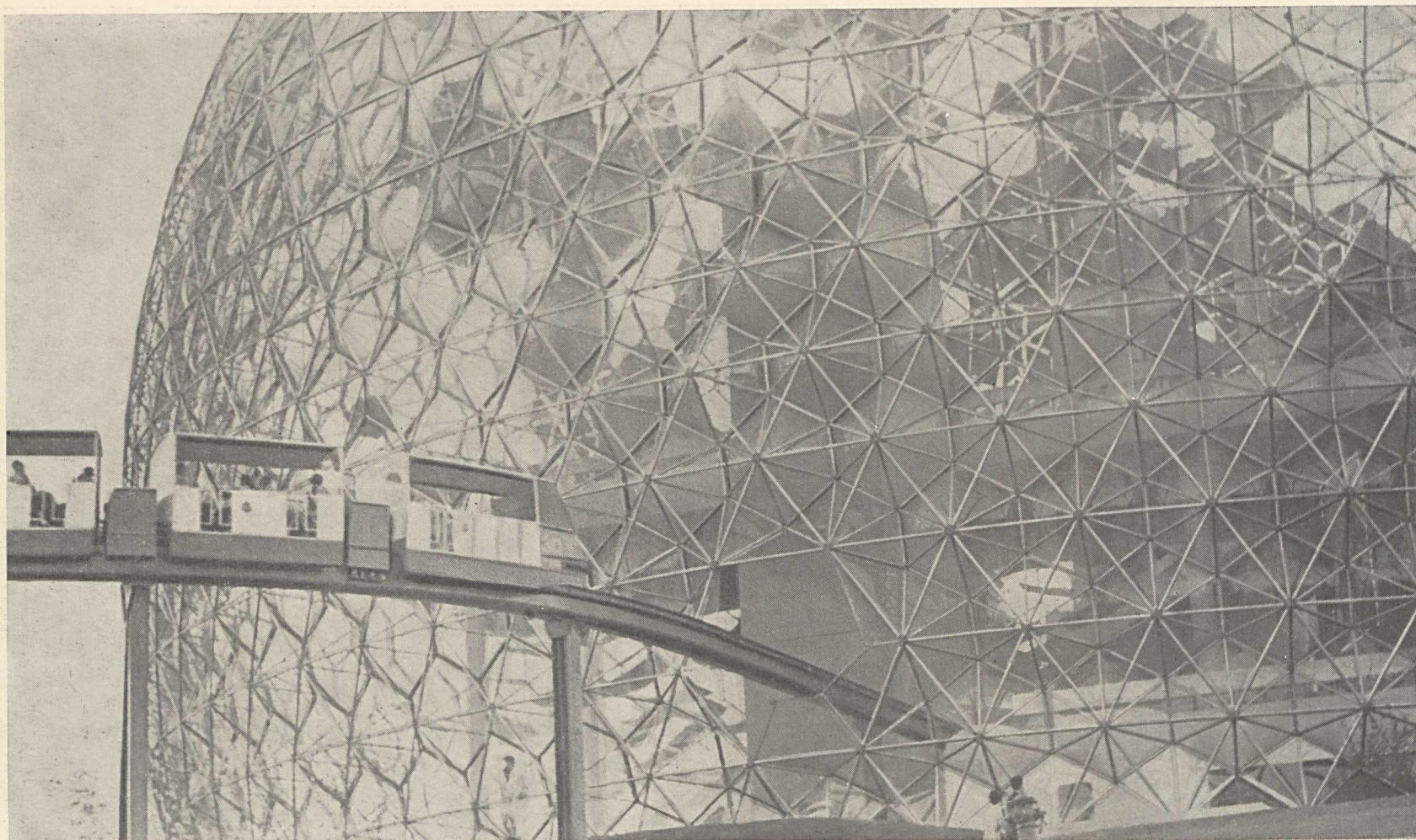
нада», «Онтарио»), пространственная шарообразная оболочка (США), вантовая конструкция с плитой, опирающейся на две точки (СССР), шпальная конструкция оболочки здания (Япония).

Что касается экспозиции павильонов, то она продолжает и развивает традиции предшествующих всемирных выставок, превращаясь все больше в зрелище как таковое.

Первый очень популярный принцип: экспозиция в движении, публика статична в отличие от установившегося приема, когда посетители проходят мимо экспонатов. Лучшим примером этого решения является павильон «Австралия», где посетители, располагаясь в мягких креслах перед вращающимися стендами, получали информацию по радио с помощью спрятанных в спинке кресел динамиков. Атмосфера спокойного уюта давала возможность посетителям проникнуть в глубину темы. Основная экспозиция павильона «Югославия» была построена по тому же принципу: многочисленные диапозитивы показывали жизнь страны, ее природу, памятники культуры. Сюжеты диапозитивов менялись перед зрителем шесть раз. Динамична была экспозиция вводного раздела павильона «Швейцария». Он имел вращающиеся стенды. Посетители получали пятиминутную информа-







Американский павильон.
Архитекторы
Букминстер, Фуллер,
Садао.

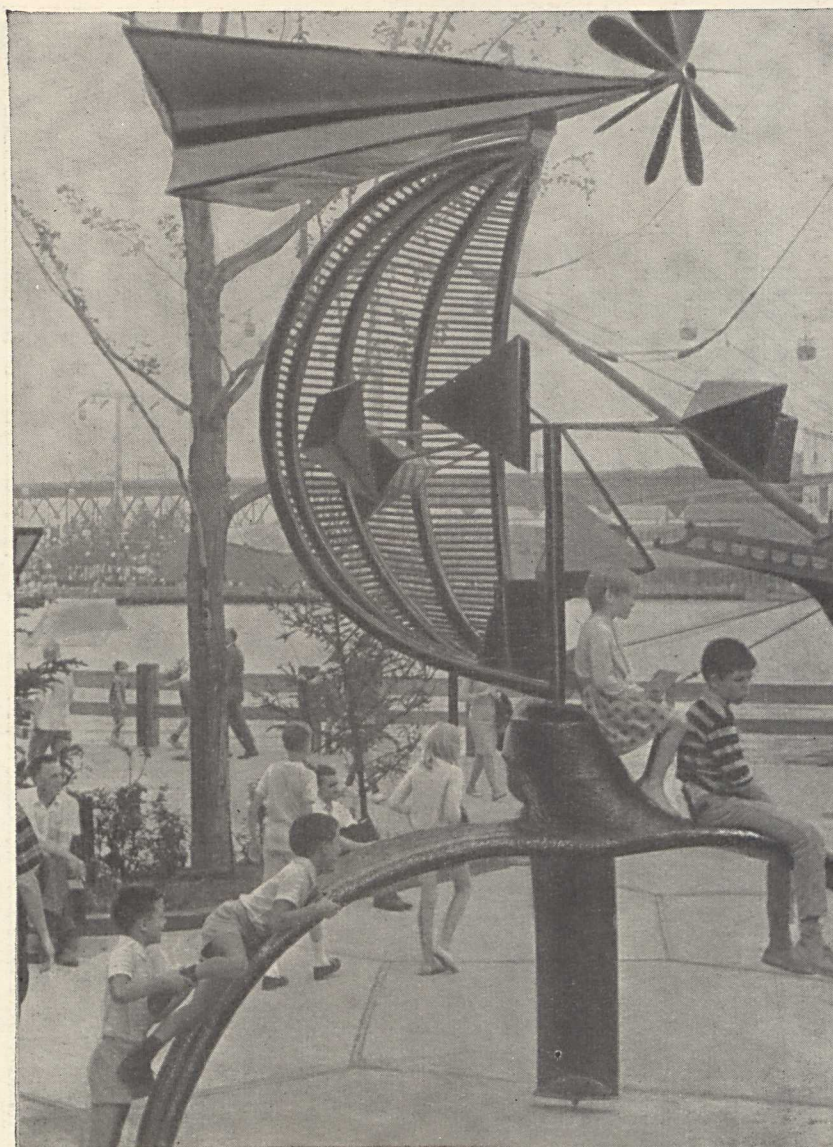
Функциональная скульптура.

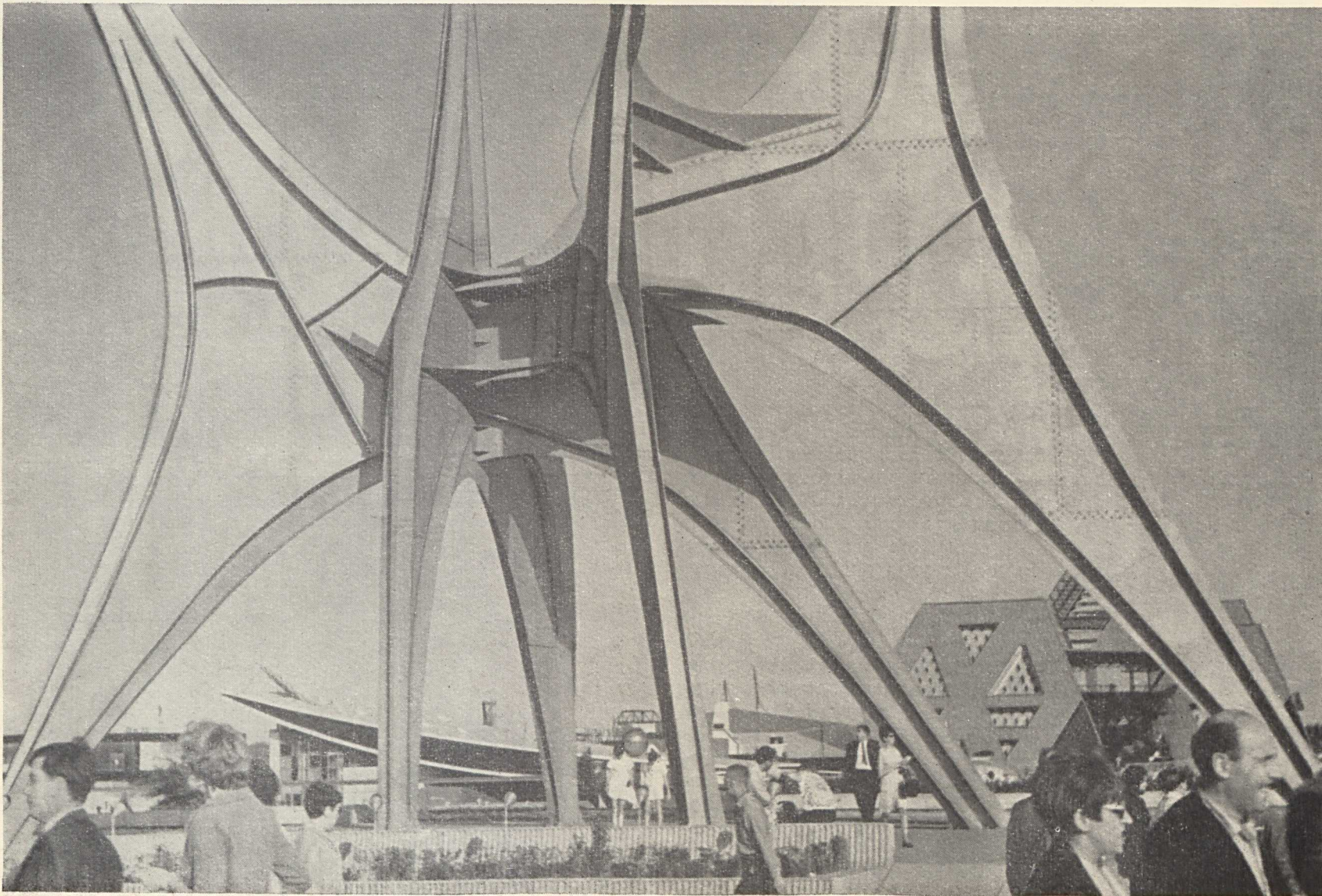
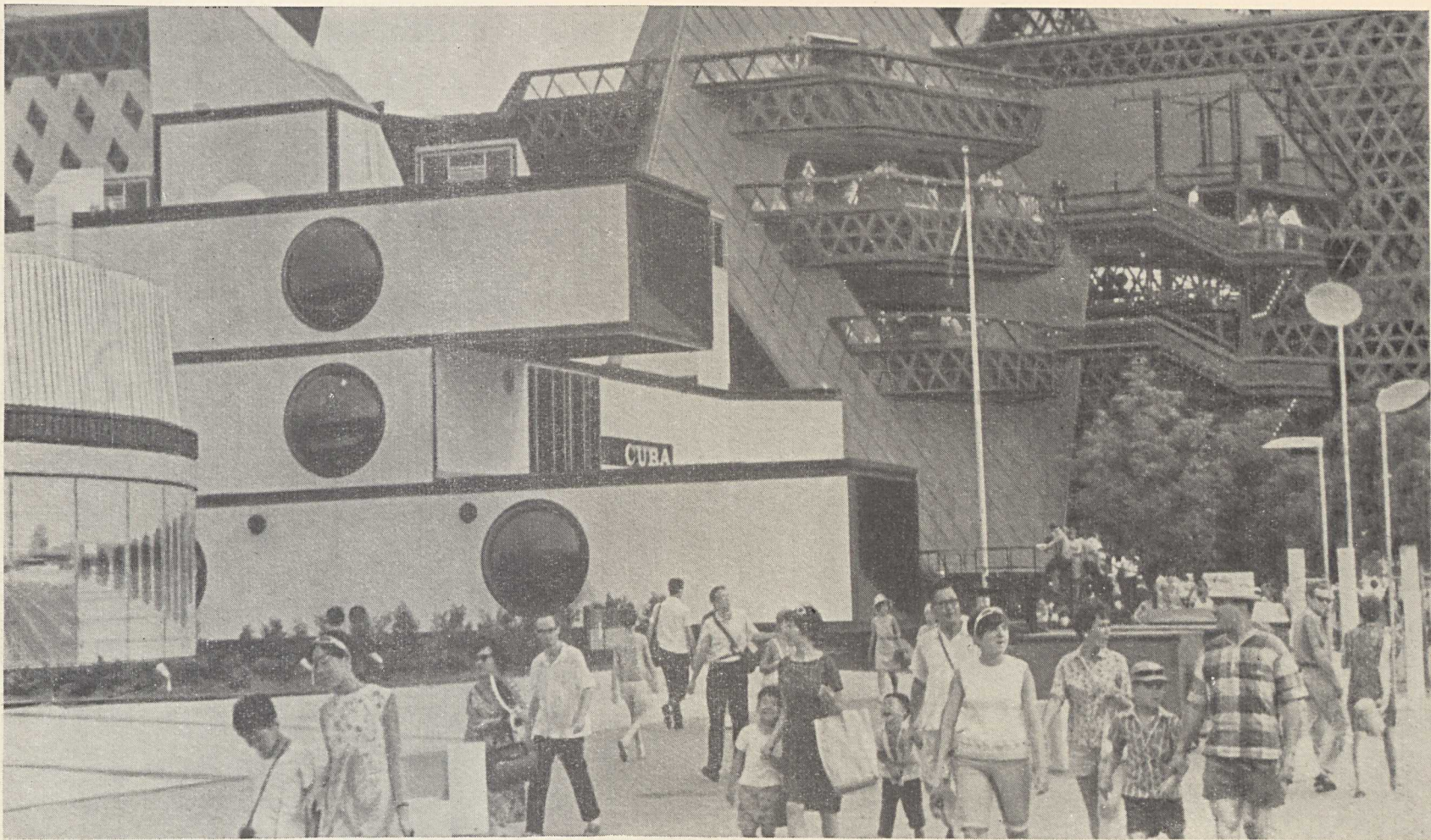
Павильон Кубы.
Архитекторы
Барони, Гарагги и
До Коста.

Скульптурная группа
«Семья».
Скульптор А. Колдер

цию, которая складывалась из показа стендов, диапозитивов и рассказа диктора.

Заслуживают внимания экспозиции павильонов «Лес» и «Человек и здоровье». В павильоне «Лес» было организовано представление типа «show» для посетителей, которые садились на ковер пола, декорированный под «зеленую лужайку». По периметру зала были установлены экраны. Представление, сопровождаемое кинопоказом и сменными диапозитивами, имело музыкальные и танцевальные номера. Однако вся программа рассказывала о серьезной теме, которой и был посвящен павильон, — развитию бумажной и лесной промышленности Канады. Второй зал павильона «Лес» решался иначе. Он имел сцену, на которой демонстрировались серьезные научные опыты специалистам в этой области. В павильоне «Человек и здоровье» в большом демонстрационном зале был «медицинский театр». Зрители располагались по периметру зала на двухъярусных пандусах, в центре на арене размещалась медицинская аппаратура. Программу вели специалисты, их выступления сопровождались кинокартиной, проектируемой для удобства обозрения на три больших экрана. В первом зале павильона «Человек и общество» была сделана попытка рассказать о роли и положении современного человека. Перед сидя-







Павильон ФРГ.
Р. Гутборд, Ф. Отто.

Монорельсовая дорога.

Декоративная скульптура.

Павильон Великобритании.
Архитекторы Б. Спенс,
Боннингтон, Коллинз.

Скульптура перед
павильоном Великобритании.

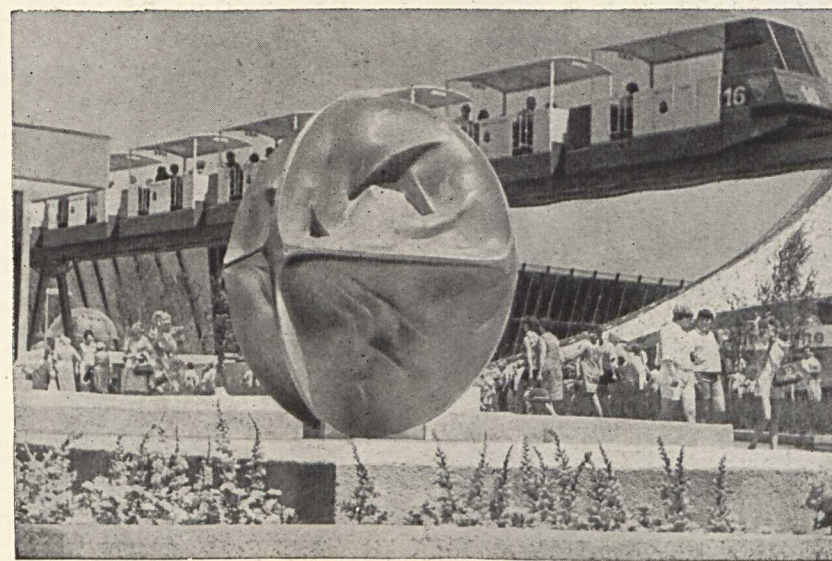
Скульптура перед входом в
павильон Великобритании.
Г. Мур.

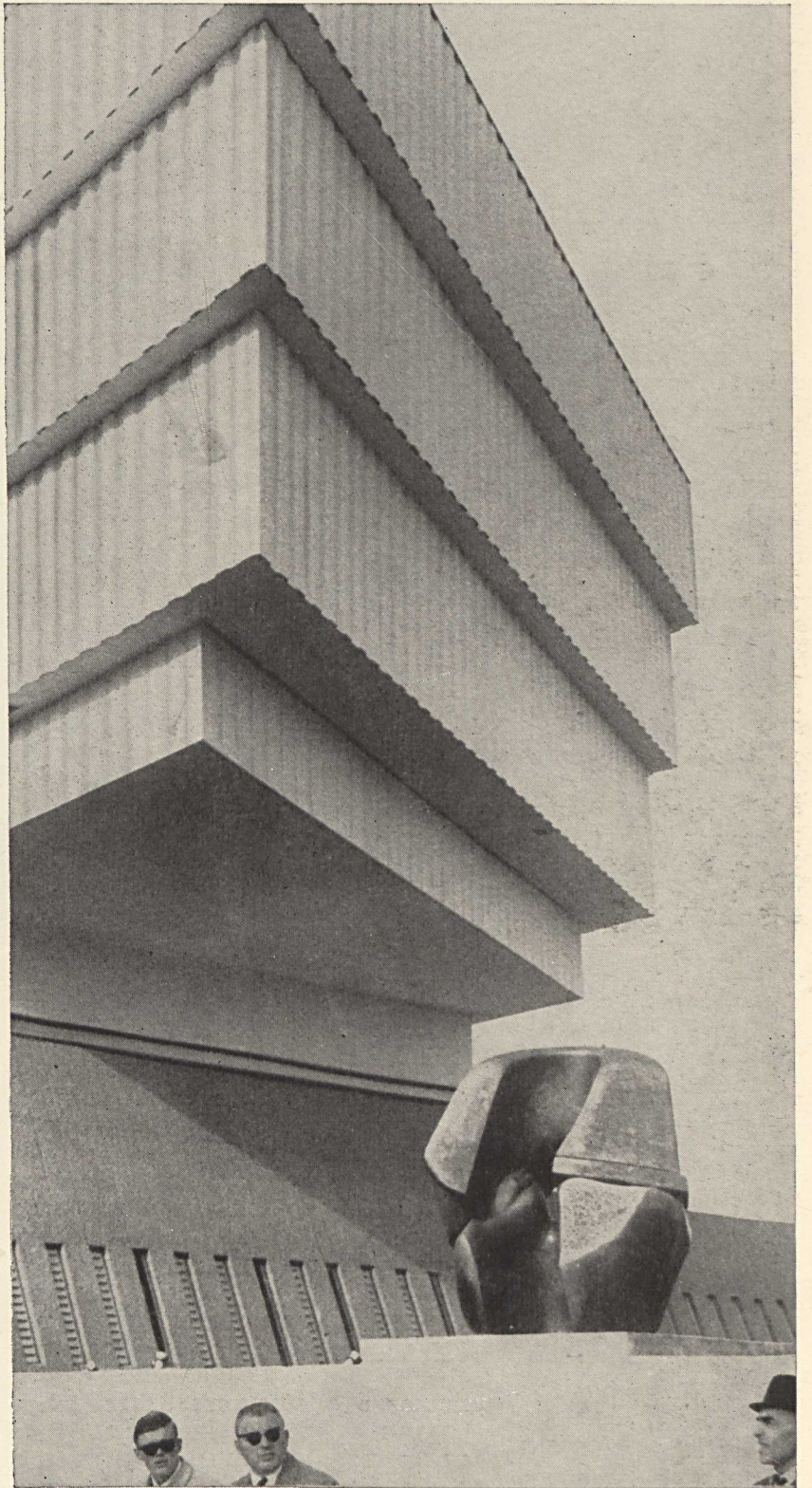
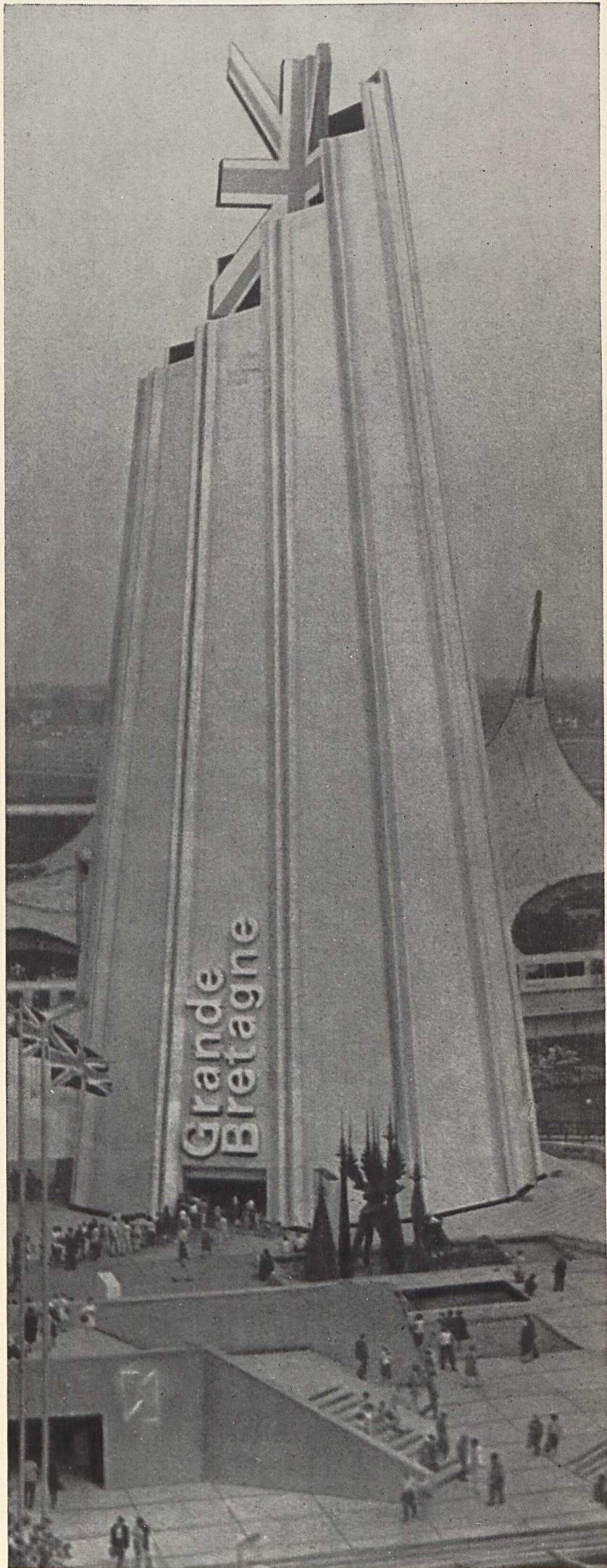
щей публикой вращалась сценическая площадка, расчлененная на отдельные секторы, наполненные случайными вещами и формами. Все это сопровождалось световыми эффектами и шумной конкретной музыкой.

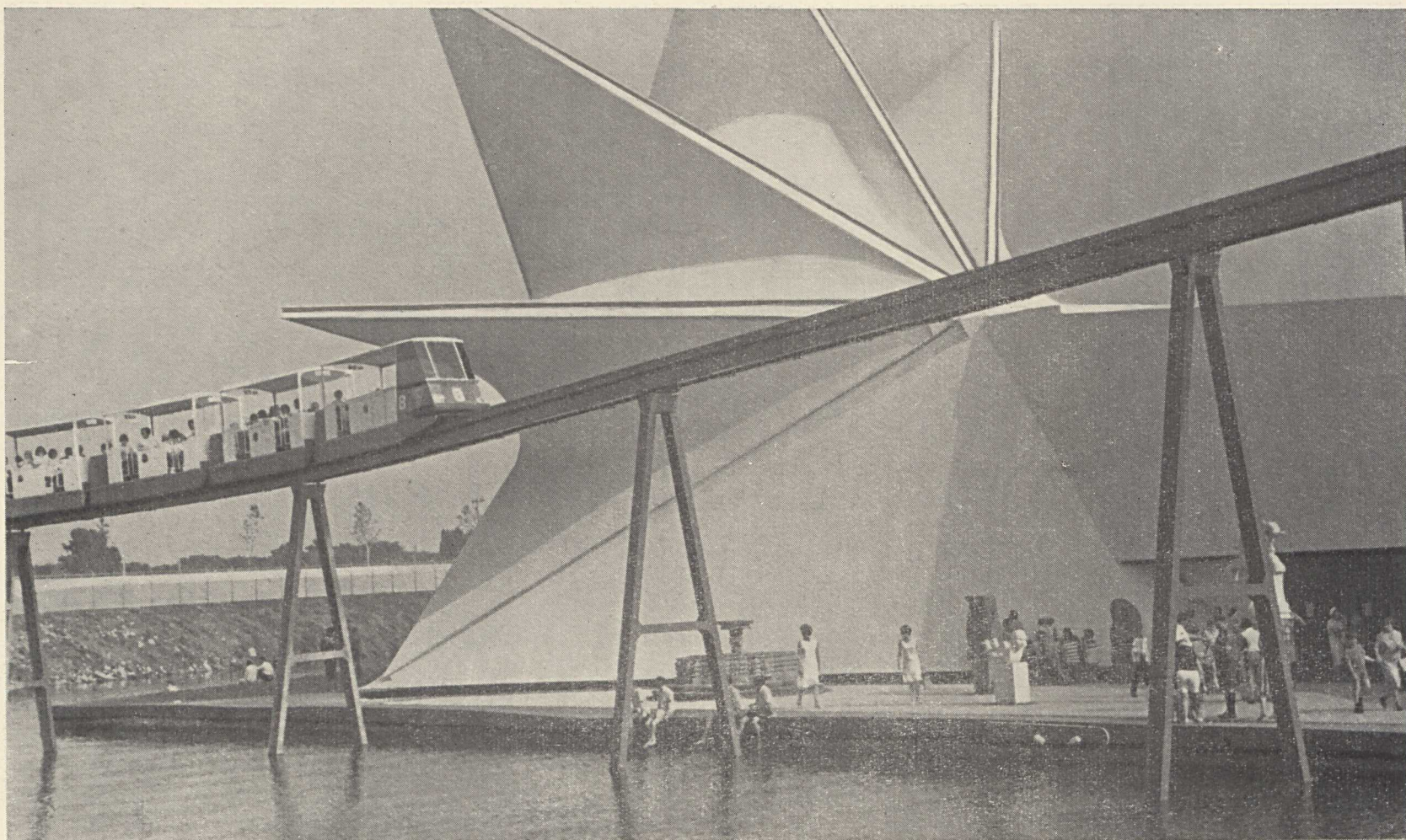
Павильон «Чехословакия» имел два зала с движущейся экспозицией. В зале «Симфония промышленности» использовались подвижные кубы, вращающиеся оптические сферы и кинопроекция. Сочетание многопланового изображения и музыки создавало интересное зрелище.

Эффектно был организован показ в павильоне «Великобритания», где зрители на движущемся пандусе проезжали мимо средневекового замка, стоящего на воде. Световые эффекты, проекция диапозитивов и показ отрывков из исторических фильмов, шумы и звуки далеких битв — все это способствовало эмоциональному восприятию истории Англии.

А вот пример, где экспозиция была построена целиком как театральное зрелище или аттракцион. Это павильон «Жиротрон». Здесь сидящая в особых креслах публика движется сначала по спирали в пространстве, изображающем космос, затем опускается в «кратер вулкана» и проезжает через пасть робота. Предельно зрелищно было оформление в павильоне «Франция» —







Павильон Мексики.
Архитекторы А. Гараццо
Короно.

Интерьер павильона
Австралии.
Архитектор
Д. Маккормик.

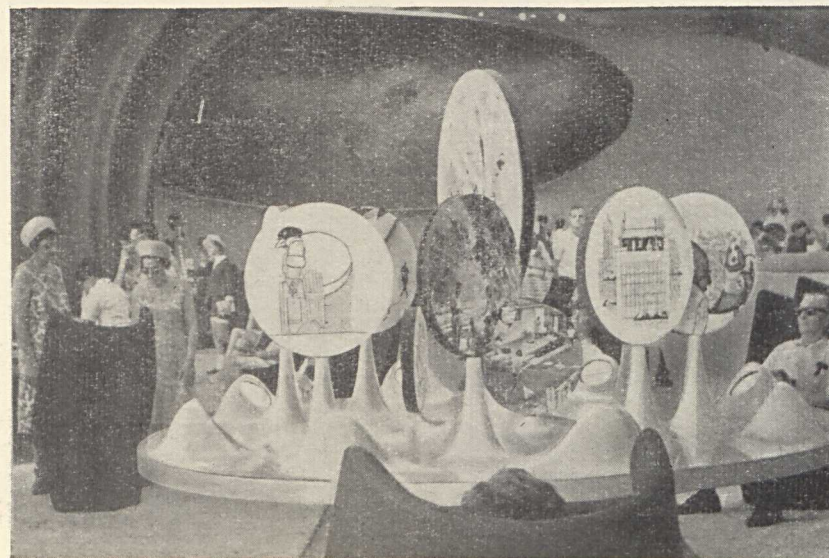
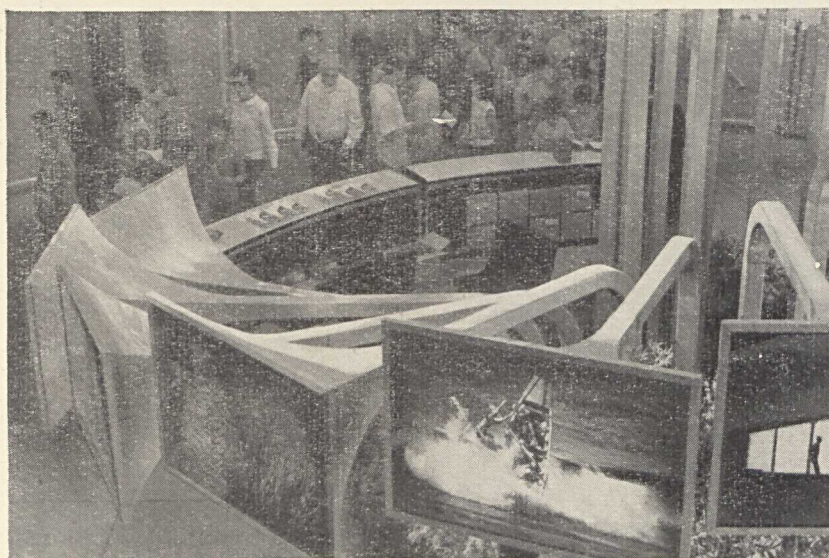
Интерьер павильона
Австралии. Кресла с
динамиками, информирую-
щими о хозяйстве и
культуре страны.

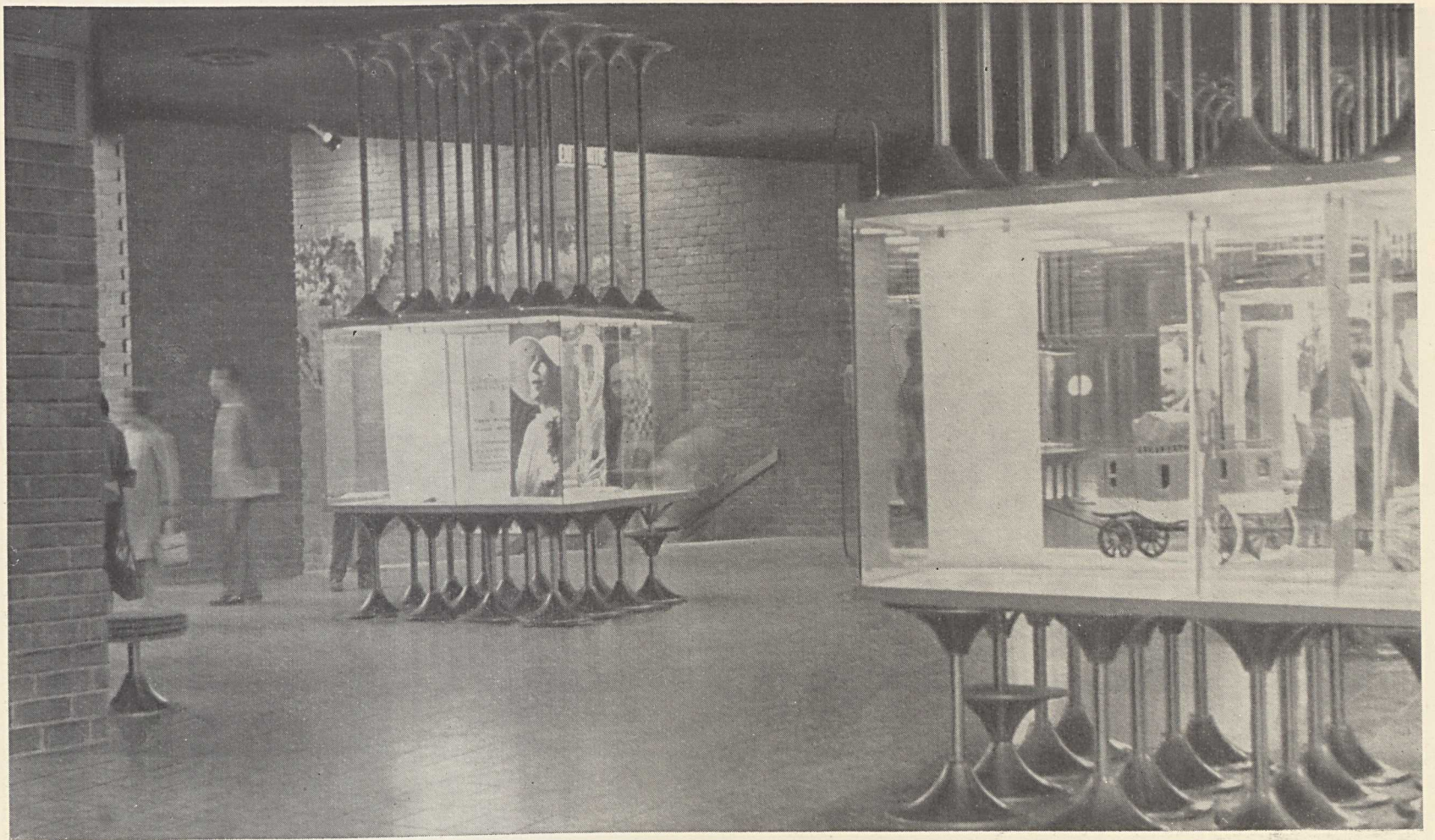
Интерьер павильона
Бельгии.
Архитектор
Р. Сэйпэл.

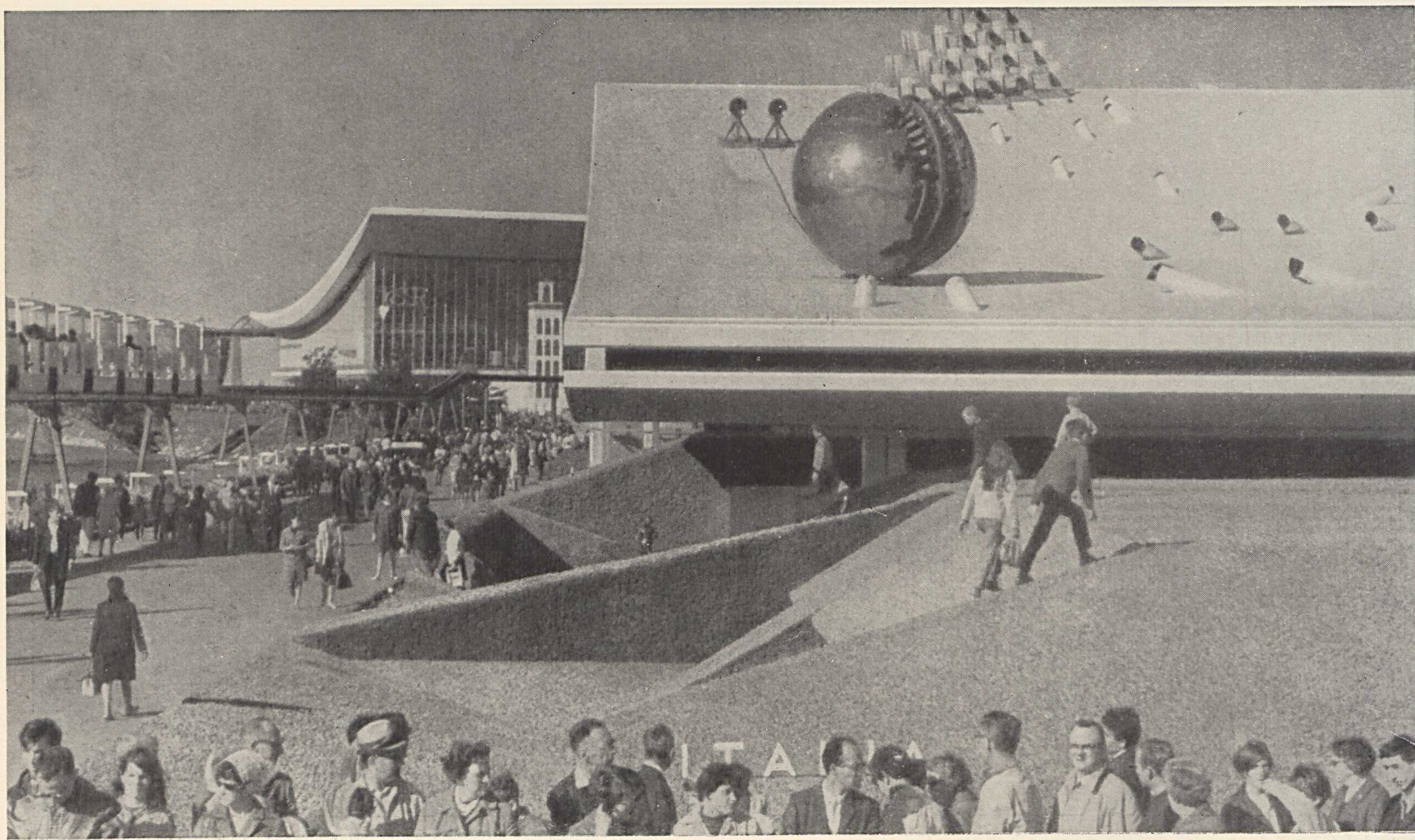
Диапозитивная репродукция.
Гентского алтаря.

водное show, устроенное на центральной площадке с меняющимися фонтанами и их подсветом. Вспыхивающие цветные лампочки, держащиеся на тросах, и звуковое сопровождение создавали запоминающуюся картину.

Другое явление, характерное для «ЭКСПО-67», — широкое использование кино. Показ кинофильмов стал основным приемом для раскрытия темы экспозиции. Лучшим примером этого являются павильоны «Лабиринт» и «Калейдоскоп». В двух фильмах, демонстрировавшихся в «Лабиринте», были показаны поиски молодежи в «лабиринте жизни», раздумья о будущем и о судьбах разных людей. В эллипсообразном зале для зрителей было отведено четыре яруса и расположено два экрана — вертикальный и горизонтальный. На экранах показывали один сюжет, снятый в разных ракурсах. Во втором кинозале демонстрировался полиэкранный, глубоко эмоциональный фильм. Его показывали на пяти экранах, расположенных крестом. Фильм рассказывал о жизни и судьбе людей в разных странах. В переходах между кинозалами в затемненном пространстве было организовано интересное зрелище: тысячи разноцветных лампочек вспыхивали в такт конкретной музыке. Многократно повторяясь зеркалами, световые точки создавали впечатление бесконечности пространства.







Павильон Италии.
Архитекторы
Ф. Пиро, А. Антонелли,
М. Греко, С. Росси.

Фрагмент экспозиции стекла
в павильоне Чехословакии.
Архитекторы павильона
М. Рэпа, В. Пуша.

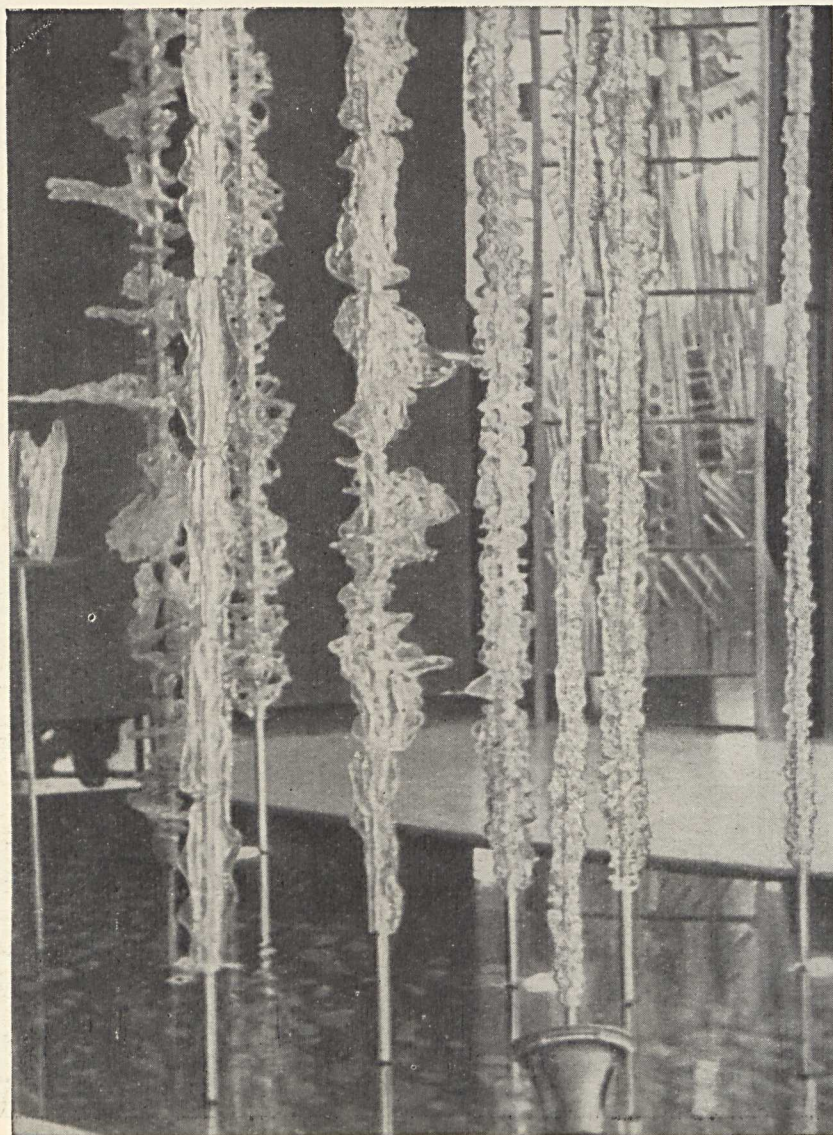
Павильон Франции.
Архитектор
Ж. Фужерон.

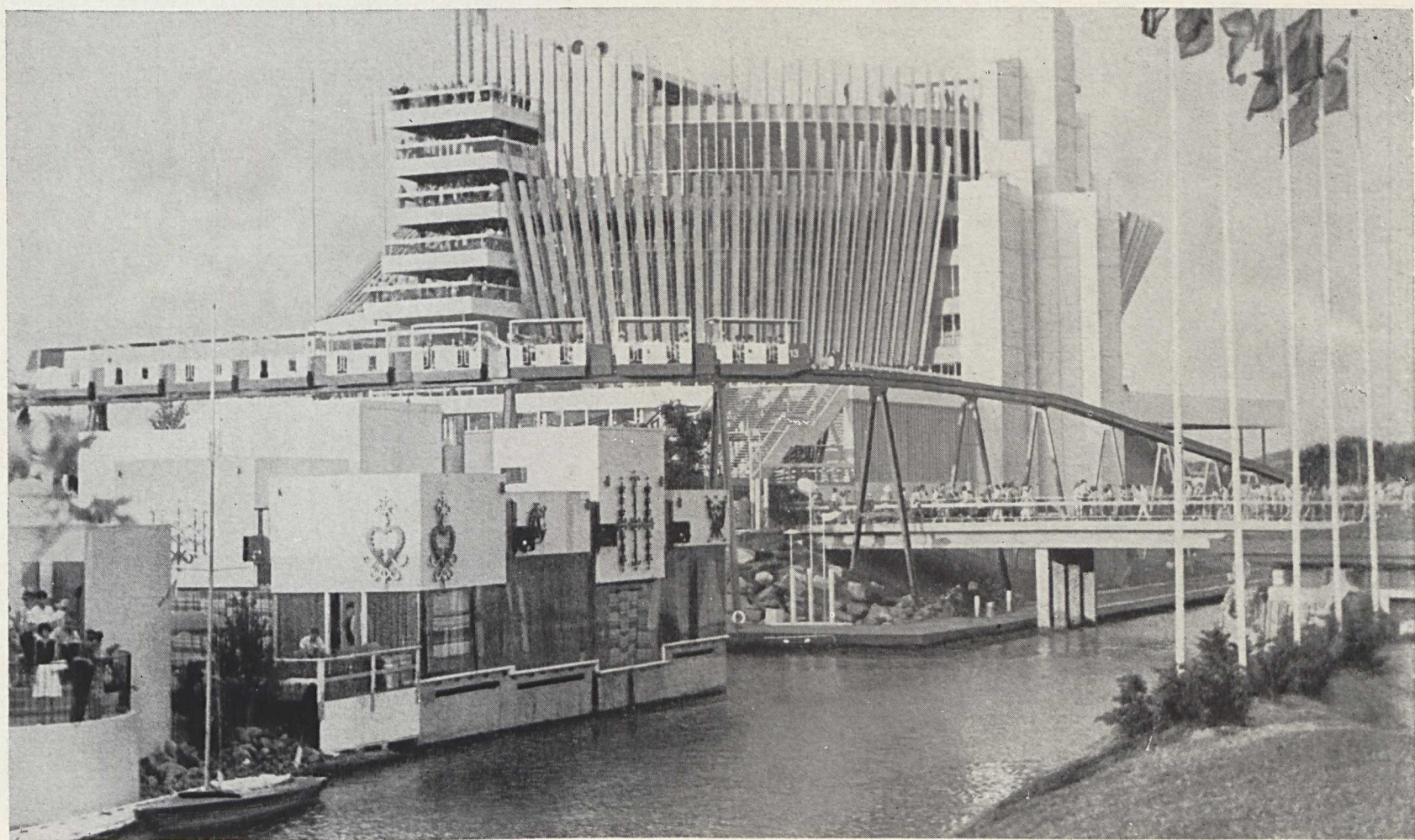
Сад скульптуры на крыше
павильона Франции.

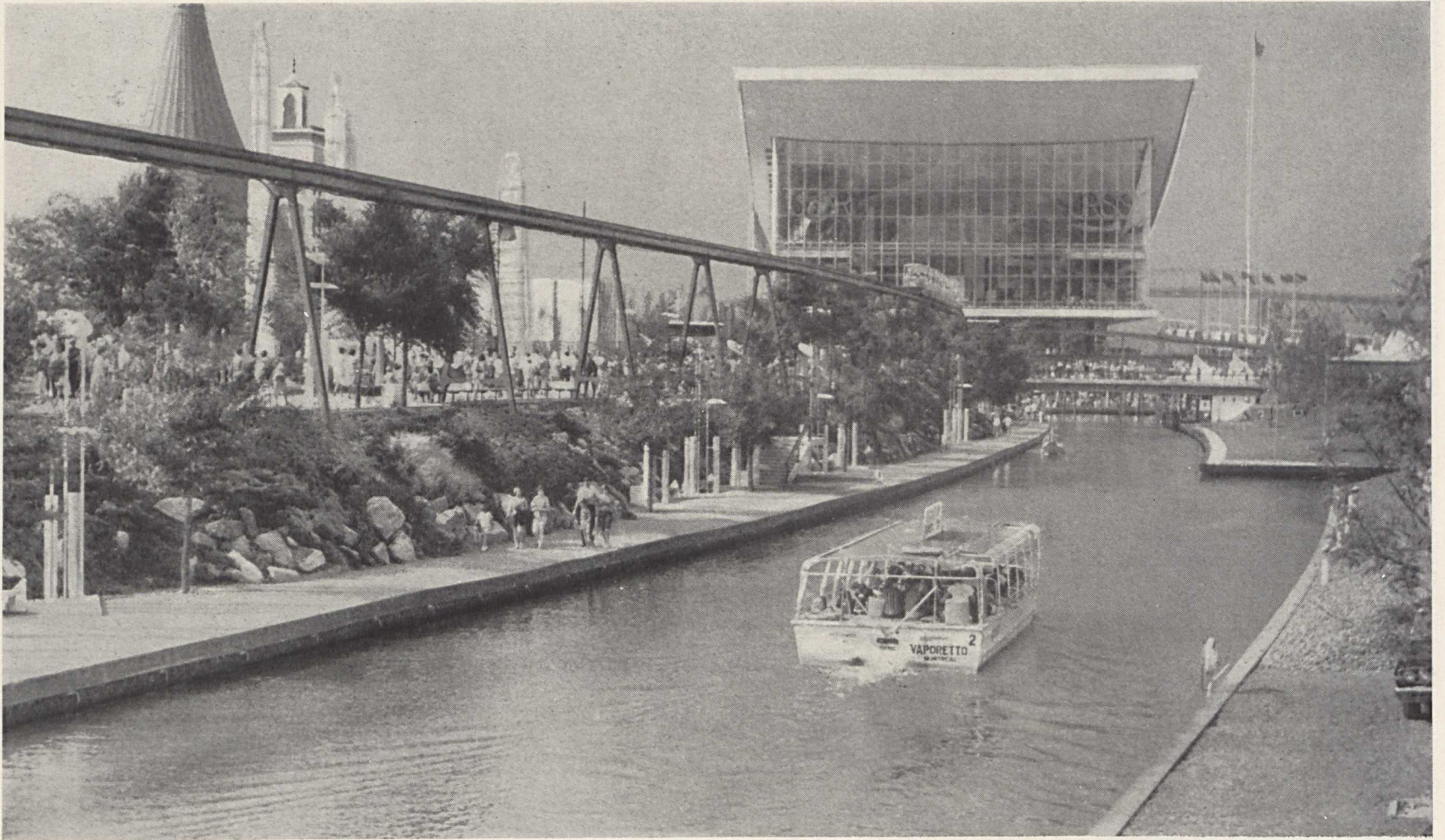
В «Калейдоскопе» с помощью поразному поставленных зеркал демонстрировались кинофильмы, рассчитанные на эмоциональное воздействие от бесконечного преломления света, многократного повторения изображения, от симфонии цвета и музыки.

Некоторые павильоны имели кинозалы, где демонстрировались отлично снятые остро социальные фильмы. Такие фильмы становились смысловым центром всей экспозиции.

Итак, кино на «ЭКСПО-67» стало одним из ведущих средств организации экспозиции павильонов. Были и попытки организовать экспозицию с помощью скульптурных изображений человека и целых групп. Они были сюжетно связаны с экспонатами. Так был оформлен зал павильона «Англия». Особенно интересна группа электронных роботов, выступавших с программой «кем быть?» (павильон «Онтарио»). Всемирная выставка в Монреале обнаружила ряд новых методов устройства экспозиции. Этим она и интересна художникам-оформителям.







Общий вид Советского павильона.
Архитекторы М. Посохин,
А. Мидоянц и Б. Тхор,
Р. Кликс, инженер-
конструктор А. Кондратьев.

Художники Р. Кликс,
В. Макаревич, В. Дубанов,
О. Ломако, В. Языков,
А. Немлихер, А. Шитикова

Фрагмент экспозиции.
Раздел архитектуры.

Общий вид центрального
зала.

Раздел электроники.

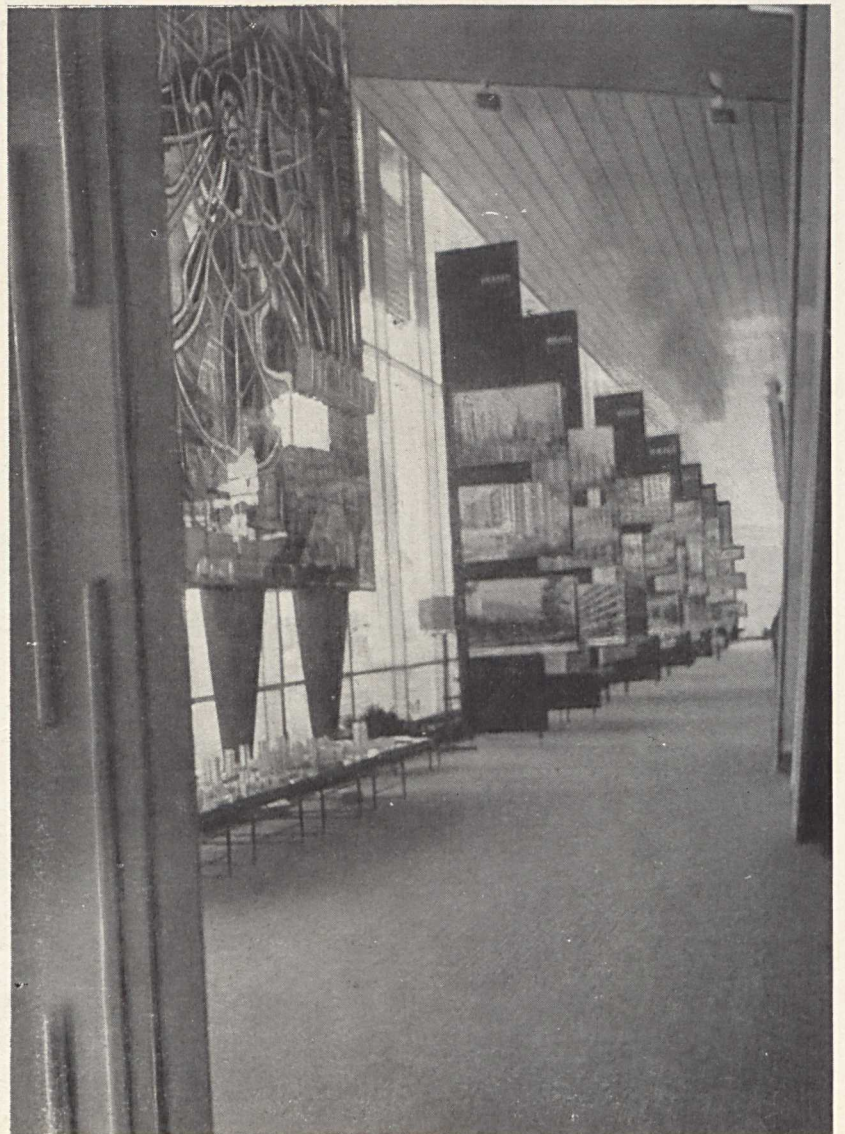
Раздел культуры.

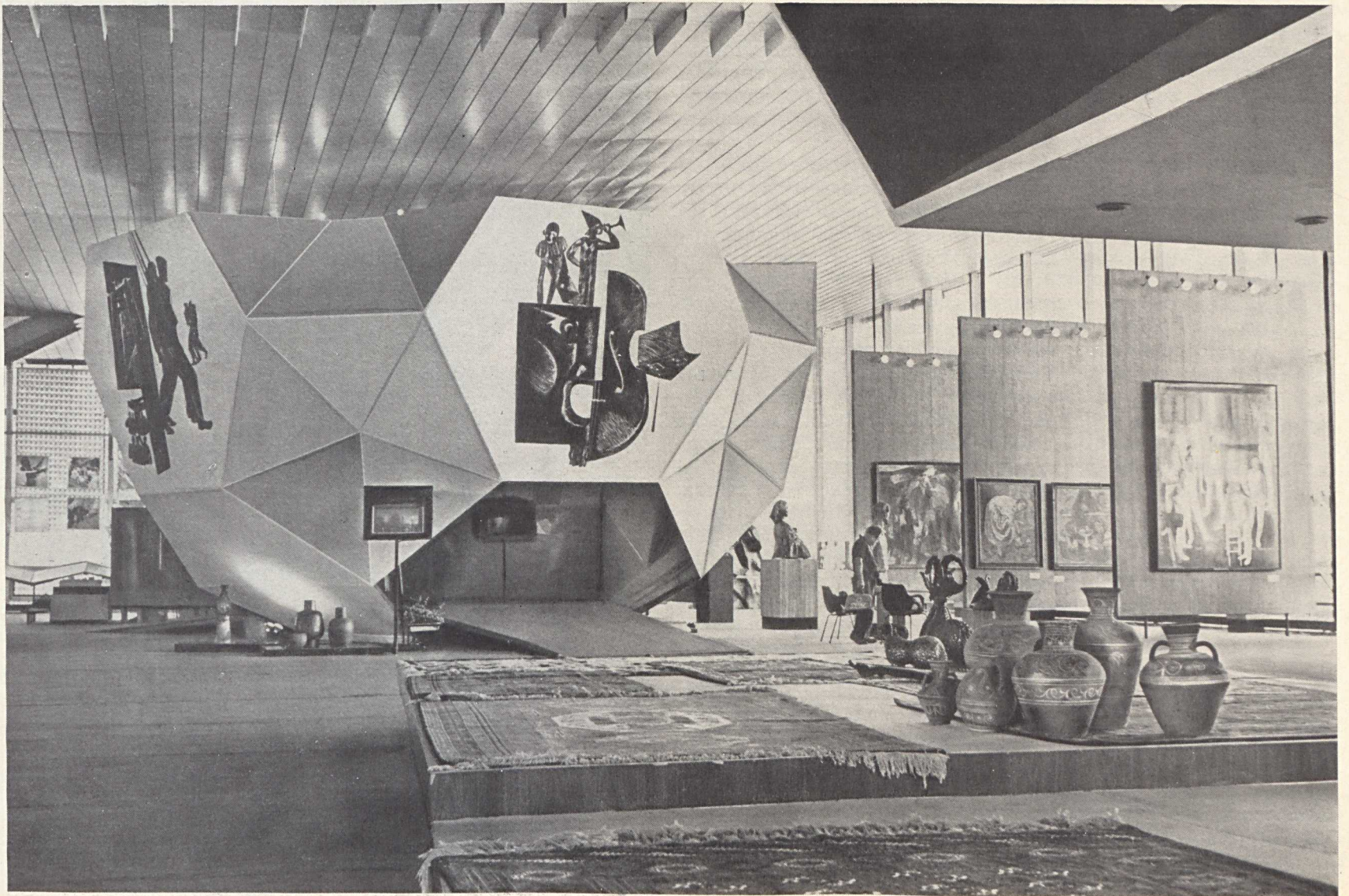
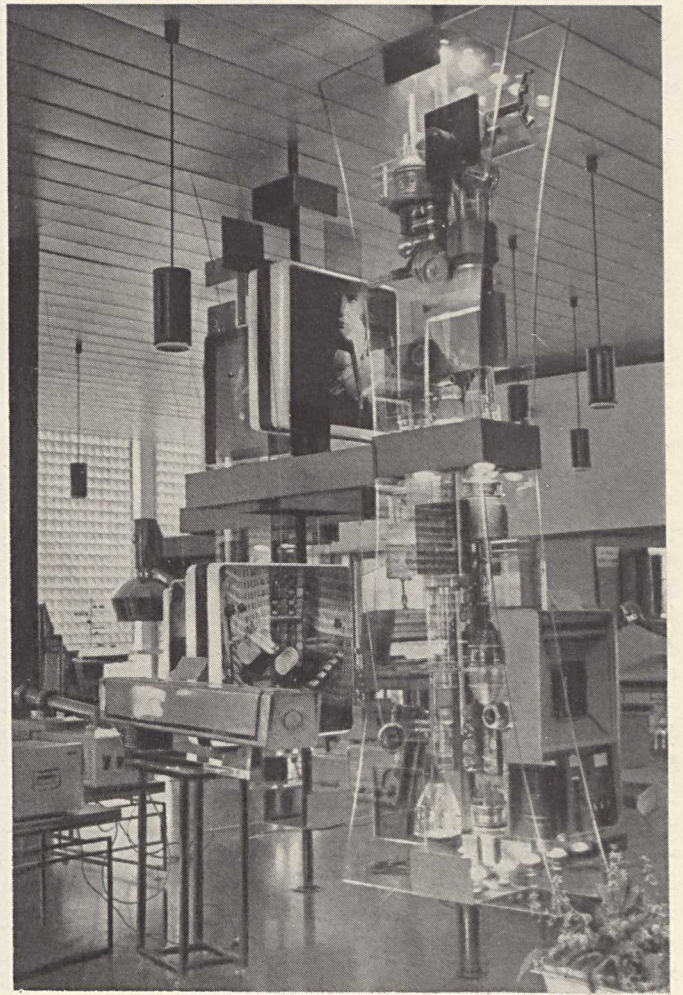
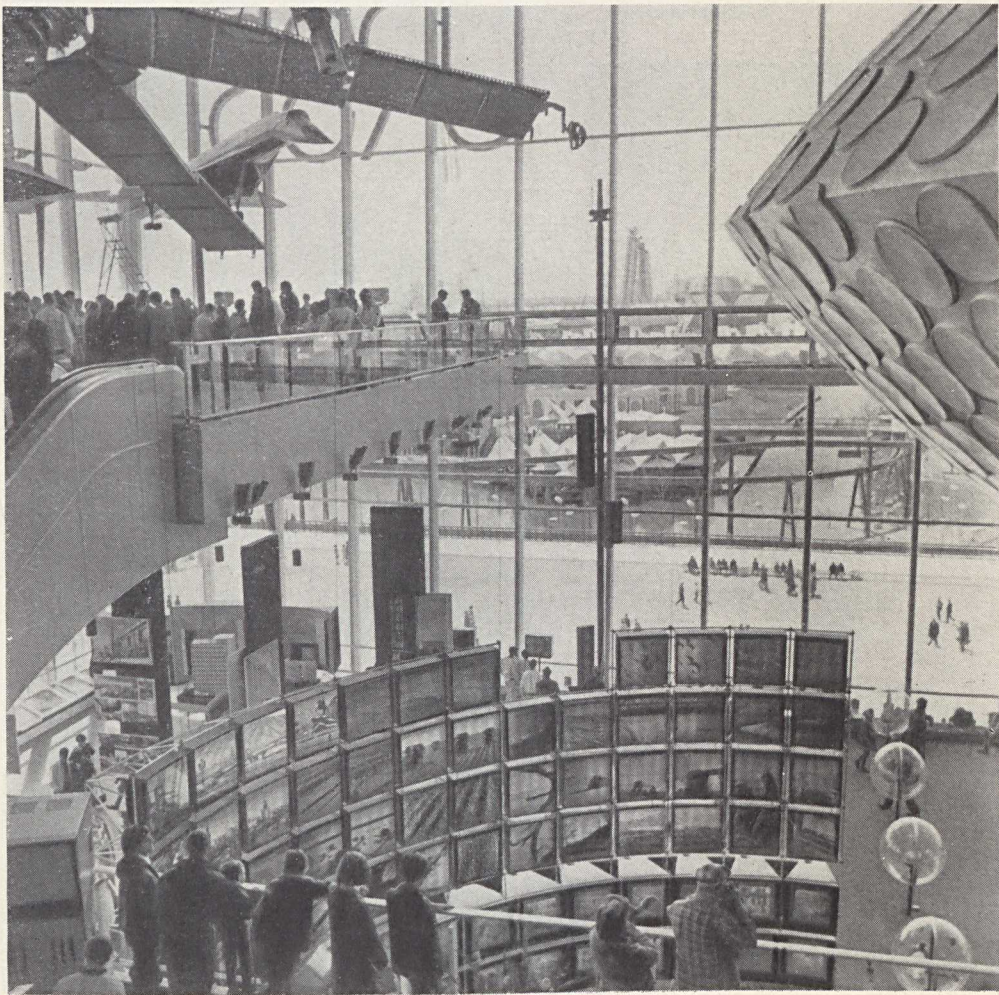
Архитектура павильона СССР на «ЭКСПО-67» связана с внутренним содержанием экспозиции: стремительный взлет кровли как бы символизирует тему космоса, которая с исчерпывающей полнотой показана в павильоне. Через стеклянные стены посетители видели большой объем сферической формы, напоминающий гигантский космический аппарат. Внутри этого объема устроен кинозал для демонстрации фильмов. Вся экспозиция отражает основную тему: «Все для человека, все на благо человека».

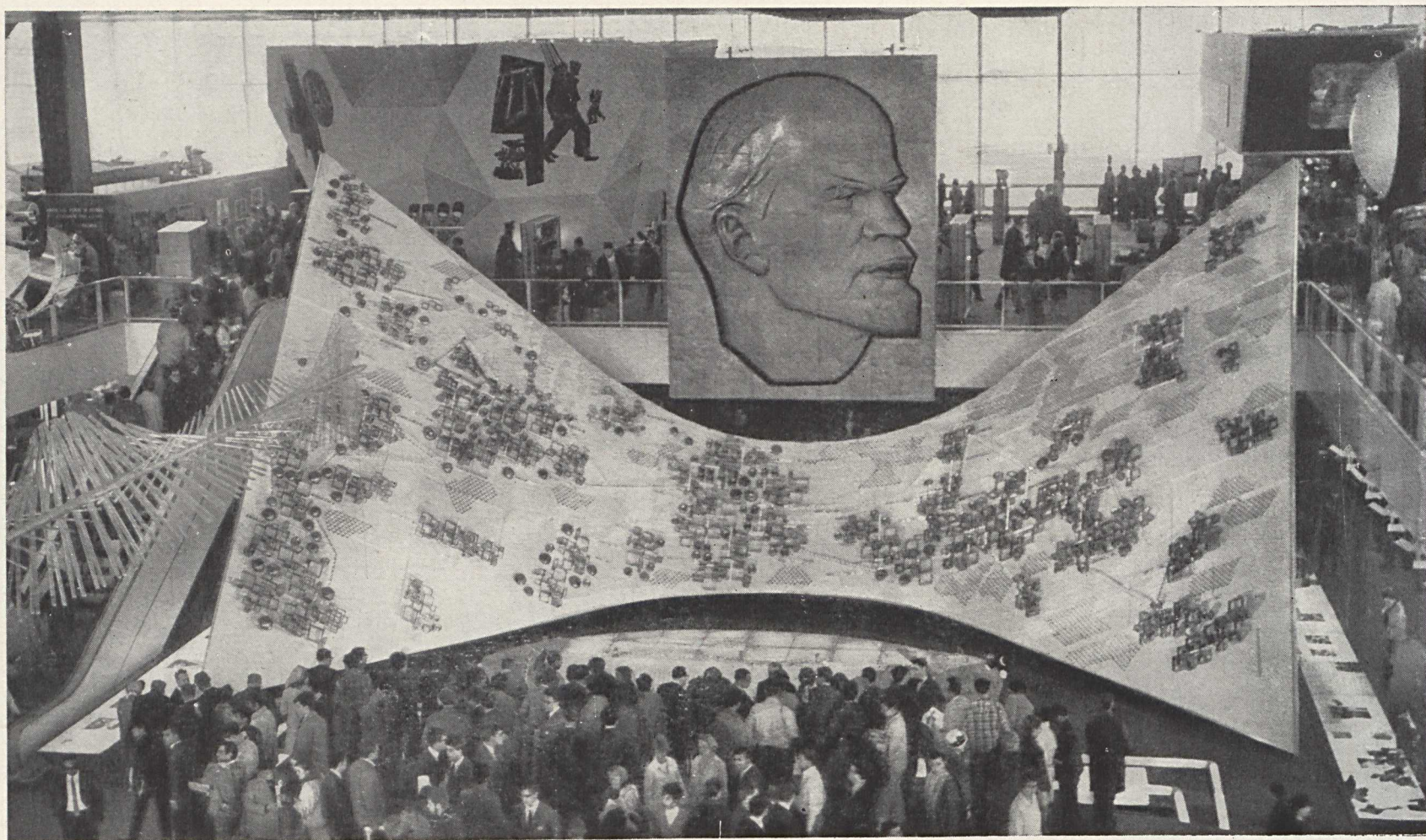
Каждый из этажей посвящен конкретной теме: цокольный этаж — «Человек и океан», первый — «Земля и ее недра», третий — «Человек и космос». Второй этаж посвящен развитию культуры и искусства народов СССР.

Скульптурное изображение Серпа и Молота и динамично поставленные по ходу движения зрителя витрины с текстами из Конституции и договорами о мире встречают посетителя у входа.

Поднявшись по эскалатору, посетитель попадал в просторный и светлый зал с крупными экспонатами. Элементы монументального искусства вызвали ощущение торжественности. Другие же страны часто решали свою экспозицию в небольших затемненных залах. По контрасту с этим приемом выигрывал центральный зал нашего па-







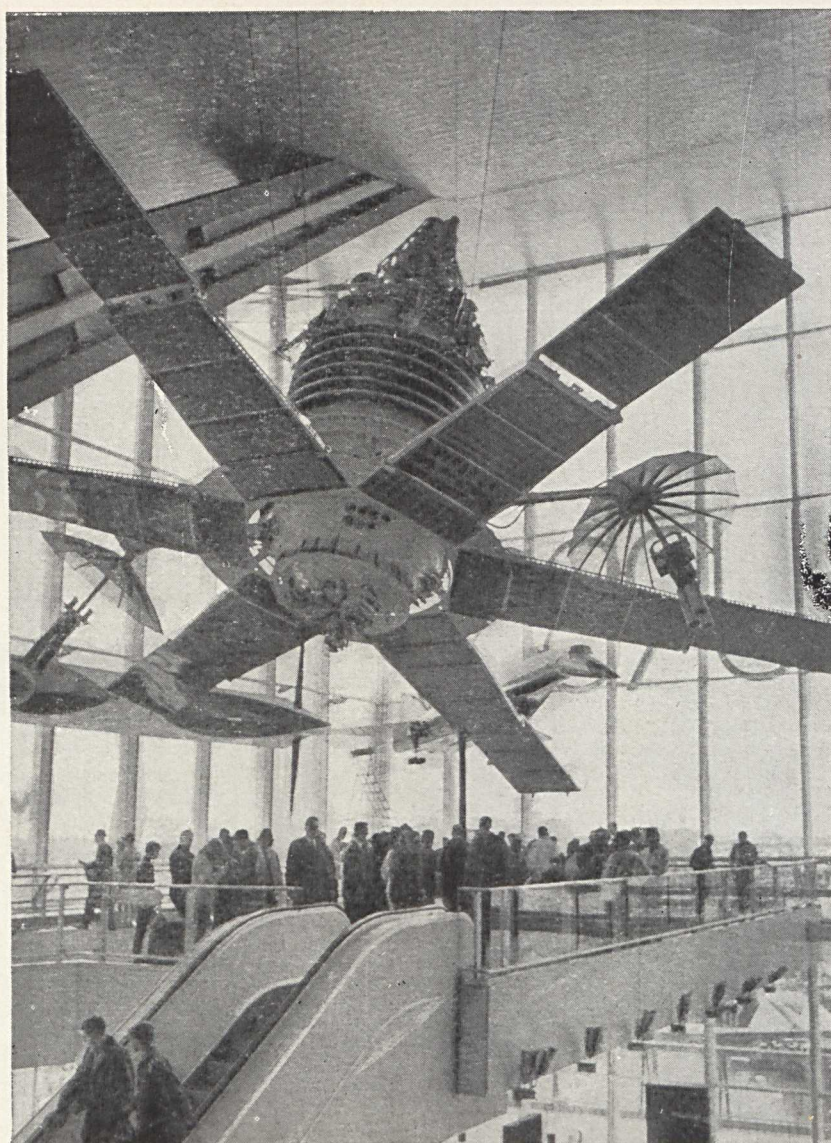
Общий вид зала промышленности.

Раздел космоса.

вильона. Правда, почти полное отсутствие затемненных помещений в Советском павильоне снижало возможности показа некоторых экспонатов, демонстрации кинесфильмов и телепередач.

Заслуживает внимания промышленный раздел нашей экспозиции: большие движущиеся макеты, макеты-панорамы и экспонаты, решенные монументальными средствами. Цельность экспозиции, единый ансамбль ее особенно хорошо просматривались со второго и третьего этажей выставки.

Пользовались успехом у зрителей экспонаты разделов «Атом», «Моря и океаны». Очень интересен для посетителей был раздел культуры, где демонстрировались лучшие образцы советского искусства. Диорамы «Луна», «Венера», специальное представление, посвященное космосу, вызывали всеобщий интерес. Зрелища, создающие ощущение присутствия человека в предлагаемой обстановке, всегда пользуются успехом. Это следует учитывать художникам в их дальнейшей работе.



Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновение, повремени!» —
Все кончено...

«Фауст».

Эта статья — не подведение итогов десятилетней работы и тем более не изложение программы журнала. На одиннадцатом году своей деятельности журнал остается подвижным, продолжает искать свой путь, пытается снова наметить главные сегодня проблемы, выявить важнейшие направления художественной жизни. Сделать это не просто, позиция журнала вырабатывается в столкновении мнений, в сопоставлении разных точек зрения. Одна из таких точек зрения на ведущие художественные проблемы наших дней и выражена в публикуемой статье В. Глазычева.

Статистика, как известно, знает все: десять лет журнала — это сто двадцать номеров, это больше тысячи статей. Тезисы и антитезисы действительные и мнимые сталкиваются ежемесячно, призраки вымерших концепций устраивают раз в год производственные совещания.

Статистика ничего не знает. Номер журнала — это автономная модель мира вещей: художественная промышленность, дизайн, интерьер, оформление города, монументальное искусство, народное творчество. В отдельном номере эти темы живут самостоятельно; хотя между одновременно написанными статьями есть прямая связь, ее нелегко обнаружить: сбивает очевидная «разность» предметов обсуждения. Но журнал в целом — это не подшивка отдельных номеров, это люди, которые каждый месяц, каждый год думают по-другому, чем раньше; поэтому журнал не остановился в развитии. Если увидеть десять лет работы ДИ как единый процесс, то различия предметов обсуждения теряют принципиальное значение, а главным становится иное: понимание целей, способы постановки задач, динамика форм мышления. Всякое деление на четкие периоды является условностью — в действительности грань, отделяющая один способ мышления от другого, проходит в разные годы, в разных номерах, а то и внутри одной статьи. Границы предельно зыбки, но, как их ни проводить, три периода жизни журнала — реальный факт.

Первые годы работы любого коллектива (редакция, редколлегия, авторский актив) при постановке новой задачи — это всегда период «бури и натиска». Направление натиска определяется внешними условиями — проблемы редко придумываются в редакциях, хотя часто именно в редакциях они становятся осознанными, а значит, и действительными проблемами. Что касается бури в декоративном искусстве, то стихии для нее было вполне достаточно. Утверждение нового дела начинается с отрицания, на отрицании легко объединяются люди, которые потом, когда дело переходит к выбору, что утверждать, становятся нередко теоретическими противниками. Материал для отрицания был везде: интерьер, художественная промышленность, оформление города — во всех без исключения темах с необходимым упорством ставился вопрос об оценке предметного мира сегодняшнего (тогда сегодняшнего) дня. Авторы многочисленных статей с восторгом первооткрывателей исследовали комиссионный магазин с вывеской «декоративное искусство». Ткани, мебель, посуда, сувениры, люстры и мозаичные панно — все, что делалось с участием художника или должно было делаться с его участием, было подвергнуто ревизии. Для этой ревизии не подходила оценка «красиво — некрасиво», ведь то, что отвергалось, до момента критики и еще долго после этой критики огромным количеством людей расценивалось именно как «красивое». Критерий оценки должен был быть резким, не оставляющим сомнения у колеблющихся; однозначным, чтобы не возникало различных толкований; общепонятным и очевидным. Этот критерий, что называется, уже висел в воздухе, но именно в ДИ со всей серьезностью, последовательно был произведен смотр всему декоративному искусству на «современность». Оценка «современно — несовременно» на какое-то время стала ведущей, обвинение в несовременности било наповал, опровергнуть его не было никакой возможности. Сейчас подобная категоричность кажется несколько наивной, но иной возможности утверждения нового просто не было; излишне говорить, что этот этап работы журнала сыграл свою положительную роль — была проделана работа, тогда единственно разумная и единственно возможная.

Естественно, что именно в этот период начинается расширенная публикация зарубежных материалов, которые казались противоположностью нагромождению стилистических элементов, намешанных из разных эпох и культур с немалой изобретательностью. Необходимая оценка на «современность» была одновременно увлекательной игрой в сопоставление разных вещей одного назначения. Непосредственная контрастность образной современности с образной старомодностью, зримость, непосредственная убедительность контраста составляла силу метода сопоставления. Но убедитель-

ность контраста была одновременно и ограничением метода — тогда никто еще не мог критически отнестись к эталонам, которые утверждались как «современные», этому нужно было учиться. Робкая поначалу критика «современности» (смутное ощущение ее необходимости было) начиналась в чисто теоретических статьях, где, как можно увидеть сейчас, уже отрицалось во многом то, что еще утверждалось в анализах практики. Сама логика анализа-сопоставления приводила к тому, что мышление критика оставалось образно-предметным — несложно было сопоставить чайный сервиз с чайным сервизом или кресло с креслом, но уже сопоставление форм посуды, кресел, обуви, мотоциклов и телефонов требовало резкого отрыва от непосредственной конкретности вещи, вычленения «современности» в чистом виде.

Журнал последовательно шел от простого к более сложному, метод прямого сравнения себя исчерпал, и актуальной становилась новая проблема: все чаще приходилось убеждать, что «под современность» работать так же просто, как и «под ампир». Без резкого перехода начался новый период: основная разрушительная работа по первому кругу была закончена, а работа созидательная никогда, к сожалению, не имеет такой определенности, как отрицание. Главным стало — что утверждать? Начался поиск системы, и сразу оказалось, что все очень сложно. Необходимо утвердить общие принципы «современного», а в рамках этих общих принципов найти необходимую степень свободы решения, без которой художник перестает быть художником. Хотелось найти общее для всех видов деятельности художника вне станкового искусства и сохранить их как самостоятельные виды. Никто не стремился к прямому копированию зарубежных образцов, а не копировать тоже было трудно, ведь как иначе понять: «современно» или нет. Нужно было протестовать против копирования, а значит, к критерию «современности» присоединялось еще неизвестное количество условий. Тем временем изучение зарубежных материалов убедительно показало подвижность современности и нужно было искать объяснение этой подвижности.

Критиковать было сложно, но еще сложнее было остановить выбор на каком-то позитивном предложении, да и делались эти предложения крайне робко, выражение «может быть» приобрело популярность, и авторы мобилизовали могучие резервы русского языка, выражающие состояние сомнения. Только одно не вызывало сомнений — считалось, что философский камень декоративного искусства найти должно, а раз должно, то и можно, и все искали. Сейчас это кажется почти невероятным, но, пожалуй, все действительно верили в то, что можно найти некоторый набор признаков, определяющий в превосходной степени единственный критерий оценки для любой продукции, сама мысль о нецелесообразности подобного результата, даже если бы он мог быть достигнут, показалась бы тогда ересью.

Начало шестидесятих годов поставило проблему дизайна. Журнал первым начал разработку новой темы: дискуссия о машине и произведении искусства, публикация проектов и вещей и их обсуждение, попытка определить работу дизайнера. Благодаря дизайну, казалось, удалось наконец выработать единую формулу для всей художественно-проектной деятельности. На какое-то время все неожиданно легко согласились, что главное — определить функцию, назначение любой вещи, и тогда все остальное получится естественно и просто. Стерлось (и это само по себе очень существенный шаг вперед) представление о резком различии между художественной промышленностью и массовым производством вообще. Из назначения удавалось вывести все: оценку кофейного сервиза и оформление общественного интерьера, одежду и оформление подземных переходов. Однако такое выведение получалось до тех пор, пока назначение понималось однозначно, элементарно: функция утюга — гладить, стула — быть сидением, пишущей машинки — печатать. Само представление о функции вещи — прямой рецидив предметно-образного мышления, в системе которого оказывается невозможным увидеть, что общественная функция и утилитарное назначение не могут полностью совпа-

дать. Общим для первой половины века было то, что источником художественных идей была техника, технический прогресс; уже в середине шестидесятих годов вера в органичность, естественность этого принципа превращается в анахронизм. Как нередко бывает с формулированием законов, «закон» соответствия формы утилитарной функции был выведен в тот момент, когда он уже переставал действовать. Сейчас попытка найти единую формулу линейной связи простых причин и очевидных следствий кажется утопической, но она была естественным, неизбежным следствием того, что можно назвать жаждой определенности. Магическая связь «функция — конструкция — форма» так удобно все объясняла, что когда ее пришлось отбросить, вернее, радикально переосмыслить, у многих эта необходимая операция вызвала вздох сожаления — все снова стало сложным.

Сомнение в единственности решения любого проектного вопроса, идея множественности решений до сих пор кажется крамольной — очень уж непривычно. Как же это, должно же быть одно-единственное решение хотя бы в виде недостижимого идеала. Отказаться от этого принципа — значило перевернуть всю систему рассмотрения практики и теории декоративного, промышленного, оформительского искусства. Трудно сказать, как будет строиться ретроспекция двадцатилетия работы ДИ, но сейчас очевидной является резкая грань — до перехода на новый способ работы с материалом (1965 год) и после этого перехода. Журнал смог отказаться от иллюзорной простоты удобных схем и перешел к новому поиску, пройдя трудную ломку привычных представлений. Новый метод творческого мышления начинается там, где жажда определенности содержит в себе знание ее относительного и временного характера. Выдвигая любое утверждение, мы уже твердо знаем, что через несколько лет, а иногда еще раньше придется утверждать нечто внешне противоположное. Устойчивым и определенным становится сам метод исследования, при котором новое утверждение включает в себя прежнее, строится на другом уровне. Это несложно проследить:

— Есть разные вещи, выполняющие разные утилитарные функции, форма определяется функцией.

— Есть разные вещи и разные функции, но у вещей есть общее — стилевые признаки, определяющие колебания форм.

— Разность вещей снимается в единстве стилистических характеристик времени, источник стиля может быть определен по вещи-лидеру: небоскреб, самолет, электроника. (Эта схема оказалась слишком убогой, она определилась тогда, когда уже перестала действовать и была опрокинута осмыслением новых изменений стиля).

— Нет такого единства, разность вещей снимается в единстве их использования одним человеком. Источник стиля, его механизм нужно искать не в мире вещей, а в мире людей.

— Это единство обладает внутренним многообразием, потому что единый, универсальный человек является пустой абстракцией, есть многообразие типов людей и типов отношений к вещам. Примерно так, от уровня к уровню временная определенность снимается следующей относительной определенностью, все более точно описывая мир вещей в его динамике, отражая движение художественной культуры и усиливая это движение.

Действительно принципиальные шаги исследования всегда оказываются до смешного простыми. В самом деле, простым, даже тривиальным начинает казаться утверждение, что нашей задачей является поиск множества параллельных равноправных решений вместо одного единственного. Это же так просто — вовсе нет одного универсально типowego человека (потребителя, зрителя, художника); нет однозначной, раз навсегда определенной функции у одной и той же вещи, потому что вещь многозначна и полифункциональна и в разных ситуациях выполняет различные задачи в сложном мире людей и вещей. За каждой бытовой вещью, машиной или экспозицией выставки обнаружился человек, определенный тип человека, для которого она сделана. Постепенно становится очевидным, что единственным содержанием

формы вещи являются в конечном счете сам человек, его культура, быт, мироощущение. Но ведь в одно и то же время, внутри одной общей культуры существуют различные типы мироощущения, различные субкультуры — наверное, было бы грубой ошибкой пытаться свести их к одному стандарту, даже если этот стандарт назвать идеалом. Осознание множественности типов отношений между человеком и миром вещей позволяет художнику строить действительно разнообразие предметной среды, не подменяя его формальным разнообразием деталей.

Это начинает казаться простым сейчас, но трудно было понять это два-три года назад. В какой-то степени повторяется первый этап — журнал снова увлеченно занят разрушением, но это уже не отрицание внешних, часто случайных признаков в отдельных вещах, это отрицание прежнего способа рассмотрения вещей, а значит, это переход на более высокий уровень анализа, критики, гипотез и прогнозов. Обнаружилось, что вещи живут по крайней мере двойственной жизнью, что эстетическое — лишь одна из множества знаковых функций вещи, что различные функции вещи конфликтны между собой. Между функцией и формой снова устанавливается определенная связь, но это связь общественных функций и общезначимых форм, которую невозможно обнаружить, отталкиваясь от конкретной вещи. Ясно, что это дало возможность отказаться от ставших шаблонными формулировок, изменить систему и язык анализа, и тогда вместе со штампами-понятиями были отброшены и штампы-образы. Тогда журнал сдал экзамен в высшую школу.

И снова все стало очень сложным. И вновь приходится заново решать проблемы, которые в какой-то момент очень хотелось объявить решенными.

Оказалось, что должны быть одновременно (поскольку всегда есть одновременно) разные системы оценок для вещей или интерьеров в зависимости от тех культурных групп, для которых определен стандарт является ценностью, является признаком группы в целом и каждого ее члена индивидуально. Но одновременно существует личностное отношение к вещи, не совпадающее даже с этим стандартом, поэтому художник-проектировщик обязан включить в структуру любого решения известную свободу восприятия. Пришлось признать, что отождествление мещанства с характерными визуальными признаками и лозунг борьбы с так понимаемым мещанством просто лишены смысла, и принцип «как у всех» обладает универсальностью для всех типов культуры, только оформляется по-разному. Стало ясным, что попытки навязать образец абстрактно «хорошего» или абстрактно «красивого» искажают естественную картину формирования типов художественной культуры, что «хорошее» всегда обладает конкретностью, которую нужно понять или ощутить.

Оказалось, что город в целом — это не только камни, бетон, стекло и зелень; не только организация потоков людей и машин, а особая зрительная система, которую может и должен организовать художник, потому что никто другой этого сделать не может. В этой системе зрительного восприятия все взаимосвязано. Поэтому приходится думать над тем, как строить эту систему индивидуально в каждом конкретном случае, создавая «фон» и «центры», чередуя напряженные узлы и разряды, экономя, чтобы не захлебываться от случайного богатства. Это трудно — перейти от представления о статичных и законченных вещах к представлению о вещах-хамелеонах, о том, что каждый предмет — это лишь возможность, которая реализуется в множестве разных вещей, что каждая улица — это множество «улиц», и нужно решать их все, а не одну, которая существует только на генеральном плане.

Сейчас и еще довольно долго будет необходимо разрабатывать конкретные вопросы, опираясь на достигнутые промежуточные результаты в новом методическом рисунке. От веры в единичность решения сделан переход к убеждению в необходимости множественности решений; теперь необходимо перейти к содержательному рассмотрению в каждом конкретном случае: какова множественность? Наверное, через десять лет покажется, что ответ на этот вопрос содержался

в его постановке, что это довольно просто. Сейчас это трудно. Известно, что существуют различные социально-культурные группы, но неизвестно, сколько этих групп, одинаково ли их количество для потребления разных материальных и культурных ценностей. Есть несомненно особая культура столицы, отличная от культуры других городов. Есть культура малых городов и предположительно есть особая культура села. Есть особая субкультура молодежи и субкультура пенсионеров. Сейчас нас просто подавляет обилие внезапно обнаруженного материала, и никто еще толком не знает, что с ним делать.

ДИ еще не закончило академии Сократа, и было бы неуместно утверждать, что оно знает, что ничего не знает. Но зато ясно, какая пропасть отделяет добытые в поте лица знания от всей сложности решения заново поставленных задач. Нужно попытаться понять, как складывается норма «красивого», «удобного», «хорошего», одинаково ли она складывается в различных группах, относительно различных видов или продуктов современного художественного проектирования, и как эти нормы соотносятся друг с другом. Нужно попытаться понять, как эта норма осознается художником и реализуется в его деятельности, как из системы норм складывается особая профессиональная культура времени.

В какой-то момент стало понятно, что произведения монументального искусства могут выполнять свою социальную и художественную задачу только в том случае, если они создаются и оцениваются иначе, чем произведения станкового искусства, в реальном контрасте их восприятия, в их естественной среде. Но сейчас этого мало, именно сейчас можно всерьез взяться за проблему синтеза искусств в промышленном, декоративном и оформительском искусстве. Это уже не составление «синтеза» из сохраняющих автономность видов искусства, а новое синтетическое искусство со своим языком, своими методами, средствами. Дело в том, что оно уже есть — просто еще никто не сделал попытки его проанализировать или хотя бы описать.

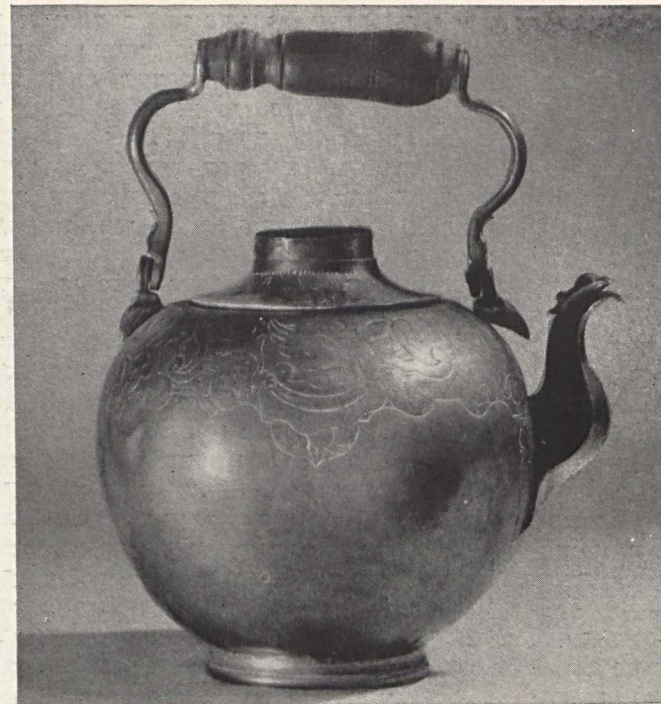
Массовые зрелища всемирных выставок, кино и телевидение, дизайн и графика убедительно показывают, что начался переход от культуры письма, характеризовавшей последнюю тысячу лет западной цивилизации, к визуальной культуре, которая включает культуру печатного слова как частный раздел. Исследование образного языка визуальной культуры и определение синтетического искусства во многом сливаются в одну задачу, которую еще нужно научиться поставить. Сейчас уже ясно, что проблемы художественной промышленности — это проблема определения типов потребителей ее продукции, и именно поэтому нужно, наконец, попытаться найти новую определенность в вопросе соотношения современности и национальности в материальной и художественной культуре.

Нужно сделать так много, что вообще непонятно, как это осуществимо, но вернее всего, через десять лет и эти вопросы покажутся простыми и очевидными.

Самовары

Г. Капелян

Сбитенник. Середина XVIII века.
Из коллекции П. Класкова.
Ленинград.



Сбитенник. Русский лубок.

Походный серебряный самовар.
1820-е гг. Из коллекции
П. Класкова. Ленинград.
(стр. 25).



Сбитенник.
Вторая половина XIX века.
Из коллекции П. Класкова.
Ленинград.

Кустарный самовар.
Начало XIX века.
Из коллекции П. Класкова.
Ленинград. (стр. 25).



Кухня-самовар.
Фабрика бр. Лисициных.
Середина XVIII века.
Из коллекции П. Класкова.
Ленинград.

Самовар 20-х годов XIX века.
Из коллекции П. Класкова.
Ленинград. (стр. 25).



Самовар. 1820—1830-х гг.
Из коллекции П. Класкова
Ленинград.

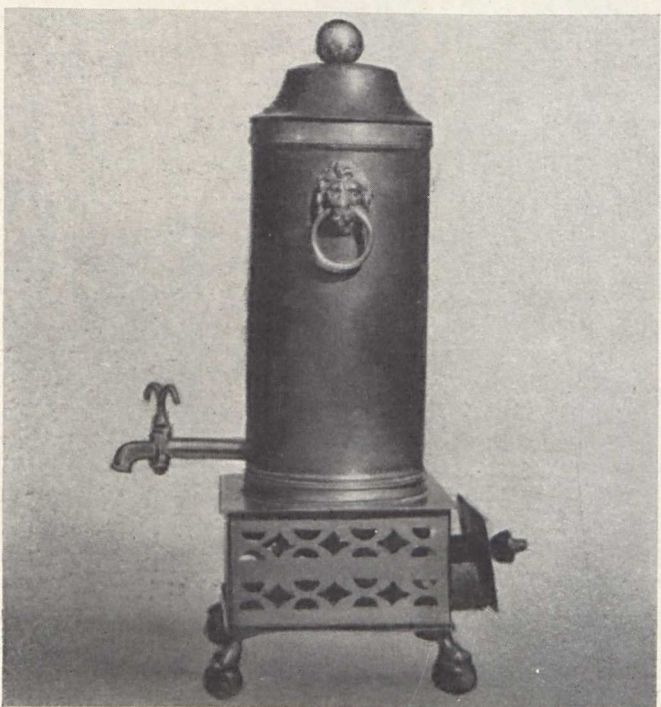
Полагают, что слово «самовар» — не русское, а искаженное татарское «санабар», что значит просто чайник, чайный сосуд. Но никто не станет оспаривать истинно русской национальности самого предмета, означенного этим словом, — настолько ясно выражает он характерные черты нашего старого быта: домовитость, домоводство и гостеприимство.

Родословная самовара начинается задолго до того, как чай распространился в России. Его предтечей были сосуд для сбитня и походная кухня. Очевидно, торговля горячим сбитнем на улице в мороз и путешествия в кибитках по заснеженным трактам необъятной Российской империи дали этим приборам обязательное устройство для сохранения жара — вместилище для угольев. Давнишнее изобретение, обязанное своим появлением на свет русскому климату и русским понятиям о комфорте, помогло в конце XVIII столетия русифицировать экзотическое питье, пришедшее из далекой и фантастической Поднебесной империи: появился самовар — неременная принадлежность быта всех слоев населения. Внешний облик самовара ясно выражает его исключительное положение среди прочей домашней утвари. Самовар всегда наряден, представитель и в то же время (в условиях старого быта) удобен для повседневного пользования. Чаепитие не было просто дополнением к приему пищи, но являлось приятнейшим видом ежедневного досуга. «Еще существует обыкновение, — писал в 1848 году А. Терещенко в своем пятитомном «Быте русского народа», — что, кто бы ни пришел в гости и в котором бы часу ни было... хотя бы сами хозяева недавно пили чай, но пришел гость, для него настаивают и сами пьют с ним. Случается, что несколько раз в день ставят самовар, а у зажиточных, особенно в праздники, не сходит со стола самовар». Именно эта исключительность самовара как предмета, который должен представлять гостеприимство хозяев, делает его самой парадной, центральной фигурой среди прочих принадлежностей столового убранства.

Самовар — предмет сложного изготовления. Именно сложность технологии его производства обуславливала и богатство декоративного убранства самовара. Различные части его делались из разных сортов металла и разными способами (чеканка, литье, токарная обработка и др.). Огромное влияние на его внешний вид оказывало и то, что самоварное производство даже в пору своего наивысшего промышленного развития опиралось на труд кустарей. Интересные данные об этом сообщаются в специальной статье, помещенной в сборнике «По Тульскому краю», изданном в 1925 году. В 1850 году в Туле насчитывалось 28 самоварных фабрик, годовой выпуск которых достиг 120 тысяч штук, — рабочих же на фабриках было всего 600 человек, то есть на каждого приходилось по 2 тысячи самоваров, да еще самых различных и сложнейших по технике обработки. Две трети всей работы делалось кустарями на дому. Функции фабриканта в большей или меньшей степени сводились к поставке сырья и полуфабриката, сборке и сбыту продукции. Фабрики не отказывались и от покупки готовых кустарных самоваров. Даже в 1913 году, рекордном по выпуску самоваров (кстати, спрос на них был велик не только в России, но и в других странах, более всего в Персии и Марокко), уже при достаточно

Самовар с бронзовой
отделкой.
1830-е годы.
Из коллекции П. Класкова
Ленинград.

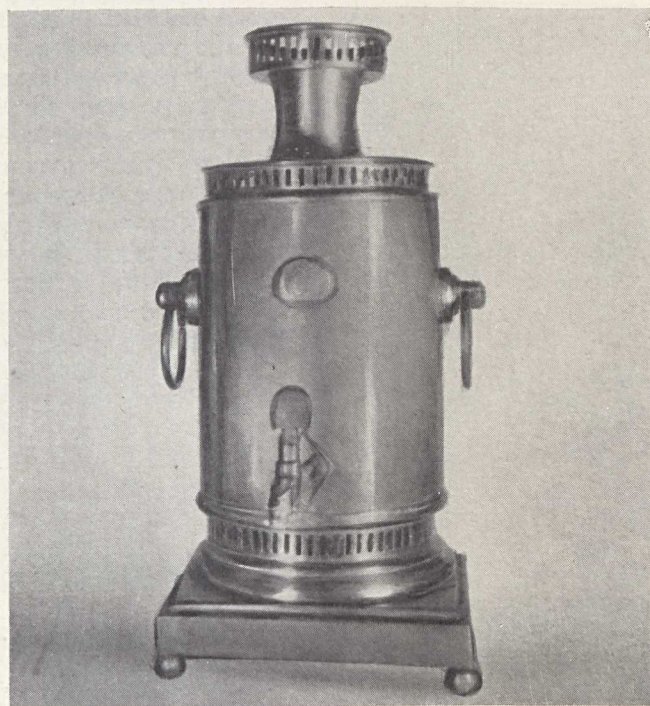
Кофейник с топкой.
Начало XIX века(?)
Из коллекции П. Класкова.
Ленинград.



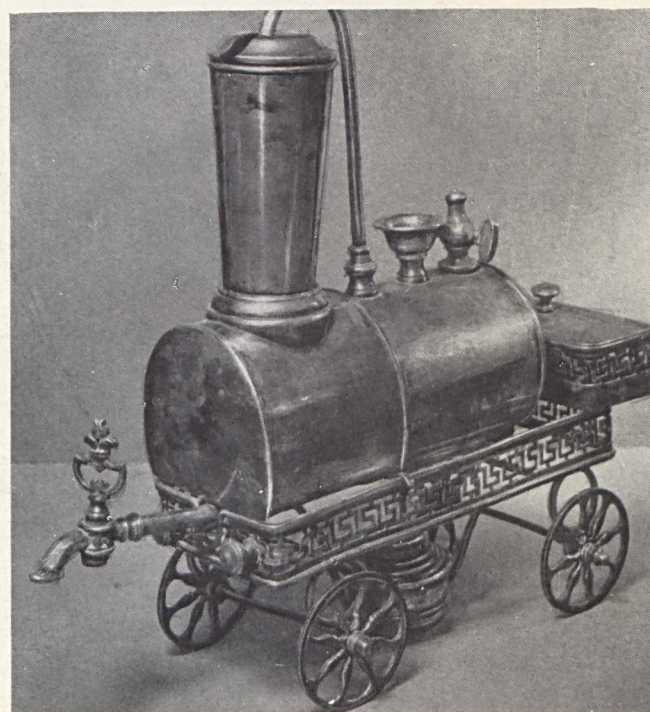
Французский псевдосамовар.
Третья империя. (à la I
Empire). XIX век.
Из коллекции П. Класкова.
Ленинград.



Кустарный самовар. XIX век.
Из коллекции П. Класкова.
Ленинград.



Самовар со спиртовкой
в виде паровоза.
Варшава, 1850-е годы,
Из коллекции
Т. Александровой и
И. Попова. Москва.



высокой степени механизации кустарь был основной фигурой в этом производстве. «Дешевая работа кустаря, его нетребовательность, большая продуктивность и его глубокая специализация ставили и ставят Тулу в особо благоприятные условия для развития самоварного производства...», — пишет автор статьи в сборнике «По Тульскому краю».

Становится понятно, почему даже в промышленную эпоху самовар сохранял своеобразие и художественность. Столь значительная доля ремесленного труда делала его производство по существу мануфактурным, и даже во второй половине XIX—начале XX века сохранялся, таким образом, правда, под сильным воздействием общего упадка стиля, феномен средневекового ремесленничества, обусловивший художественную ценность большей части самоварных изделий.

В наше время, если посмотреть на самовар с точки зрения дизайна и попробовать спроектировать «современный самовар», во внешности которого сказалась бы подчеркнутая функциональность нагревательного прибора, то он либо не выразил бы своей декоративной исключительности анахронизма, либо перестал бы быть самоваром. Потому некрасивы электрические самовары, и потому в журнале «Наука и жизнь» (1967, № 4) дается совет, как очистить старый самовар, теперь предназначенный только для загородного отдыха. В нашей подборке — в основном самовары и родственные им приборы из коллекции ленинградца П. Класкова.

Самый старый предмет — сбитенник середины XVIII столетия (на очень похожем изделии в той же коллекции стоит дата 1753). Это классический сосуд для сбитня. Другой же сбитенник — второй половины XIX века — отделан характерными псевдобарочными профилями и «рокайльными» литыми деталями, ручка же крана (по самоварной терминологии — «ветка») сделана в форме петуха — это уже признак эпохи рококо-архитектуры и «Картинок с выставки». Этот сбитенник, возможно, предназначен для уличной продажи напитка — он удобен для ношения завернутым в тряпицу на согнутой руке, как это изображается на старых литографиях.

Особая прелесть в тех старинных вещах, которые не имеют ходовых декоративных мотивов — явственных признаков времени, — а сделаны сугубо функционально. Такова кухня-самовар, очевидно, конца XVIII—начала XIX века, изделие старейшей самоварной фабрики бр. Лисициных в Туле. Сосуд разделен на два отделения, каждое со своей крышечкой-получерпачком. Можно представить себе, что где-нибудь на южном Урале в нем одновременно готовились пельмени и калмыцкий кирпичный чай с жиром, салом или ворванью... Этот сосуд привлекает фактурой, не прячущей отпечаток ручного труда, и следами долгой службы.

Походные чайные самовары характерны прямоугольной формой (для удобства транспортировки) и (для той же цели) компактным решением поддона. Образец такого самовара в коллекции П. Класкова — небольшой, хороших пропорций серебряный сосуд с вынимающимися ножками, изготовленный в 1820-х годах.

Очень интересны кустарные самовары — в них

Самовар московский.
Железо.
Конец XIX века.
Гос. Исторический музей.



Самовар тульский
с медалями. Медь.
Конец XIX века.
Гос. Исторический музей.



Самовар уральский.
Железо. Конец XIX века.
Гос. Исторический музей.



сочетается независимость и своеобразие решений с функциональной продуманностью. Самовар красной меди 1840-х годов на высоких ножках — прекрасный образец кустарного творчества. Его основательность и грубоватая гренадерская пластика великолепно выражают ту своеобразную «одушевленность», которой в большей или меньшей степени наделен всякий самовар благодаря тому, что его архитектура тяготеет к антропоморфности, а то обстоятельство, что он шумит на столе разнообразными шумами, придает ему еще большее сходство с живым существом.

Смена стилей, естественно, отражалась и здесь. В начале XIX века ампирная амфора оказалась вполне приемлемой формой для самовара. Такой самовар представлен и в нашей подборке. Вообще ампир очень обогатил набор декоративных приемов отделки самоваров. Львиные лапы, акантовые листья, головы грифонов и прочие мотивы классики использовались очень свободно и всегда находили в богатой архитектуре самовара свое место и практический смысл. Бесчисленное разнообразие композиционных решений и декоративной отделки и при этом всегда сохраняющаяся утилитарность, необыкновенно широкий стилиевой диапазон, выражающий распространенность этого русского изобретения на всех общественных ступенях, придают самовару особую ценность как предмету русского художественного металла.

Как ни странно, мы в России до сих пор не имеем сколько-нибудь обстоятельного труда на эту увлекательнейшую тему, ни одного иллюстрированного альбома с образцами уже ушедшего в прошлое, но все еще любимого всеми предмета.

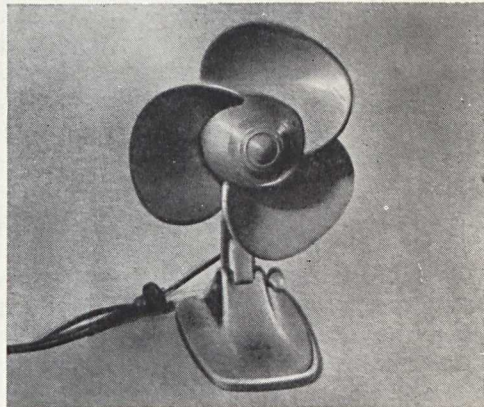
«Браунстиль»

В. Аронов

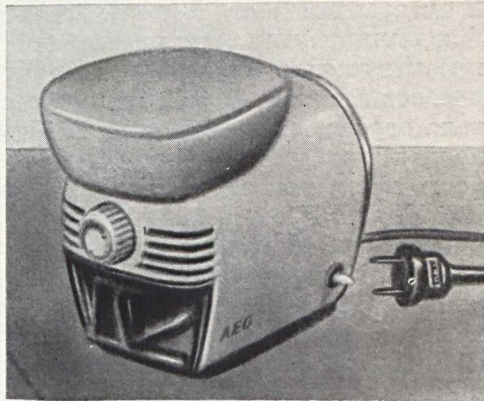


Экспозиция «Braun».

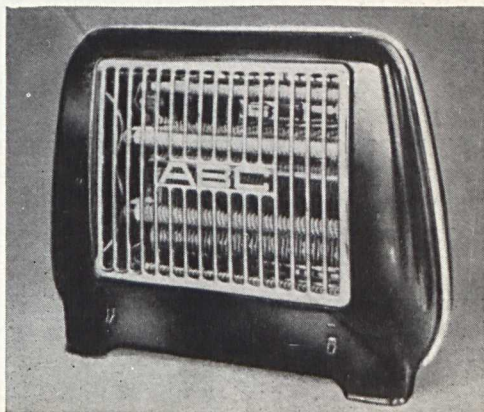
Настольный вентилятор с крыльями из резины. Нач. 50-х годов. ФРГ. Фирма «АЭГ». Дизайнер Г. Кребс. Пример «добрауновского стиля». Решение, предложенное Г. Кребом, вызвало массу подражаний, совершенно вытеснив несколько фабричный образ бытовых вентиляторов 30-х годов.



Кофемолка. Нач. 50-х годов. ФРГ. Фирма «АЭГ». Дизайнер Г. Кребс. Пластичная, обтекаемая форма с подчеркнuto законченной проработкой линий дает наглядное выражение сложившегося в 50-е годы нового фирменного стиля «АЭГ».



Комнатный электронагреватель. Нач. 50-х годов. ФРГ. Фирма «Бейер» (Ульм). Дизайнер К. О. Оффельмейер.



Термин «Braunstil» появился в зарубежных журналах и книгах, посвященных дизайну, лет десять назад. Обычно он употребляется в двух смыслах.

В более узком смысле «Браунстиль» означает стиль продукции западногерманской фирмы «Braun AG» (Франкфурт-на-Майне), которая выпускает бытовые электроприборы, радиоприемники, телевизоры и служит в западном мире примером того, как можно сделать бизнес на дизайне¹. Фирменный стиль «Браун» заслуживает особого анализа еще и потому, что в отличие от многих других фирменных стилей он смог в короткий срок завоевать признание потребителей в самых разных странах² и слоях общества. Такая «проницаемость» стиля «Браун» — одна из тех загадок, которую еще предстоит разобрать с точки зрения социальной функции эстетической формы.

В более широком смысле под «Браунстилем» подразумевают довольно определенную систему форм, эстетическим основанием которой служит требование выражать технологическую рациональность, якобы присущую современным вещам. По сути дела, мы здесь встречаемся с нормативным идеалом формы. Причем существование этого идеала либо замалчивается, либо его появление объясняется сложными косвенными причинами. Вещи, выполненные в «Браунстиле», отличаются спокойными объемами, уравновешенностью частей относительно центральной оси, обилием прямых (или почти прямых) линий и плоскостей, скрывающих механизмы, обобщенностью композиций, применением модуля. Цвета неяркие, монохромные (серый, палевый, коричневый, сине-зеленый) с градациями от темного до светлого. Вещи как бы слегка раскрашены, цвет подчинен линии.

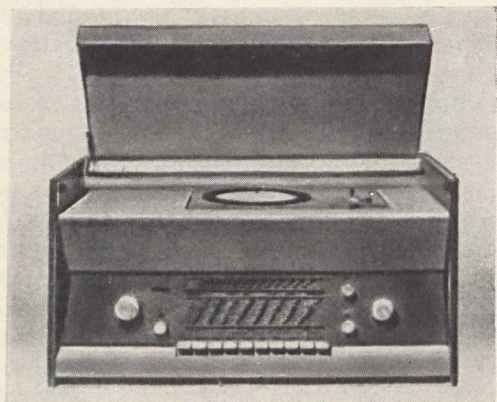
На изделиях, выполненных в «Браунстиле», обычно лежит печать основательности в поисках нюансов, и заметно, что каждое выбранное решение может быть оправдано самыми различными способами. В «Браунстиле», выступающем как система, все его формальные приемы могут быть выражены как бы на другом языке. В нем нет тайн. Но все чаще и чаще, видя и сопоставляя разные, но до унылости похожие вещи, невольно начинаешь ощущать какую-то подмену, подделку формы. Где произошла подмена? В чем она состоит? В разговоре о «Браунстиле» как системе очень многое может дать знакомство с деятельностью самой фирмы «Браун». Она вступила в систему дизайна только после второй мировой войны, хотя была основана в 1921 году, во времена расцвета германского Веркбунда и Баухауза. Ее хозяин Макс Вильгельм Браун оставил после себя лишь традицию выпускать кухонные машины и электробритвы да фирменный знак «Braun» с большой буквой А в середине слова. В 1951 году, после смерти отца, совладельцами фирмы стали братья Артур (экономист по образованию, 30 лет) и Эрвин (инженер со склонностью к радиотехнике, 26 лет).

Новым руководителям фирмы «Макс Браун» (как она называлась до 1962 года) помогло время. Это была исключительная обстановка для испытания новых сил. В архитектуре и художественном оформлении интерьеров начался серьезный сдвиг: от проектов «просто домов» и «просто комнат» западногерманские архитекторы переходили к работе над большими тектонически связанными структурами. Внутреннее оформление помещений и мебель стремились сделать равноправными элементами пространственных композиций. Тогда с увлечением работали над секционной мебелью, настенными чередующимися закрытыми и открытыми шкафами-полками, как бы создающими еще одну плоскость рядом со стеной. В мебели исчезали выделяющиеся декоративные украшения, сложная полировка, строгая гарнитурная регламентация каждого предмета, появлялись сухость, графичность, простота, замкнутые подобные объемы.

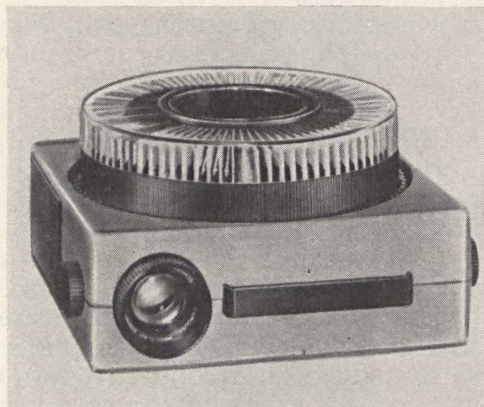
В дизайне же в это время была совсем иная картина. На-

¹ По данным 1965 года обороты фирмы за 10 лет возросли в четыре раза, и она из небольшого предприятия превратилась в одну из крупнейших фирм ФРГ. Все это вызвано радикальной перестройкой в работе над формой выпускаемых изделий. (См.: Т. Gschossmann, Form macht Format. «Deutsche Mark», 1965, N 47, s. 28.)

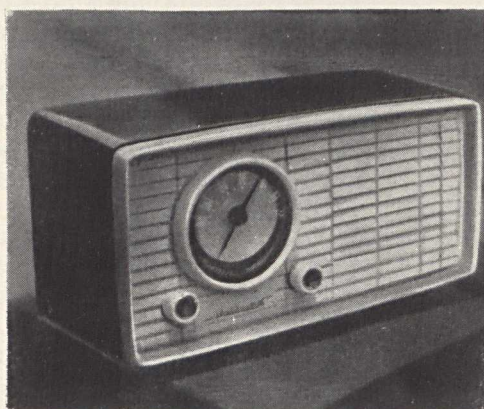
² Фирма «Браун» имеет теперь филиалы в Скандинавии, странах Европы, США, Японии и т. д.



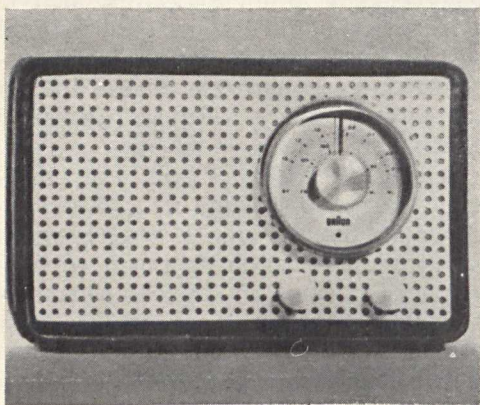
Радиоприемник
с проигрывателем.
1956 г. ФРГ.
«Макс Браун».
Дизайнер Г. Гугелот.
Один из вариантов
радиоконкомплекса.



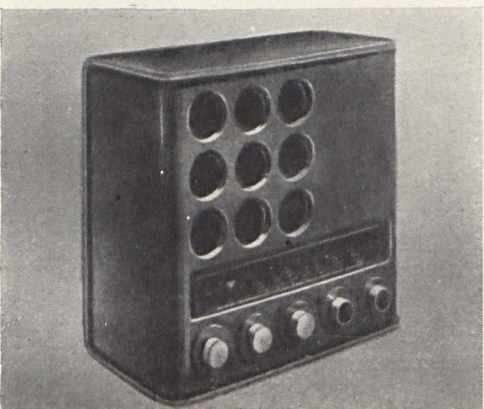
Диaproектор. 1962 г.
ФРГ. Фирма «Кодак».
Дизайнер Г. Гугелот.
Пример эволюции
формальных поисков
Г. Гугелота
от «мебельности»
к «приборности».



Транзисторный
радиоприемник. 1954 г.
Япония. Фирма
«Митсубиши электрик
машин».



Транзисторный
радиоприемник.
1957 г. ФРГ.
«Макс Браун».
Дизайнеры А. Браун
и Ф. Эйхлер.



Коробка для настольного
радиоприемника.
1930-е годы.
Нидерланды.
Дизайнер Г. Ритвельд.
Проект в материале.

гляднейшим примером добрауновского стиля могут служить иллюстрации к книге В. Браун-Фельдвега «Нормы и формы промышленной продукции», где в качестве символа было взято яйцо¹. Тогдашний идеал формы представлял собой оболочку, которая скрывала одни и выявляла другие параметры заключенной внутри конструкции; на эту оболочку накладывалась сетка членений, технологически оправданных и декоративных. Если позволить себе вольное сравнение, это был брыкающийся поросенок в мешке, а много вещей — много мешков.

Когда на дизайнерскую арену выступила фирма «Макс Браун», ее встретили издевательски — настолько бессмысленными казались ее попытки выйти из создавшегося противоречия. Но, анализируя впоследствии, что же произошло, ее новые поклонники стали утверждать, что фирма обнаружила некий секрет современной формы, с помощью которого довольно простые очертания радиоприемников и миксеров превращаются в эстетически полноценные. Другие видели основу ее успеха в самодисциплине дизайнеров, не делавших того, чего не могут, зато то, что могут, — здорово. Третьи обращали взор на Ульмскую школу, полагая, что выработанные там приемы плодоносят во Франкфурте, у Браунов. Очевидно, эти догадки были основаны на реальных фактах. Но они почти ничего не могли объяснить, потому что их обобщение шло в рамках рассмотрения новых изделий как формальной системы. Но системой они тогда еще не были. Суженное толкование работы дизайнеров фирмы «Браун» вызвало в конце концов несогласие именно со стороны авторов. В 1963 году Фриц Эйхлер писал в открытом письме Г. Вагенфельду (помещенном в журнале «Form»²), что их якобы «стиль» — совсем не стиль, что они не программируют формальных приемов на будущее, а сходство их произведений основано лишь на общности интересов дизайнеров. Что же могло тогда привлечь художников с довольно разными судьбами к фирме «Браун»? Для этого посмотрим, что происходило в то время в разных городах страны.

Когда в 1951 году Брауны наследовали дело, в Дармштадте (час езды от Франкфурта) правительством ФРГ был основан «Совет по формообразованию», а Федерация германских промышленников (Кельн) потребовала обратить внимание и на эстетическую сторону продукции. Будущий руководитель дизайнерского отделения фирмы Ф. Эйхлер жил в Мюнхене и снимал фильм «Солнцем наполнилось сердце», а Г. Хирхе, один из будущих ведущих дизайнеров, преподавал в институте изобразительных искусств в Западном Берлине. В следующем году Хирхе уже возглавил в штуттгартской Академии художеств отделение оформления интерьера и проектирования мебели. В 1953 году в ФРГ вышел немецкий перевод книги Р. Лоуи о коммерческом дизайне³. Она произвела огромное впечатление. В Штуттгарте успешно прошла первая крупная выставка дизайна ФРГ, которая подвела итоги послевоенных лет и, конечно, не осталась незамеченной Хирхе. И вот в 1954 году Брауны, Эйхлер и Хирхе, начавшие теперь работать вместе, стали перестраивать «Макс Браун». К ним присоединился и Г. Гугелот, который только что приехал по зову М. Билла из Швейцарии в Ульм и принял там руководство отделением проектирования мебели. В Ульмской школе он занялся разработкой комбинированной мебели для аудиторий Ульма, явно вспоминая традиции Баухауза (тяга к кубичным, пространственным решениям), а в фирме «Браун» стал оформлять радиоприемники и проигрыватели. После этого спустя несколько месяцев Гугелот возглавил в Ульме уже художественное конструирование вещей (Produktions gestaltung). Хирхе, работая над проектированием фирменного стиля «Браун» (документация, офисы, магазины), одновременно сделал несколько удачных образцов секционной панельной мебели (шкаф, сервант, бюро) с металлическими опорами и применением мо-

¹ W. Braun-Feldweg. Normen und Formen industrieller Produktion. Ravensburg, 1954.

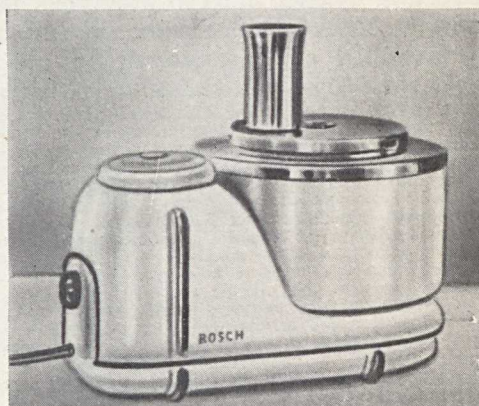
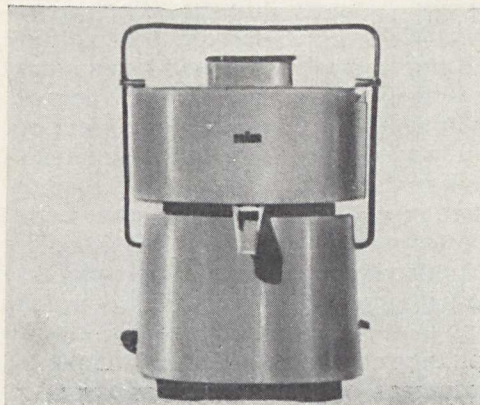
² F. Eichler, Eichler an Wagenfeld. «Form», 1963, N 23, s. 10.

³ R. Loewy. Häflichkeit verkauft sich schlecht. Düsseldorf, 1953.

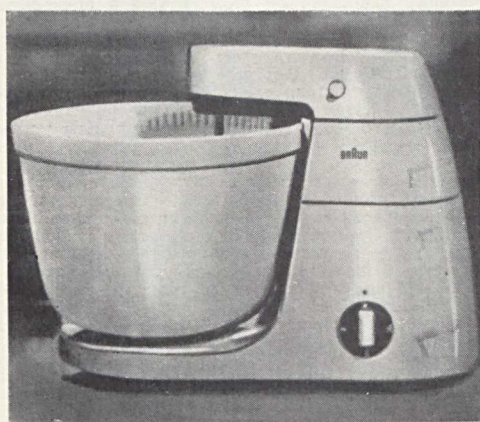
Соковыжималка.
Нач. 50-х годов.
ФРГ. «Макс Браун».
Продукция до перестройки
работы в фирме.



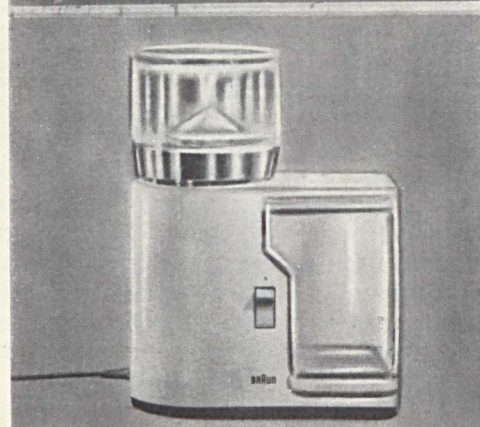
Соковыжималка.
1956 г. ФРГ.
«Макс Браун».
Дизайнер Д. Рамс.



Электромиксер. 1953 г.
ФРГ. Фирма «Бош».
Дизайнер Г. Мунш.



Электромиксер. 1956 г.
ФРГ. «Макс Браун».
Дизайнер Д. Рамс.



Кофемолка «Ароматик».
1964 г. «Браун АГ».

дульной системы. Эта мебель была выпущена другой фирмой.

И наконец в 1955 году в фирму «Браун» пришел Дитер Рамс, художник-самоучка, который до этого работал во франкфуртском отделении американской компании «Скидмор, Оуэн и Меррилл», где занимался оформлением общественных интерьеров и конструированием мебели. Свою работу над мебелью Д. Рамс так и не бросил впоследствии, сочетая руководство все разрастающейся дизайн-группой «Браун» с выполнением заказов для других чисто мебельных фирм. Вообще приход Рамса в фирму «Браун» напоминает приход М. Ниццоли в «Оливетти» — обоим удалось стать вдохновителями основных художественных идей, принеших славу фирмам¹. Такова краткая предыстория художественной группы «Браун». Описание ее дальнейшего пути требует уже главным образом анализа самой продукции.

Одной из первых программных вещей «Браун» был радиоприемник с переносным проигрывателем на три скорости по проекту Г. Гугелота. Он был показан в 1955 году на радиовыставке в Дюссельдорфе и резко выделялся там среди гигантов «Грюндинг», «Телефункен», «Филипс», отличавшихся массой накладных деталей, делавших их предметами роскоши. Радиоприемник «Браун», напротив, был заключен в простую просторную коробку из неполированного кленового дерева. Его боковые стенки выступали над верхней крышкой, а передняя панель состояла из двух частей, соединенных под углом, обращенным в глубь коробки. Проигрыватель тоже был помещен в простую кленовую коробку и, находясь рядом с приемником, читался как отдельный, но подобный, связанный объем. Все сделанное здесь Гугелотом в принципе ничем не отличалось от его решений в мебели. Это было перенесение уже известных приемов в проработку форм крупногабаритных вещей, которые становились такой же частью интерьера, как и мебель.

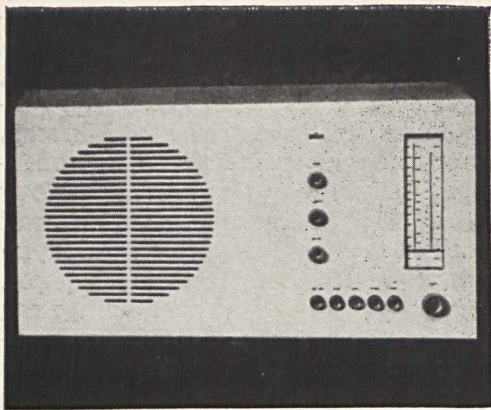
(Вспоминается, что в Баухаузе чем-то подобным занимался М. Брейер. В низком чайном столике он опускал круглую крышку между ножек так, что они начинали выступать над поверхностью, и тем самым композиция раскрывалась в пространство).

Радиокomплекс Гугелота провозгласил переход к созданию бытовых предметов как элементов пространственной структуры, в которую должны входить и другие подобные им элементы. В дальнейшем в фирме «Браун» все больше старались отойти от налета «мебельности» и придать радиоприемникам больше качеств «приборности». Однако габариты ламповых приемников были почти непреодолимой преградой, и только с внедрением полупроводников появилась возможность пойти дальше. Как следующий переходный этап надо отметить здесь небольшой по размеру транзисторный приемник по проекту А. Брауна и Ф. Эйхлера (1957 г.). Он похож на японские образцы тех лет, где решались эти же проблемы, хотя несколько иным способом. У приемника «Браун» форма параллелепипеда с чуть закругленными углами. Передняя панель утоплена и сделана из декоративно пробитой в сеточку пластмассы. Наложенный на нее полупрозрачный круг настройки в правой части превращает панель в подчиненный фон. Место расположения круга найдено уравниванием площадей, а не линейной симметрией. При отсутствии символических декоративных украшений объем воспринимается нейтрально.

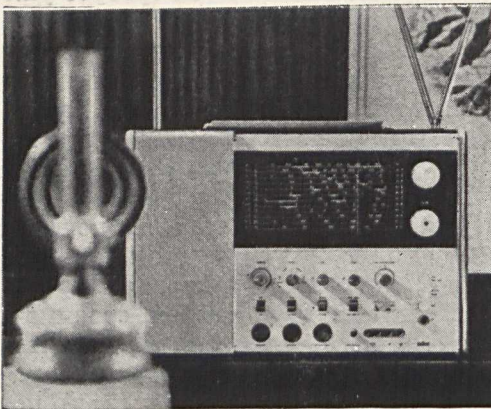
Сравнив этот приемник с радиоаппаратом, спроектированным в тридцатые годы голландцем Г. Ритвельдом, мы увидим сходство композиционных задач: то же пространственное членение, превращение рабочих деталей в активный элемент художественного построения формы. Но есть и отличие: Ритвельд работал в рамках требований, провозглашенных группой «Стиль», рассматривавшей все вещи как части общей тектонической системы, а тут — можно предположить — шли, отбрасывая все, что может перегрузить вещь.

В. Браун-Фельдвег в книге «Современный дизайн» отметил, что нынешний «Браунстиль» — это тот же «Стиль», но на новой технической основе, не пугающей нас теперь необыч-

¹ После прихода Д. Рамса состав дизайнеров в фирме «Браун» определился довольно четко: дизайнер-директор Ф. Эйхлер, руководитель дизайнерской группы Д. Рамс, авторы проектов Г. Гугелот (умер в 1965 г.), Г. Хирхе, О. Айхер, Бонсип, Рейнгольд, Р. Фишер, Р. Оберхайм и др.

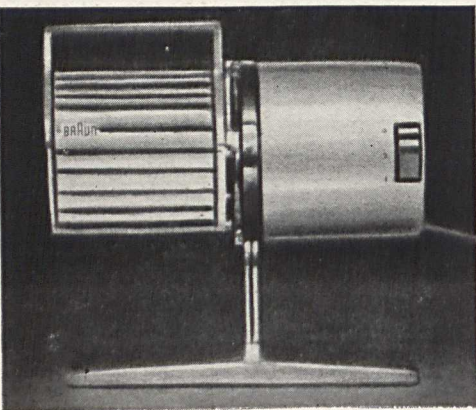
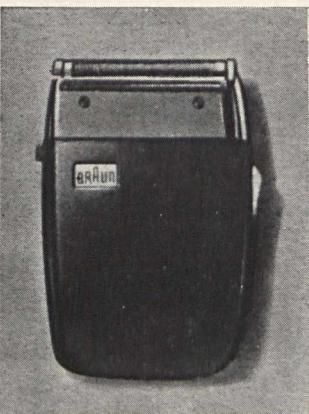


Транзисторный
четырёхканальный
радиоприемник.
Кон. 50-х годов.
ФРГ. «Макс Браун».

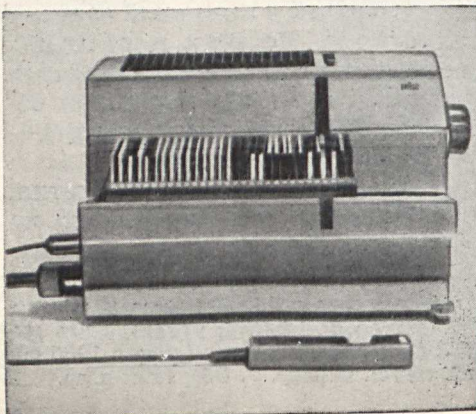


Транзисторный
трехканальный
радиоприемник. 1964 г.
ФРГ. «Браун АГ».

Электробритвы.
Нач. 60-х годов
и нач. 50-х годов.
ФРГ. «Браун АГ» и
«Макс Браун».



Настольный
электровентилятор
на две скорости. 1960 г.
ФРГ. «Браун АГ».



Диaproектор Д-461
1960 г. ФРГ.
«Браун АГ».

ностью сочетаний плоскостей и линий¹. Действительно, если вспомнить пункты «Манифеста V» (Париж, 1923 г.) — «Мы опробовали соотношения массы, пропорций, пространства, времени и материала и выработали окончательные методы, с помощью которых конструируется единство. Упразднив замкнутость (стены и т. д.), мы ликвидировали двойственность внутреннего и внешнего...», — становится значительно легче анализировать форму тостеров, вентиляторов, кофемолок, электробритв и радиокомплексов, выпускаемых фирмой «Браун» в последние годы. То, что в группе «Стиль» было сформулировано, исходя из оптимальных, отвлеченных требований, дедуктивно, у дизайнеров «Браун» было результатом эмпирических поисков, отрицания тех методов, которые оказались непригодными в изменившихся условиях.

Сравним, например, кухонную машину фирмы «Бош», считавшуюся образцом дизайна ФРГ в 1953 году, с кухонной машиной «Браун» (1957). В первом случае перед нами замкнутая в себе форма с членениями, которые должны соотноситься все части только по отношению друг к другу: машина «Бош» была построена по принципу станковой пластической композиции. В машине «Браун» определяющими параметрами стали объединенные между собой контурные линии, дающие при профильном рассмотрении трапециевидный прямоугольник со вписанными в него подобными треугольниками; при взгляде со стороны мотора — правильную трапецию с наложенной на нее другой трапецией, а сверху — круг с наложенным на него прямоугольником. Иными словами, абрисные линии вычленяют здесь определенный пространственный кусок, геометрически легко читаемый, в который вписана форма самого корпуса. При этом конструктивные линии, соотношения масс частей, контрасты освещенных и затененных мест подчинены одной цели — свободно вписать реальный объем в заданное пространство.

Этот прием можно проследить более детально, разобрав построение пространственных зон вокруг диапроектора и кофемолки (системы параллелепипедов), вентилятора (система вписанных в параллелепипеды цилиндров), электробритвы, напоминающих чуть смытые куски мыла или символические фигурки из кости, отполированные постоянным поглаживанием руки. Форма этих вещей одновременно и поражает своими неповторимыми чертами, и не активна, не назойлива, нейтральна. «Вписывая» вещь в пространственную (модульную) решетку, дизайнеры «Браун» широко используют приемы, характерные для линейной графики. Линия «держит» фон и служит как бы эхолотом к краям плоскости. Отказ от цветового контраста (применявшегося широко в «Стиле») дал возможность дизайнерам «Браун» еще больше усилить роль линии, графики.

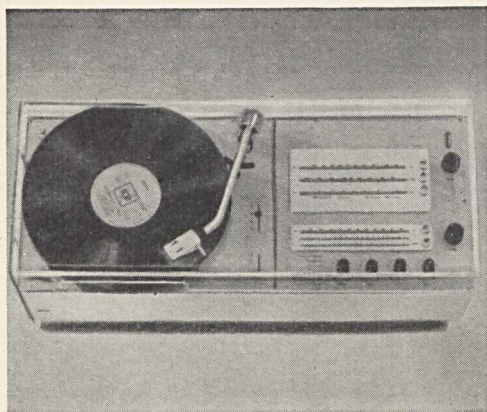
При этих условиях навыки, приобретенные дизайнерами «Браун» в смежных областях (оформление интерьера и проектирование мебели), позволили добиться невиданной в области бытовых вещей чистоты пропорций, координации линий, градиций света и тени.

Благодаря этому дизайнеры смогли работать и над контрастной, пластической выразительностью деталей, получая многообразие форм в заданных композиционных и цветовых границах.

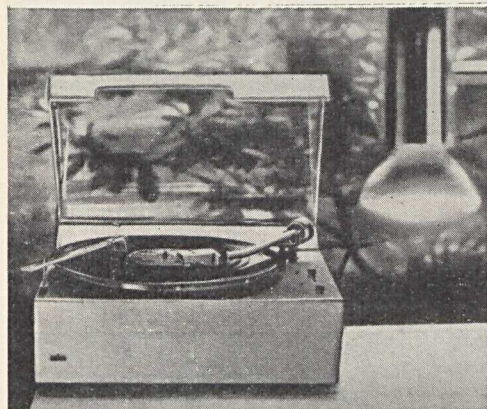
Изделия «Браун» отличаются оптическими нарушениями геометрической правильности линий, подчеркнута внимательной проработкой форм и расположения ручек, риск, цифровых делений, на первый взгляд строго утилитарных, а не декоративных, что на деле оказывается не совсем так. Вот, казалось бы, очень простой и скромный по оформлению проигрыватель Д. Рамса. Все детали upholstery перенесены на верхнюю панель корпуса. Круг проигрывателя слева по площади зрительно уравновешен с правой частью. Его темное пятно на светлом фоне нарушало бы равновесие, если бы в правой части не было сложной проработанной пульта управления. Все, что наложено на панель, вложено в незримый прямоугольник, чуть меньший по размеру, чем сама панель, так что края фона читаются как рамка (прием, довольно полно разработанный в графике). Шкалы проигрывателя, ручки и риски уравновешены относительно целой сетки незримых осей, членящих панель. Лапка звукоснимателя проработана по контрасту к фону и служит мобильным (она единственная постоянно движущаяся часть композиции) пластическим акцентом. В дальнейшем при изменении конструкции всего аппарата в проигрывателе прежде всего подвергалась переработке наиболее активная часть — лапка звукоснимателя. Особое значение в работе дизайнеров «Браун» имеет учет зрительно-вещного восприятия материала. Обнажая для восприятия саму фактуру материала (поскольку нет никаких активных деталей-украшений), они тоже подчиняют ее общим целям композиции. Нагляднее всего это видно в электробритах — на сочетании кожи, обтягивающей корпус, и различных металлических деталей. Но в отличие от использования зрительно-вещного восприятия материала в современном оформлении интерьера, в архитектуре, здесь игра масс не выплескивается за поставленные замкнутые пределы. В этом еще одно отличие «Браунстиля» от упоминавшихся принципов «Стиля», где старались предельно расковать зону вокруг вещи или архитектурных элементов. Стиль «Браун» нередко называют «приборным». Допустим, что основанием для подобного суждения могли быть радиокомплексы Д. Рамса. Но, посмотрев скульптурную форму корпуса телевизора, напоминающую раковину в ванной, и особое пластическое богатство сочленений в его проектах, вряд ли можно утверждать, что цель Д. Рамса была аналогична формальному построению в инженерном конструировании. Работа дизайнеров «Браун» — работа над пластикой. Суть ее особенно заметна, когда, фотографируя вещи «Браун», их ставят среди чередующихся закрытых и открытых полок с книгами, и вещи «исчезают».

Здесь мы подошли к самой важной черте «Браунстиля». С помощью ряда приемов дизайнерам «Браун» удалось приблизиться к процессу развешивания вещи. Например, борясь с загромождением интерьера радиоаппаратами, можно было бы потребовать вообще спрятать их — здесь же вам даются вполне материальные элементы, из которых составляют утолщение стены. Это утолщение будет и пластически

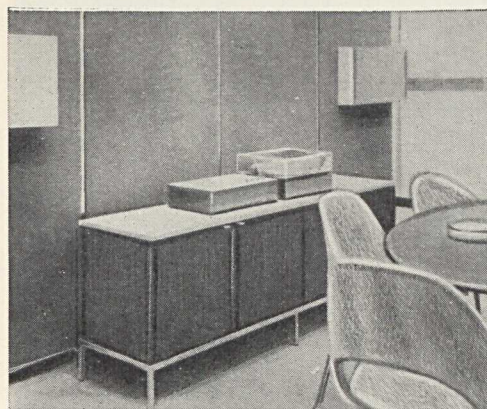
¹ W. Braun-Feldweg. «Industrial design» heute. Reinbeck bei Hamburg, 1966, s. 40.



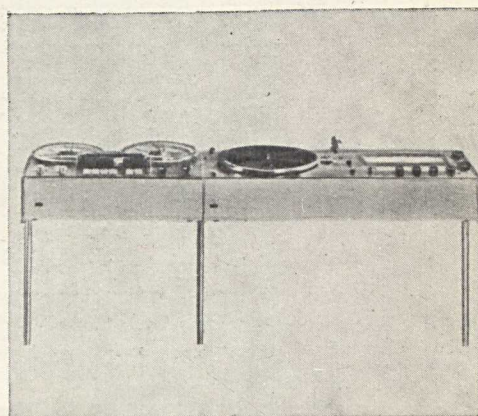
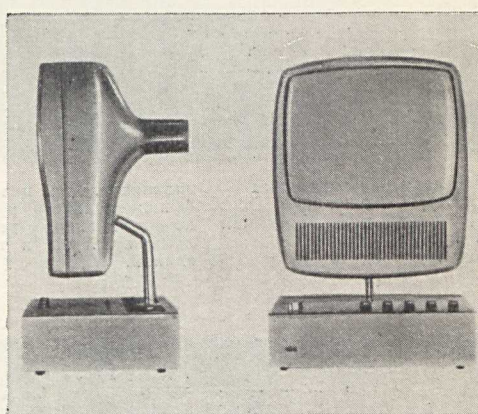
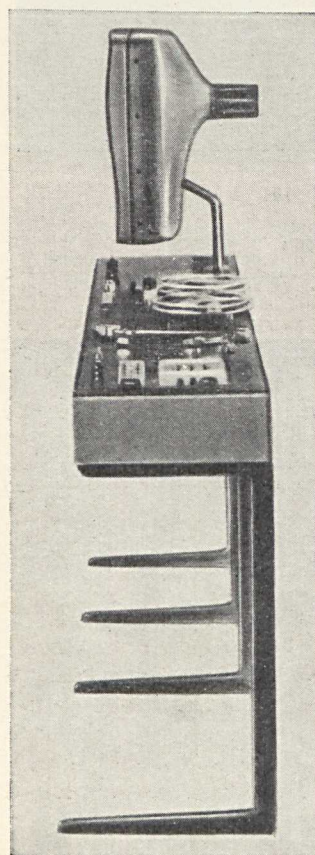
Магнитофон TG-60,
«Audio»-2.
1964 г. ФРГ. «Браун АГ»
Дизайнер Д. Рамс.



Проигрыватель R-400
с полуавтоматическим
устройством для
подъема и снятия
звукоснимателя. 1962 г.
ФРГ. «Браун АГ».
Дизайнер Д. Рамс.



Комплекс бытовой
радиоаппаратуры.
Варьируемая система
аппаратов для накопления
и воспроизведения
акустической и
визуальной информации
в жилище. 1965 г.
ФРГ. «Браун АГ».
Дизайнер Д. Рамс.



выразительным, и в то же время тем, чем является вообще современно решенная стена в интерьере — формирующей частью пространственной композиции.

В электроприборах «Браун» на «развеществление» указывают вполне иконоборческие попытки ликвидировать скульптурную исключительность вещи. Вообще с изделиями «Браун» происходит то, что случается с картинами при «ковровой» развеске впритык. Тут мы имеем дело с противопоставлением дизайнерами «Браун» своей работы станковизму. Выступая в журнале «Form», Ф. Эйхлер, обращаясь к Г. Вагенфельду, мастеру художественного стекла, почти по пунктам возражал против тех критериев оценки «Браун», которые основаны на станковом понимании творчества. Приводимая здесь выдержка была впоследствии использована фирмой как реклама: «Мы производим технические приборы — помощников в домашнем хозяйстве и во время досуга, — приборы, которые в первую очередь должны служить человеку и приобретать значение только тогда, когда они вступают в непосредственные отношения с человеком и своим ближайшим окружением. Они создаются не для витрины, чтобы привлечь особое внимание среди общей навязчивости, а как приборы, с которыми можно жить. Наши электроприборы должны быть не назойливыми, тихими помощниками и слугами. Они должны в сущности исчезать, как это постоянно делал хороший слуга в старые времена: их не должно быть видно».

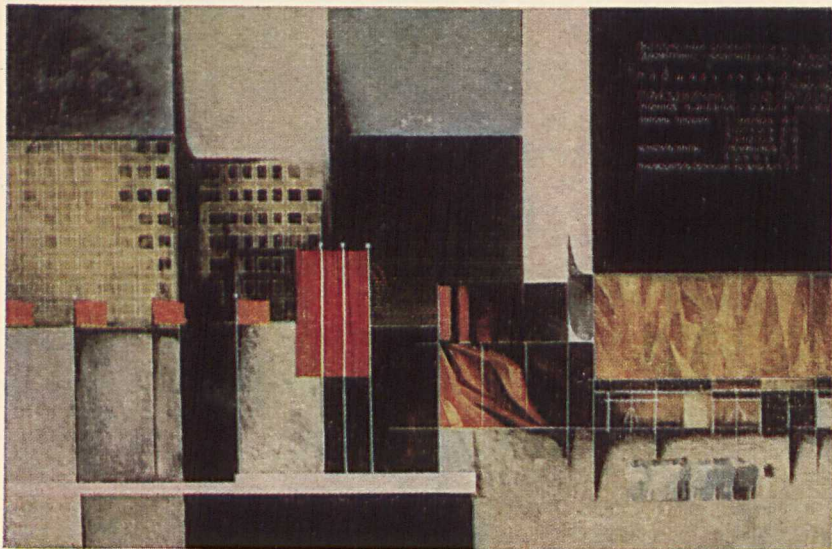
Сказано, конечно, круто, вроде бы в самый центр так мучающей сейчас проблемы загромождения пространства бесчисленным множеством предметов, которую пытаются решить с помощью Уничтожающихся После Употребления Вещей или вообще их заменой видами услуг. Но поскольку «Браун» выпускает традиционные, вполне долговечные и прочные изделия, то ее усилия могут ограничиться только областью формы вещей. Что ж, это совсем не недостижимо. Рассказывая, что Ле Корбюзье, объясняя, зачем он построил виллу Савуа столь необычной формы, ответил: «У моих заказчиков мало вкуса, и я сделал им комнаты такой формы, что они просто не могли бы натащить туда много мебели».

Но, сравнивая дизайнерские произведения, выполненные в «Браунстиле», с лучшими образцами фирмы, трудно не заметить, что сегодня «Браун-формы» призваны еще больше выделить их среди окружения. В этом и состоит один из секретов того преобразования, которое произошло при распространении стиля и захватило некоторые вещи самой «Браун». Преображенный «Браунстиль» представляет собой уже систему норм. Ричард Мосс (хранитель Нью-Йоркской галереи дизайна) в статье «Браун»¹ назвал эти нормы принципами экономии, упорядоченности и гармонии, — но, как всегда, провозглашенные принципы оказались неизмеримо полнокровнее, чем соответствующие им нормы в «Браунстиле», который, подобно многим другим дизайнерским направлениям, возник, расцвел и затем стал уступать место другим, более гибким системам в течение буквально 10—15 лет.

Создание норм «Браунстиля» совпало с тем временем, когда массы людей должны были привыкать к мысли, что теперь придется жить в мире, наполненном дизайнерскими произведениями; в результате нормативный «Браунстиль» начал нередко отождествляться с дизайном вообще (что было особенно заметно в дизайнерском проектировании Англии, ФРГ, да и у нас). Если бы развернуть определение принципов «Браунстиля» в ширину, как японское макэмоно, мы получили бы подробную картину «дизайнерской методики» и срезали тонкий пласт в общей эволюции стилей в материальной культуре. Если бы мы сопоставили принципы «Браунстиля» со сходными тенденциями в других сферах творчества, мы увидели бы особый характер работы этих дизайнеров, прообразом которых в истории искусства оказались бы большие мастерские вроде рубенсовских, где мэтра теперь заменили отделы перспективного проектирования, его исправления и изучения последствий. Анализ сложения нормативного «Браунстиля» оказывается ключом к исследованию многих самых запутанных проблем современного дизайна.

¹ R. Moss, Braun. „Industrial design“, 1962, N 11, pp. 37—47.

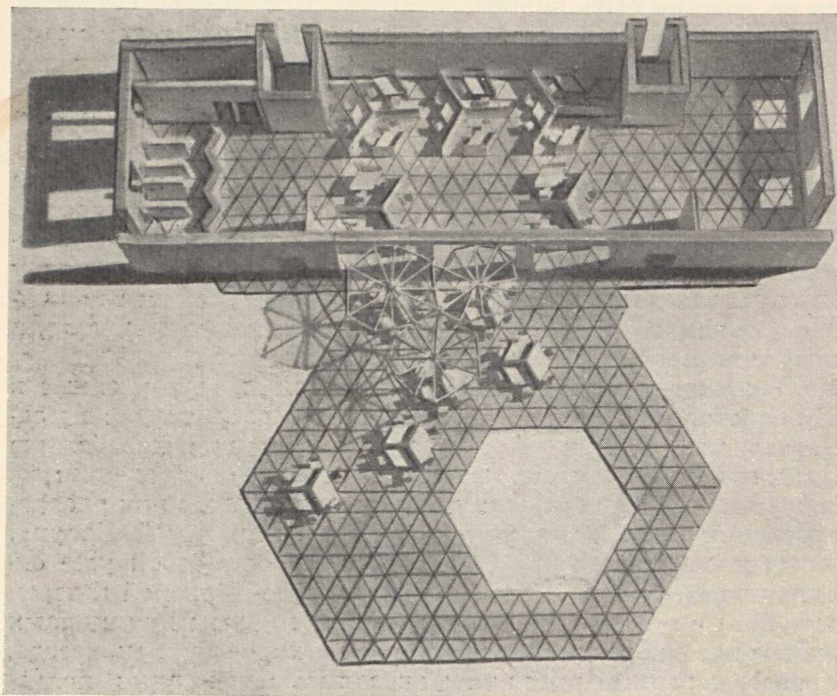
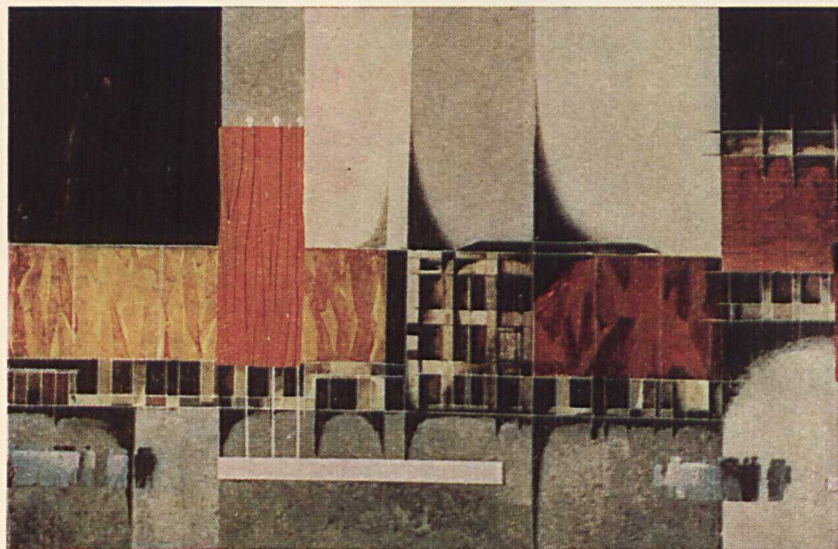
Центральная учебно-экспериментальная студия Союза художников



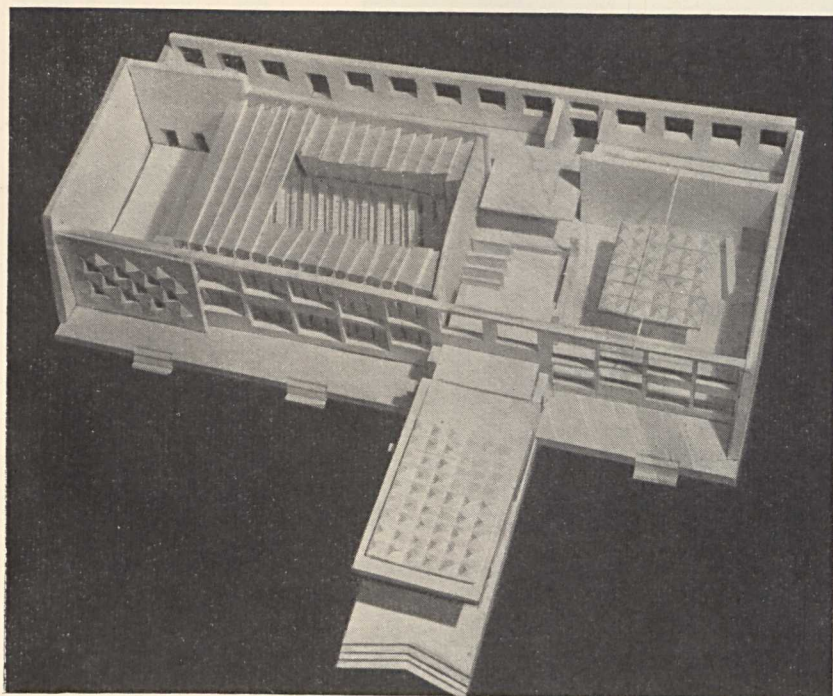
Проект праздничного оформления площади им. Ленина в Новосибирске. Авторы художники Ю. Волков, С. Пирогов, А. Угримов.

Проектом предусматривается пространственное, колористическое и световое оформление праздника. В проектной графике

сделана попытка отразить синтез зрительных впечатлений от последовательного восприятия элементов оформления.



Проект кафе в Ашхабаде. Автор художник П. Нобоваров. Проектное решение разрушает границы интерьера и экстерьера.



Проект интерьеров дома культуры. Художники Л. Гшиянц и В. Милушкин. В проекте сделана попытка создать

индивидуальную целостность функционального и композиционного решения дома культуры в типовом здании.

«...В целях дальнейшего развития положительного опыта работы постоянно действующего семинара промышленного и оформительского искусства реорганизовать семинар в Центральную учебно-экспериментальную студию Союза художников СССР».

Из приказа по правлению СХ СССР от 27 апреля 1967 года.

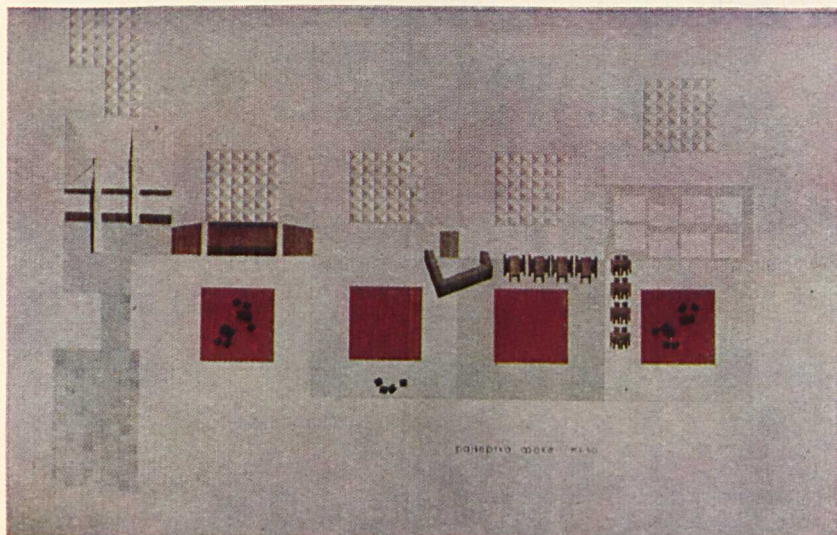
«Центральная учебно-экспериментальная студия СХ СССР осуществляет работу: по совершенствованию профессионального мастерства художников промышленного и оформительского искусства; расширению сферы деятельности художников прикладного искусства, живописцев, графиков и скульпторов с целью вовлечения их в работу в области художественного проектирования, а также проводит творческо-экспериментальную, научную, методическую и информационную работу в вышеуказанных областях художественной деятельности».

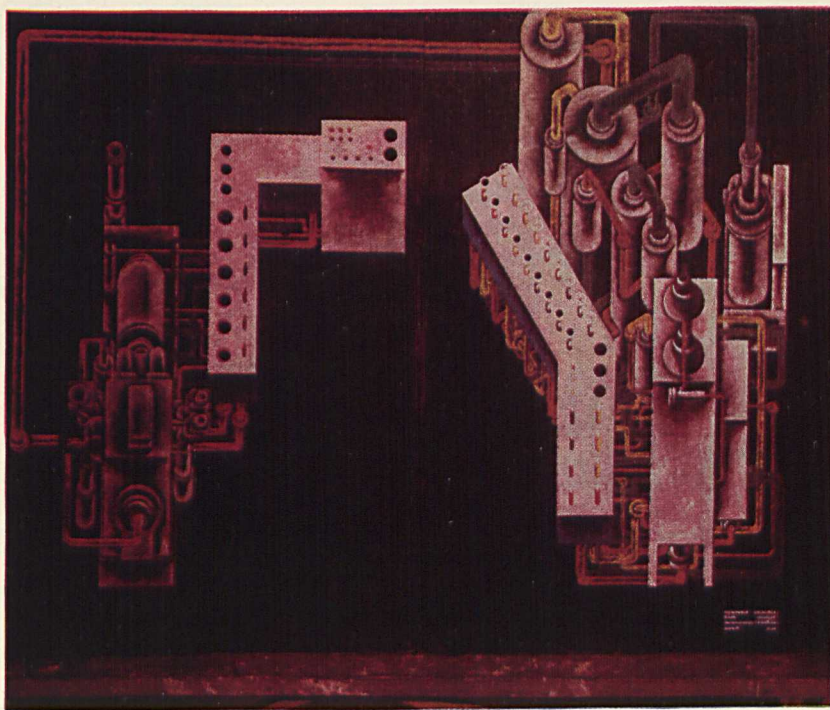
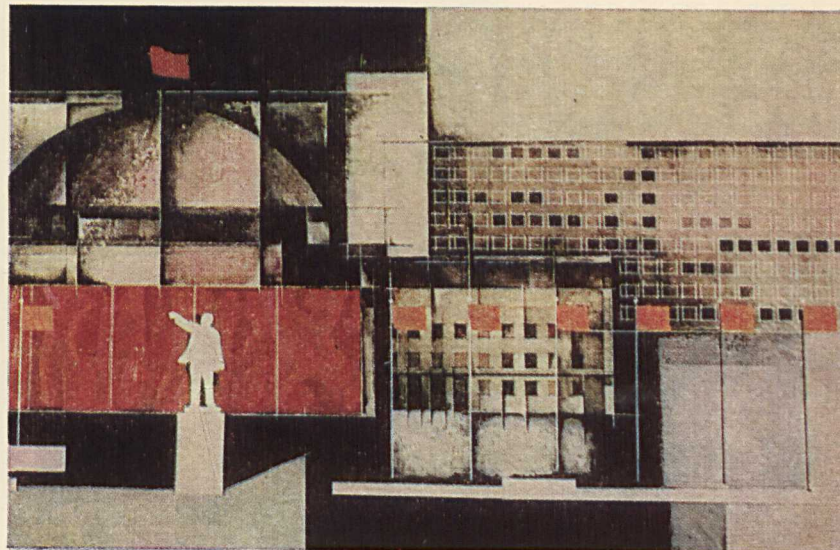
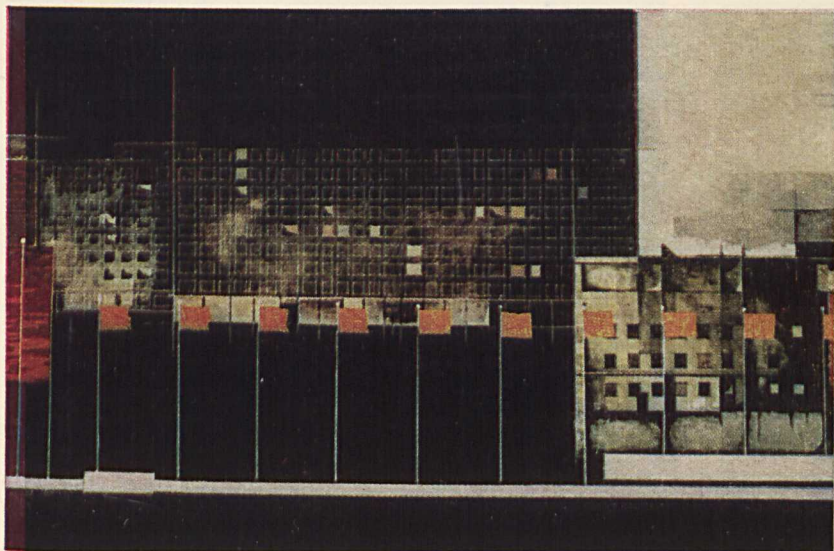
п. 1 Положения о Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР.

Семинар промышленного и оформительского искусства Союза художников СССР работает с 1964 года. Семинар должен был не только дать художникам дополнительные знания, необходимые для проектирования, но прежде всего показать, что художественное творчество, художественная культура являются основой проектирования.

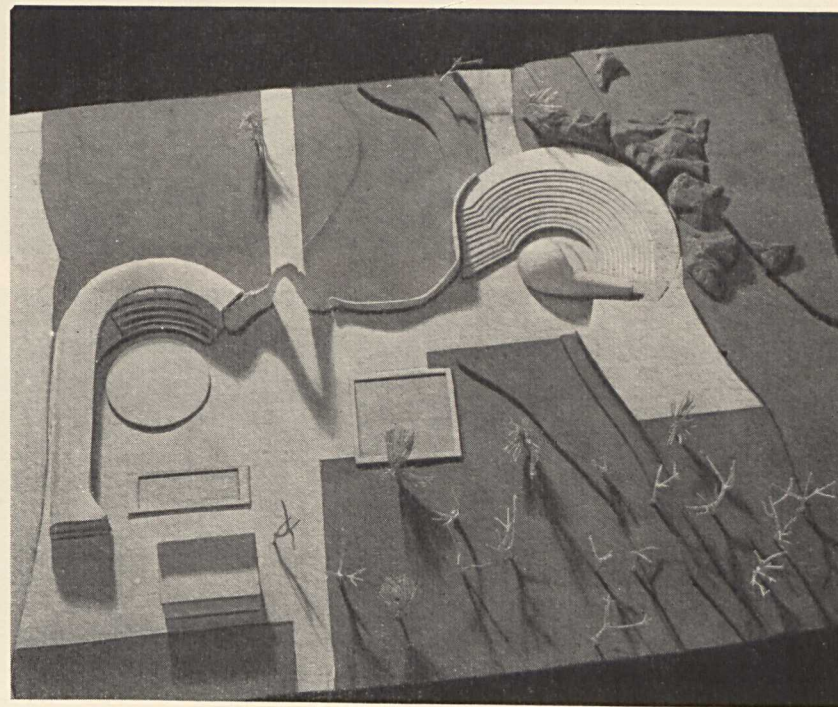
За три года работы 150 художников из 30 городов страны выполнили на семинаре проекты промышленных и общественных интерьеров, музейных экспозиций и выставок, промышленных изделий и оборудования, парков и площадей, праздничного оформления городов. Выполнение практических проектных заданий сочетается на семинаре с методической работой. Живописцам, графикам, скульпторам, монументалистам и оформителям помогали овладеть принципами, методами и средствами художественного проектирования различных объектов, составляющих современную предметную среду.

Реорганизовав Семинар промышленного и оформительского искусства в Учебно-экспериментальную студию,





Проект кислородной установки. Автор художник В. Степанов (Свердловск). Художник ликвидировал отдельные кожные, раскрыв элементы сложного механизма, собрал в единый пульт многочисленные блоки управления и создал целостную композицию.



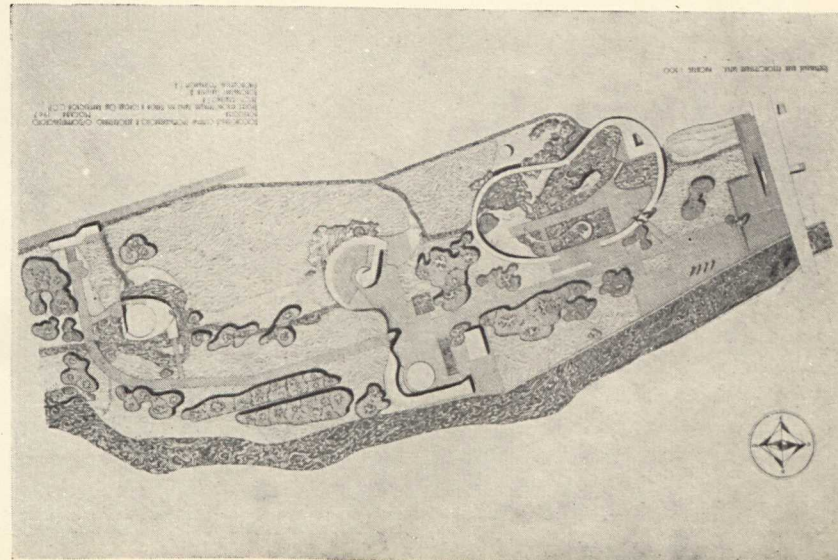
Проект парка в городе Ош. Автор художник Г. Куценко. Для того, чтобы создать оформление парка, художник-живописец выполнил комплексное, объемно-пространственное решение.

Союз художников СССР еще шире разворачивает работу в области художественного проектирования.

В наше время художественная культура проектировщика становится важнейшей основой проектирования. Она позволяет не только решать актуальные задачи, определяемые очевидными потребностями. Она позволяет предвидеть изменения потребностей человека, используя силу художественного воображения и мышления, и осуществлять встречное проектирование для будущих потребностей. Необходимую творческую обстановку для формирования целостной, соответствующей высшим потребностям человека предметной среды создает объединение усилий современной художественной и научной мысли. Проектирование все в большей степени опирается на новейшие достижения современной науки, в свою очередь художественно-проектная деятельность влияет на научное знание, обогащая его новыми средствами. Заимствуя и преобразуя средства науки и изобразительного искусства, уточняя методы решения проектных

задач, вырабатывая новые средства их решения, художественное проектирование утверждается как новая форма художественной деятельности. Сегодня в художественном проектировании не может быть жесткого разделения теории и практики. Как теоретические, так и практические вопросы одновременно — в тесной взаимной связи — разрабатываются в учебной, научной и экспериментальной работе студии.

На фото показаны работы участников семинара. Консультанты Е. Розенблюм (художественный руководитель семинара), В. Глазычев, В. Желнин, М. Коник.



«Продоформление-67»

С. Е.

Т. Киселева.
Макет упаковки для чая.



Н. Игнатьева.
Макеты упаковок
ликерно-водочных
изделий.

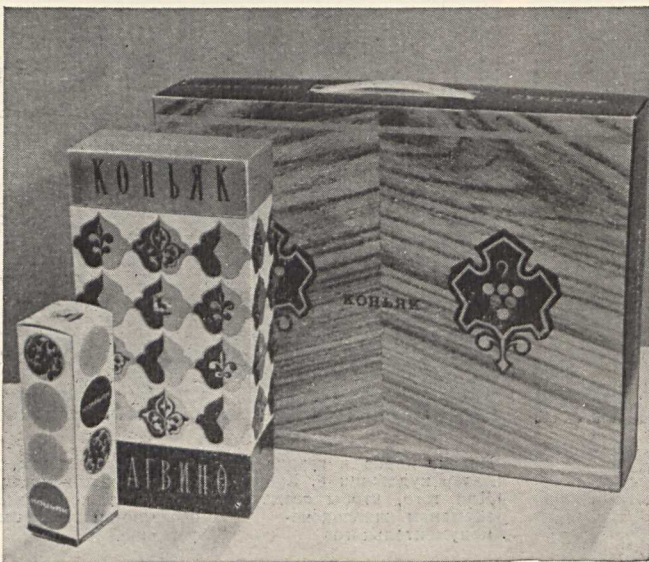


А. Андреади.
Макеты упаковок
узбекских вин.



А. Андреади.
Макеты упаковок
молочных изделий.

Д. Яновский.
Макеты упаковок
коньяка.



В. Щукинская.
Макеты упаковок
кондитерских изделий.



Пожалуй, название «Выставка промышленной графики» слишком претенциозно для небольшой экспозиции работ комбината «Продоформление», которая была развернута в одном из павильонов Парка культуры и отдыха им. Горького в сентябре—октябре 1967 года. Зритель, «настроенный» многообещающим плакатом на многообразие форм, был несколько обескуражен ограниченностью выставленного ассортимента — варьирующимися по пропорциям прямоугольными упаковками кондитерских изделий, вин, чая. Даже при беглом осмотре заметен возросший уровень самой графики. И как контраст этому — стойкая неизменность упаковочных материалов. Это все тот же картон, хром-эрзац, столярный клей. И если эти прабабушкины материалы были уместны во времена акварельных букетов и портретов любимых животных на коробках с конфетами, то сейчас это кажется ничем не оправданным анахронизмом. Полное отсутствие штампованных форм, пленок и пластика, нельзя ставить в вину художнику: ему отводится второстепенная роль декоратора, украшателя заданной формы, и сосредоточивать свои силы он вынужден на самой графике, а не на синтезе формы и графического оформления. Отдельные витрины предоставлены ведущим художникам комбината, и не напрасно — их проекты отличает своеобразная манера, у каждого свои сильные стороны, любимые приемы. Своеобразный почерк В. Щукинской харак-

терен тяготением к «кружевному» рисунку, к изящной, почти гравюрной линии узора. Ее витрина смотрится цельно и легко. Красивая упаковка для «Петровской водки» с использованием старинной гравюры не кажется нарочитой стилизацией: графика органично связана со сферическим телом коробки, изысканна по цвету. Высокопрофессиональные работы А. Андреади, одного из немногих художников, экспериментирующих с пластикой формы упаковки. Очень удачна его коробка для вина, где затейливый геометризм формы подчеркнут грубоватой, создающей дополнительную игру плоскостей росписью. Ему же принадлежат строгие и эффектные упаковки для сухого молока и сливок. Одна из лучших упаковок на выставке — коробка для копченых колбас работы А. Ляпина. Продуманная по пропорциям, элегантная и немногословная по графике, она выделяется среди перегруженной и часто неоправданной многоцветности колористических решений. Цвет здесь используется очень «вкусно» (вкусен и сам продукт). Интересны работы опытного графика Д. Яновского. Его коньячные упаковки выделяются красотой цвета, простотой изобразительных средств, отлично исполненным шрифтом. И наконец назовем маленький шедевр выставки — чайную упаковку Т. Киселевой. Остроумно задуманная фризровая лента-композиция с пирующими за столом перекликается с «трапезами» и

Керамика Таджикистана

Н. Ершов

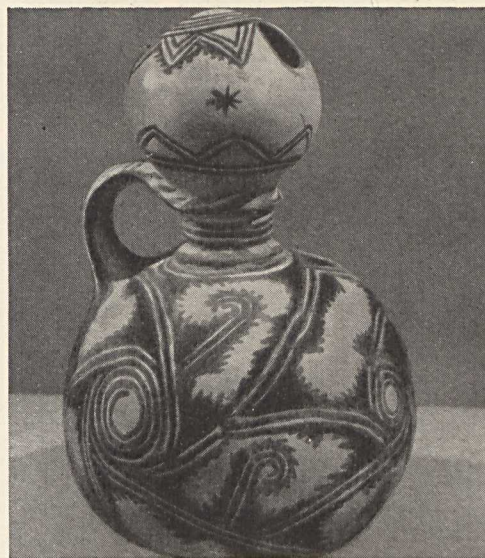
натюрмортами грузинской (и не только грузинской) классики. В целом работа Т. Киселевой является первоклассным образцом современного национального дизайна. Хотя выставке и предшествовал, очевидно, солидный отбор, далеко не все работы равноценны по качеству. Многие вещи отличаются перегруженностью, неоправданной забитостью плоскости рисунком, цветом. В промграфику часто целиком переносятся приемы графики книжной, и упаковка утрачивает свою специфику, превращаясь в кальку с иллюстративных листов каких-то (не очень хороших) детских книжек. Нельзя понимать единый творческий почерк мастерской как единообразие приемов у разных художников. Высокое качество при совершенно разных индивидуальностях — это тоже творческое лицо мастерской. В этом смысле оправданного, самостоятельного, «упаковочного» стиля упаковки комбинат, к сожалению, пока еще не создал. Как было отмечено выше, вина в этом не только художников. Думается, что высококвалифицированные графики, работающие в комбинате, и их заказчики должны направлять свои усилия не на декорирование скучных по форме коробок и коробочек, а на решение проблемы формы в синтезе с цветом и графикой. И непременно — на основе современных упаковочных материалов. Только тогда их работу можно будет назвать высококачественным дизайном.

1



1, 2. Лепной сосуд для воды. XX в.

2
3



3, 5, 7. Расписные блюда. Конец XIX в.

4. Сосуд для косметики. XIX в.

6. Сосуд для молочных продуктов.

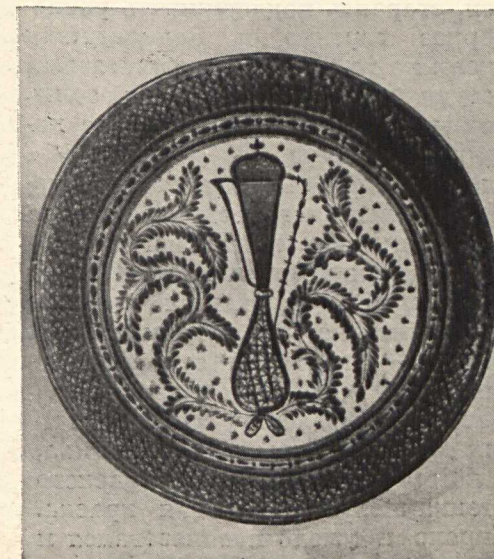
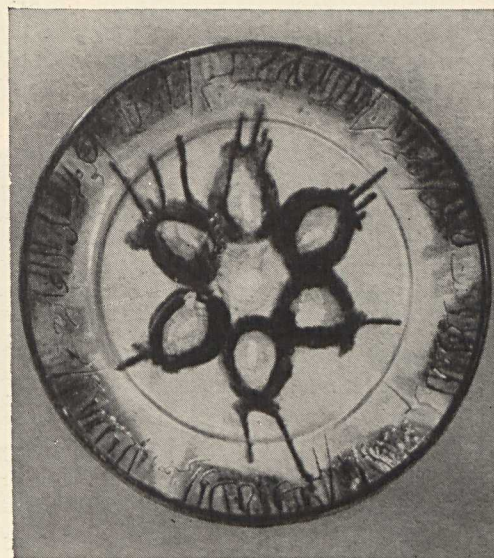
4
5



6
7



В Государственном музее искусства народов Востока летом и осенью прошлого года была открыта выставка «Керамика Таджикистана», где были показаны коллекции современных и дореволюционных керамических изделий народных мастеров (собранные работниками сектора этнографии Института истории им. А. Дониша Академии наук Таджикской ССР). Посетители выставки увидели сделанные на гончарном круге мастерами северного района Таджики-



стана глазурованные и украшенные полихромным орнаментом керамические изделия и изготовленные без гончарного круга неглазурованные изделия женщин-мастериц юго-восточных районов.

Гончарное мастерство таджиков, уходящее своими корнями в седую древность, в настоящее время можно разделить на мужское ремесло и на женское, причем ареалы того и другого можно довольно четко определить. К северу от Гиссарского хребта, делящего республику в широтном направлении на две приблизительно равные части, распространено мужское гончарство, а к югу от него — женское. Первое бытует в городах и населенных пунктах городского типа, а второе является ремеслом исключительно сельской местности. В древности дело обстоит, по-видимому, иначе, так как археологи на территории республики нашли в южных районах великолепную керамику первых веков нашей эры (например, в Яванском районе) и даже конца первого тысячелетия до нашей эры (в Гиссаре), сделанную на гончарном круге, а на севере республики (в Исфаринском районе) была в изобилии найдена ручная керамика, датируемая тоже началом нашего тысячелетия. Известный археолог Средней Азии Б. Литвинский придерживается того мнения, что и в древности мужское гончарное ремесло с применением гончарного круга являлось ремеслом городским, в то время как изготовление керамической посуды ручной лепкой было ремеслом сельской местности.

Еще одним отличием ручного гончарства от гончарства на гончарном круге в настоящее время является способ обжига посуды. Мастера обжигают выделяемую ими посуду в специальных обжигательных печах. Мастерницы для обжига складывают посуду в кучу на открытом месте, обкладывают ее толстым слоем сухого кизяка и поджигают его с нескольких сторон, стараясь поддерживать равномерное горение и подкладывая кизяк на те места, где обжигаемая посуда обнажилась из-под золы, чтобы она не потрескалась от холодного воздуха.

Глазурованные керамические изделия в большинстве случаев щедро расписаны красками, изготовленными большей частью из местных красителей, добываемых в горах Таджикистана. Это марганец (при обжиге — коричневатого фиолетовый цвет), красная и белая глина, окись меди (зеленый цвет различных оттенков), железная окалина, из которой получается прекрасного оттенка желто-коричневая краска. Широко и умело использовался и

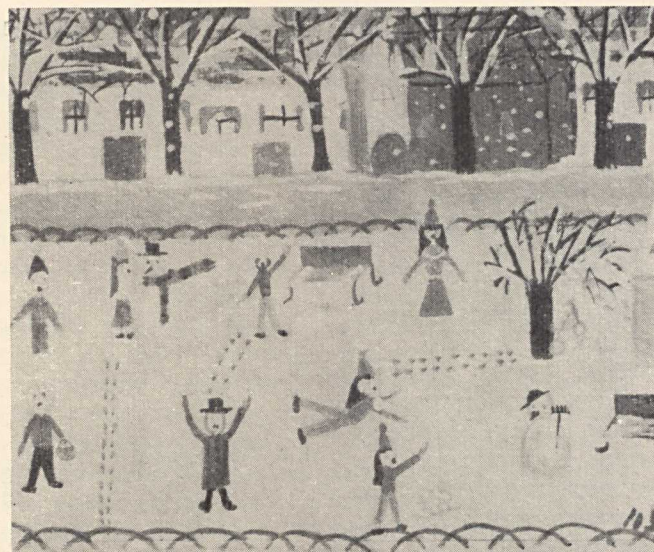
привозной кобальт, дающий в чистом виде и с примесью окиси меди богатейшую гамму сине-голубых тонов.

Изделия гончаров селения Чорку (Исфаринский район), особенно до-революционные, по богатству своей гаммы синих оттенков ничуть не уступают испанской народной керамике, образцы которой недавно были опубликованы в «Декоративном искусстве СССР». Большой интерес представляют также старинные глазурованные блюда, удачно подражающие фарфоровой посуде. Весьма любопытна как по разнообразию форм, так и по декору женская лепная керамика мастериц юго-восточных горных районов Таджикистана. По красоте и изяществу она не уступает известной керамике Дагестана. Ее архаический орнамент и формы имеют аналогии среди таджикского археологического материала, датируемого первым тысячелетием нашей эры.

Среди показанных на выставке предметов женской керамики особенно красивы по форме крупные сосуды из села Тегирми (Комсомол-абадский район), а по декору — изделия дарвазских мастериц села Ёгид на Пяндже, покрытые коричневатокрасным ангобом с лощением и украшенные оригинальным наlepным орнаментом. Не менее красивы и керамические сосуды мастериц б. Даштиджумского района (на самом юге Таджикистана), отличающиеся от егидских изделий своим орнаментом и техникой его исполнения. На них нет налепов, взамен которых посуда богато расписана по светлому ангобу темно-коричневой краской из железистой глины. Покоряет и гордая «осанка» этих сосудов. Некоторые элементы орнамента даштиджумской керамики перекликаются с орнаментом керамики X—XII вв., найденной археологами при раскопках города Хульбук, лежащей в руинах столицы древнего царства Хутталя (в окрестностях современного Куляба).

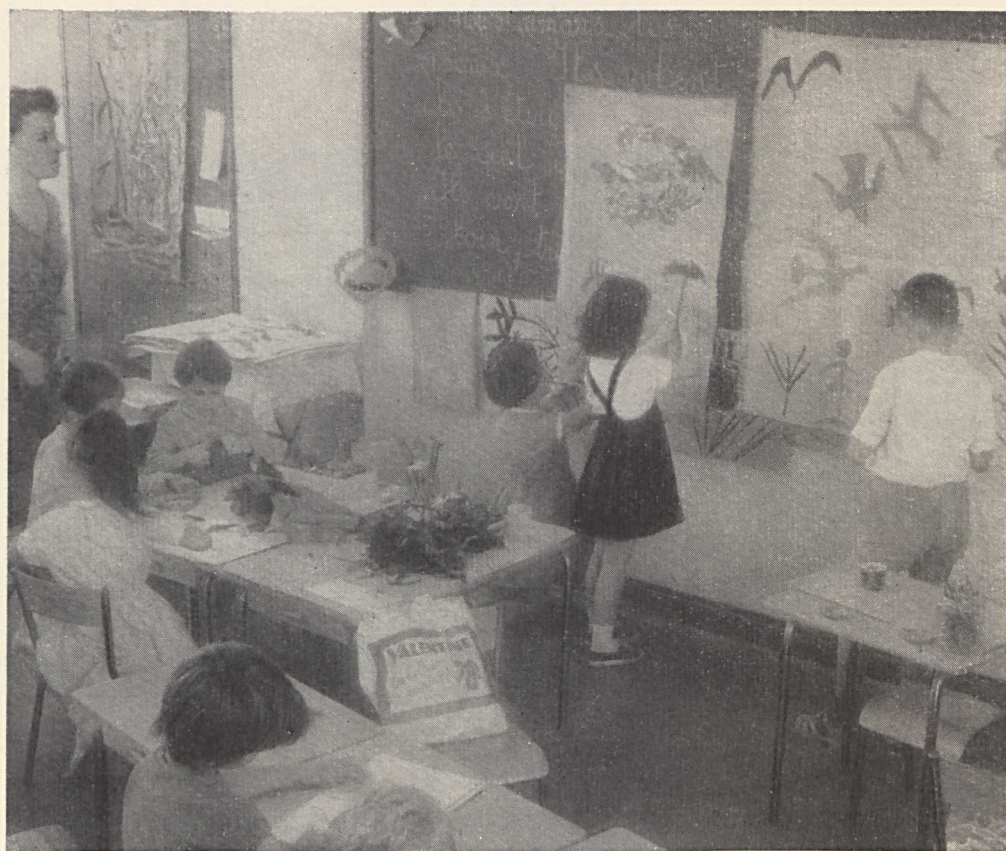
Изделия гончаров Таджикистана пользуются большим спросом как среди населения республики, так и в Москве, где в салонах Художественного фонда они моментально расхватываются знатоками и любителями народного творчества. К сожалению, эти изделия еще редко попадают туда.

Будем надеяться, что сделанные за последнее время Художественным фондом Таджикистана попытки организовать производство народной керамики для широкой продажи приведут к возрождению этого прекрасного древнего ремесла таджикского народа.



Те, кому довелось увидеть прекрасную выставку рисунков детей Франции в Московском центральном детском театре осенью 1967 года, были очарованы и широтой тем, волнующих французскую детвору, и праздником красок, радующих глаз.

Эта выставка возникла по инициативе Ассоциации деятелей литературы и искусства для детей Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами и общества «Франция—СССР». На просьбу направить в Советский Союз выставку рисунков детей откликнулись: детский сад имени Жан-Жака Руссо, общеобразовательный колледж для мальчиков, начальные школы имени Анатоля Франса и Шарля Николя и другие школы, а также детская художественная студия Музея декоративного искусства в Париже. Полученные работы многочисленны и многообразны по темам, различны возраст и манера исполнения их авторов. Однако для всех рисунков характерно очень живое участие маленьких художников в том, что они изображали на своих полотнах. Много рисунков



посвящено любимому Парижу. Ребята не могут остаться равнодушными к архитектурным и историческим памятникам старого Парижа. Но рядом с волнующей историей бурлит современность. И парижские мальчишки и девочки рисуют жизнь такой, какой они видят ее каждый день.

Много работ сделано на заданные темы. Детский сад имени Жан-Жака Руссо прислал рисунки малышей, иллюстрирующие «Сказку о царе Салтане». Ученики школ имени Анатоля Франса и Шарля Николя участвовали в конкурсе рисунков, объявленном французским комитетом «Кино для юношества» по фильмам Гаруна Тазиева, Чарли Чаплина и Кусто. Как результат этого участия в экспозицию выставки включены связанные единой темой работы, хотя, безусловно, разные по технике исполнения и по мастерству. Работы детской художественной студии Музея декоративного искусства имеют другую направленность. В них много наблюдений мира животных и природы, встречаются

античные темы (ребята расписывают вазы в подражание древнегреческим), много портретов, декоративных композиций со зверями и птицами, натюрмортов.

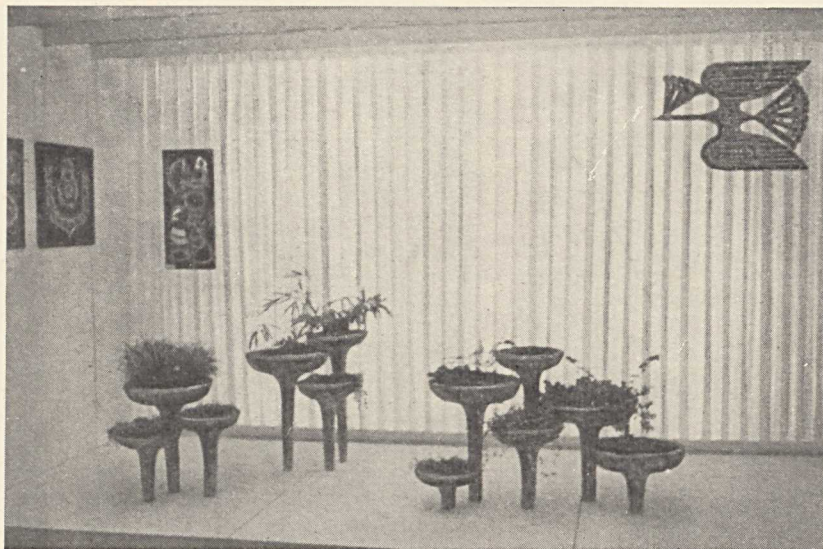
Судя по фотографиям, приложенным к рисункам детей младшего возраста, в детских садах с ними ведут большую работу, знакомя с природой. На помощь приходит приусадебный сад с цветами, за которыми ребята ухаживают и для которых делают керамические вазы и жардиньерки. Кроме того, для ребят устраивают красочные «праздники цветов».

Без темы «Космос» не обходится ни одна выставка современного рисунка. Ведь ребенок, как зеркало, отражает в своем творчестве все стороны окружающей его действительности, активно откликается на события, свидетелем которых он является, о которых слышит по радио или от старших, видит в кино или по телевидению. В этом отношении выставка рисунков детей Франции — убедительная иллюстрация той остроты восприятия мира, которой наделены дети нашего времени.

Рисунки детей
Франции на темы:
«На набережной Сены»,
«Нотр-Дам»,
«Поезда идут мимо
окон нашей школы»,
«Дома моего квартала»,
«Я и мой сад».

Республиканская выставка в Риге

С. Озолия,
Декоративные вазы. Шамот.



Г. Баркан,
Гобелен «Рыбаки». Шерсть, лен.



Наступивший год сулит много больших событий в художественной жизни нашей страны.

В 1968 году исполняется пятьдесят лет году одна тысяча девятьсот восемнадцатому. В те далекие времена, когда у Республики Советов практически не было еще никакой истории, каждый год звучал отдельно—был девятьсот семнадцатый, наступил восемнадцатый.

«Год 1918»...

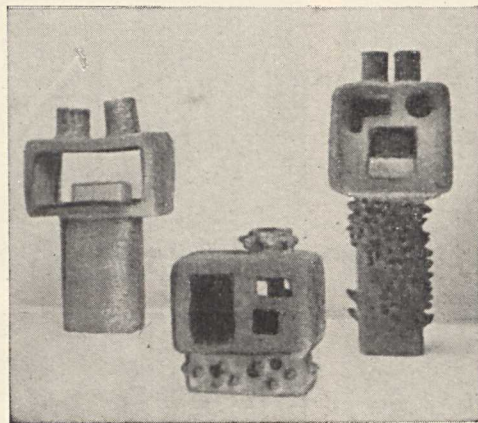
Его тема будет основой целому ряду больших всесоюзных выставок, организуемых Союзом художников СССР: «На страже мира», выставки, посвященной пятидесятилетию ВЛКСМ, и, наконец, большой выставки, показывающей, как был воплощен в жизнь и преобразовывался план монументальной пропаганды.

Осенью этого года в Москве, в Манеже, откроется Всесоюзная выставка декоративно-прикладного искусства, продолжаящая идею смотра искусств к пятидесятилетию Советской власти. Ей будут предшествовать республиканские выставки.

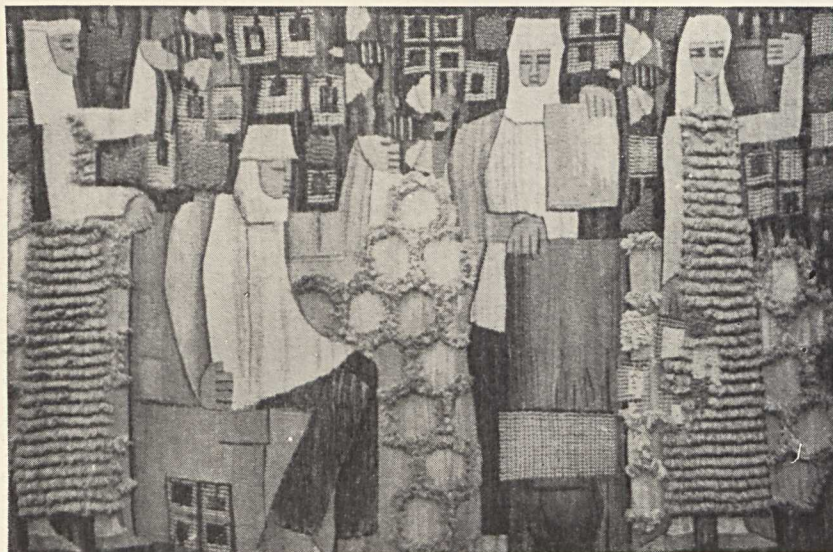
Декоративно-прикладное искусство иногда включается как самостоятельный раздел в состав общей экспозиции (так было в Узбекистане), а иногда структурно и организационно выделяется. Так поступили в Латвии.

Латвийская выставка декоративно-прикладного искусства значительна по объему и демонстрирует хороший уровень вкуса и мастерства. Подборка фотографий расскажет о ней подробней.

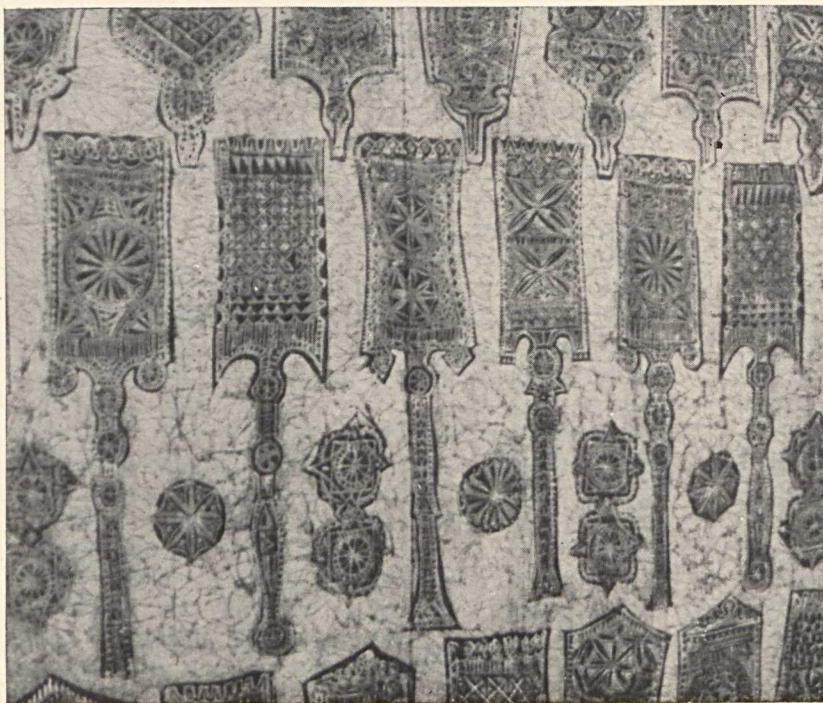
Я. Димза-Диммис,
«Светильники». Шамот.



Р. Эглите,
Гобелен «Пчеловоды». Шерсть, лен.



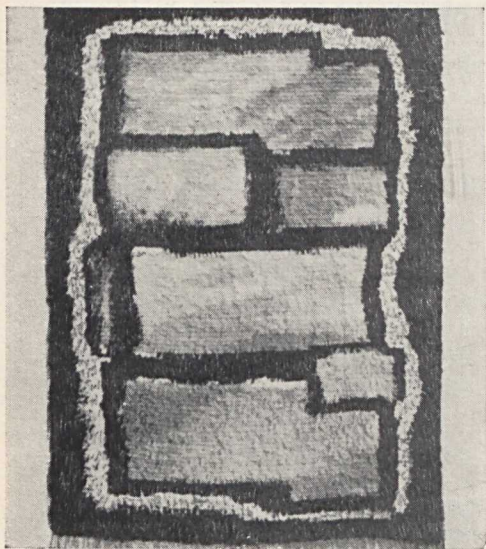
Э. Кнавия,
Декоративная ткань. Батик.



Г. Баркан,
Панно «Вечер праздника Лиго». Батик.



Р. Хеймрат.
Ковер «Пламенные годы».
Шерсть, лен.



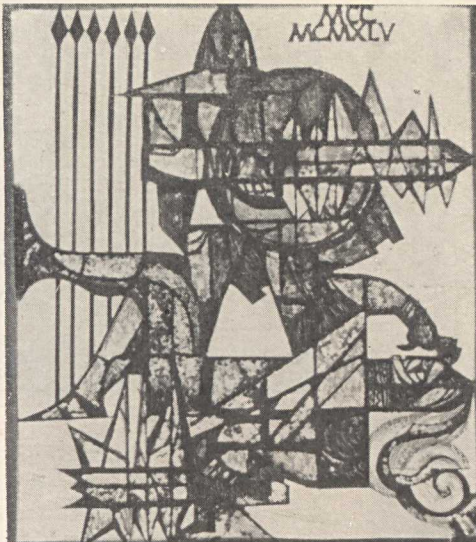
Р. Хеймрат.
Гобелен «Люди и цветы».
Фрагмент.
Шерсть, лен.



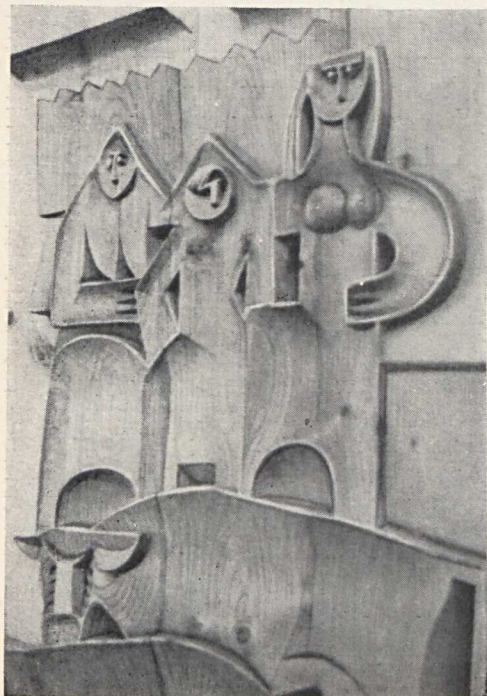
Г. Баркан.
Панно «Дни портных
в Силмачах». Батик.



Т. Грасис.
«Встреча с рыцарем».
Витраж.



А. Заринь, Т. Грасис.
Панно «Свадьба в колхозе».
Фрагмент. Дерево.



О. Аболия.
«Свадьба бабушки».
Фрагмент. Керамика.



«ЭКСПО-70»

К. Рождественский

15 марта 1970 года в Японии, в городе Осака, откроется Всемирная выставка «ЭКСПО-70». Это первая всемирная выставка, которая проводится за пределами Европы и Америки, и, естественно, Япония придает ей огромное значение.

В тематический комитет выставки были избраны выдающиеся японские ученые в области естественных и общественных наук, писатели, критики, деловые люди и т. д. «Прогресс и гармония для человечества» — так Япония определила главную объединяющую тему выставки.

Вспомним темы прошлых всемирных выставок: в Париже (1937) — «Человек и техника»; в Нью-Йорке (1939) — «Мир завтрашнего дня»; в Брюсселе (1958) — «Человек и прогресс»; в Монреале (1967) — «Человек и Вселенная». Как видим, Всемирная выставка 1970 года в Осака ставит в центр внимания самую главную социально-общественную проблему современности — проблему гармонии человеческого общества. Небезынтересно было бы привести фрагменты программы выставки, составленной организаторами «ЭКСПО-70» — японскими специалистами.

*

«... При планировании этой универсальной и международной выставки, впервые проводимой в Азии, мы стремимся организовать мероприятие, которое должно оставить определенный след в истории цивилизации. Относясь с уважением к опыту и достижениям прошлых подобных выставок, мы положили в основу новых планов тему, объединяющую Восток и Запад.

Наша выставка должна отразить прогресс, достигнутый современной цивилизацией, и одновременно отметить поворотный момент в развитии к лучшему образу жизни будущего человечества. Тем не менее, обращаясь к сегодняшнему миру, мы не можем не признать, что у человечества с его славной историей все еще имеется много разногласий. Развитие нашей техники привело к радикальным изменениям всех сторон нашей сегодняшней жизни. В связи с этим возникают многочисленные проблемы. Во многих странах мира еще существует неравенство, так как материальный и духовный обмен между различными районами земного шара весьма недостаточен. Из-за отсутствия взаимопонимания и терпения возникают трения и напряжение. Даже достижения науки и техники в настоящее время угрожают возможностью всеобщего уничтожения человечества, если ими будут злоупотреблять сами создатели. Полностью сознавая действитель-

Выставка обоев

Е. Киселева

ное состояние нашего мира, мы все еще верим в существование человеческой мудрости, которая откроет двери будущему благосостоянию человечества. Более того, мы верим, что свет этой мудрости не ограничен только некоторыми частями земного шара — он сияет везде, где существует человек. Энергичное взаимное общение и содружество должны помочь многообразной мудрости человеческих рас достигнуть высокого уровня. Она будет способствовать развитию человечества, созданию лучшего образа жизни для всех через взаимопонимание и терпимость между людьми разных традиций.

Таковы убеждения и стремления, которые будут служить основой наших планов при организации Всемирной выставки 1970 года в городе Осака. Мы рассчитываем, что люди всего мира с гордостью отразят мудрость, которую они развили и плоды которой они пожали. Здесь мы увидим счастливый форум согласия среди людей. Для Японии является честью и радостью сознание того, что она в состоянии организовать эту выставку столетие спустя после прекращения политики игнорирования, которая на протяжении почти 300 лет изолировала ее от всего мира...

*

Советский Союз одним из первых дал свое согласие на участие в «ЭКСПО-70». Летом прошлого года в Японии находилась советская делегация, возглавляемая заместителем председателя Всесоюзной торговой палаты Н. Филипповым.

Приезд и работа делегации вызвали большой интерес японской общественности и прессы. Делегация была принята самыми высокопоставленными лицами Японии, связанными с организацией выставки. Всюду — и в печати, и в речах подчеркивалось, что Советский Союз раньше других стран дал согласие на участие в «ЭКСПО-70», проявил уважение к Японии и своим участием предопределил успех Всемирной выставки.

Делегация выяснила в Японской ассоциации Всемирных выставок 1970 года ряд организационных вопросов и после ознакомления с территорией выставки и осмотра ее с вертолета выбрала и официально закрепила место для советского павильона. Выставка будет расположена в 10 километрах севернее города Осака на территории, покрытой бамбуковыми рощами.

Кроме того, были проведены предварительные переговоры с рядом крупнейших японских строительных фирм по вопросам строительства советского павильона.

Делегация посетила проектную

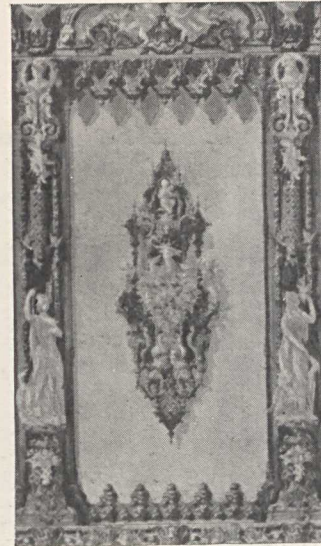
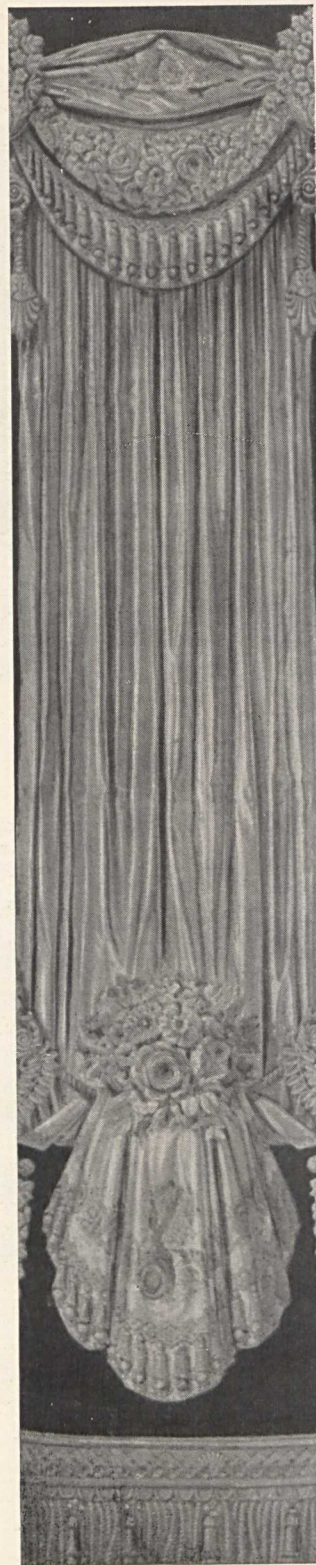
группу, работающую над генеральным планом выставки и над проектами главного тематического павильона. Эту группу возглавляет главный архитектор «ЭКСПО-70» — крупнейший архитектор современной Японии К. Танге. Ознакомившись с планами будущей выставки, делегация высказала свои соображения и пожелания в отношении советского павильона.

Города Японии постепенно наполняются рекламами «ЭКСПО-70». В центре Токио установлено огромное — в несколько этажей — специальное табло, на котором ежедневно отмечается число дней, оставшихся до открытия выставки. Огромные часы на табло напоминают, что время движется.

В Музее декоративного искусства в Париже состоялась очень интересная выставка цветной обоев. Образцы старинных обоев были случайно обнаружены в фондах музея и поразили сотрудников своей превосходной сохранностью. Возникла идея организовать выставку, которая оказалась самой обширной за 1967 год.

Показанные в экспозиции изделия позволяли проследить важнейшие этапы в использовании бумаги в целях декоративного убранства интерьера. Сначала, в XVII веке, она применяется довольно скромно и служит главным образом для обклейки переплетов книг. Ею выстилают также дно выдвижных ящиков мебели. Лишь в редких случаях бумагой оклеивают стены комнат.

Обои входят в моду только в XIX веке, когда буржуазия, мечтая об аристократической



Печатная мастерская XVIII века.

Бумажные обои с иллюзорным изображением шелковой портьеры. 1820—1825.

«Охота и рыбная ловля». Бумага, роспись. 1840.

«Семья инков у шатра». Фрагмент панорамы «Инки, или крушение империи Перу». Бумага, роспись. 1826.

«Аполлон и Фаэтон». Бумага, роспись. 1813.

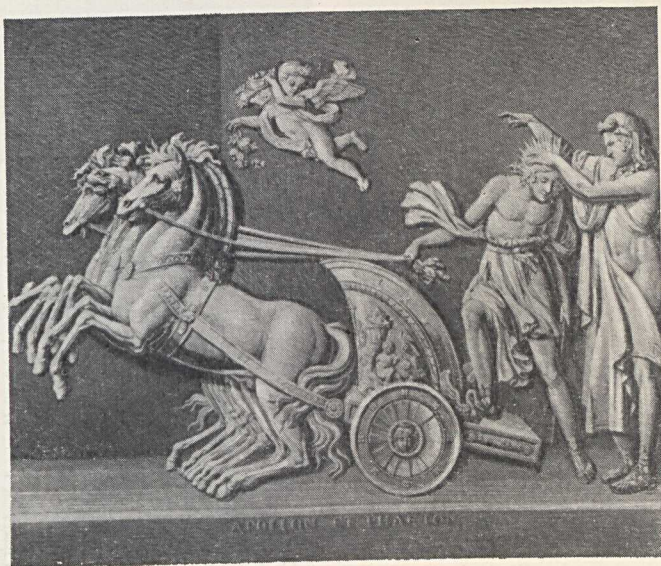
Бумажные обои эпохи французской революции.

Бумажные обои, стилизованные «в китайском духе». Середина XVIII в.

Обои, отпечатанные и расписанные по трафарету. 1750.



де Сен-Пьера «Поль и Виржиния»; «Восстание греков против Турции»; китайские и псевдоантичные мотивы конца Империи; изображение плачущей собаки («Его последний друг»), столь излюбленное чувствительными буржуа в период триумфа «третьего сословия». В начале XX века художник начинает воспринимать обои как произведения искусства. Он отказывается от иллюстраторства, от имитации, ищет орнамент, узор, цвет, которые выявляли бы бумажную основу, подходили бы только к ней. Теперь эстетически обыгрывается и ее фактура. Такое отношение к изготовлению обоев характерно и для нашего времени. Представленные на выставке современные образцы показывают, насколько разнообразной стала продукция этого вида бумажного производства.



роскоши и в то же время не желая тратить средства на дорогие материалы, начинает декорировать свои жилища бумагой. Вполне понятно, что в этом случае бумага подражает дереву, ситцу, коже, мрамору, то есть всем материалам, использовавшимся до того времени для облицовки стен. В конце концов стремление удешевить при помощи бумаги оформление интерьера терпит неудачу, так как сложные по рисунку обои, требующие для своего изготовления до 80 досок, становятся такими же дорогими, как ковры. Естественно, что, относясь к бумажным обоям исключительно как к подражательному материалу, художник не мог выявить специфических художественных особенностей этого материала, не мог эстетически использовать свойства, присущие только ему. Правда, некоторые попытки сделать это были. Пример тому — деятельность таких мастеров, как Гектор Гимара и Поль Пере. Однако в целом художественная ценность обоев в этот период весьма мала, здесь больше удивляет виртуозность ремесленника, чем подлинное искусство. Зато старинные обои могут служить прекрасным историческим документом. В течение трех веков на них охотно изображали сюжетные картинки, и они превращались в своеобразные иллюстрации. События, вкусы эпохи — все отражается на рисунках обоев. Здесь преследующие воспитательные цели эпизоды путешествия капитана Кука; назидательные сценки из модного в свое время романа Бернардена



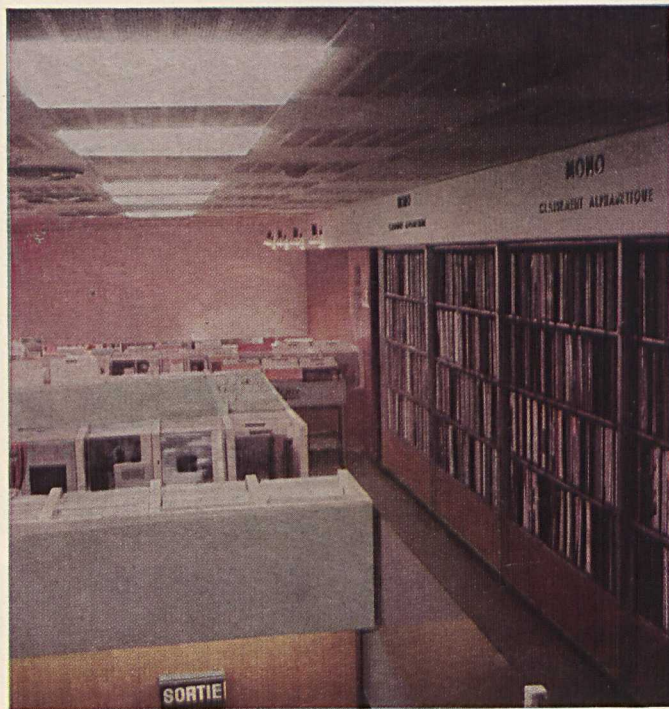
Новое в общественном интерьере

Л. Жадова

Отдел магнитофонов.



Отдел грампластинок.



Лестничный переход.



«ФНАК»¹ — под таким названием на бульваре Севастополь в Париже работает большой магазин фото-, радио- и телетоваров. Этот магазин необычен уже тем, что у него нет витрин. Они не нужны его постоянным посетителям. Зато тем, кто заинтересуется магазином, без проводника или специальной информации его непросто найти. А магазин стоит того. Он интересен и организацией дела, принципиально отличной от общепринятой в торговле, и своим архитектурным решением, своими интерьерами, созданными в 1966 году по проекту архитектора-дизайнера Д. Моранди.

«ФНАК» — магазин, рассчитанный не на массового покупателя, а на специалистов, на знатоков и любителей фото-, радио- и телетехники. Основатель этого магазина, сам страстный энтузиаст фототехники, начал с того, что стал десять лет назад продавать ее (при условии внесения определенного взноса) на 20 процентов дешевле, чем везде. Постепенно образовался постоянный круг покупателей-специалистов, которые стали собираться в магазине просто для общения. В магазине открылась фотолаборатория, стали устраиваться фотовыставки. Создался своего рода культурный центр, который информировал членов магазина-клуба о всех новшествах и последних достижениях в области фотографии.

Идея оказалась перспективной. За десять лет магазин расширился, обогатился новыми отделами, стал преуспевать.

Более того, при магазине были созданы секции с товарами домашнего обихода и спортивными товарами, коммерческий успех которых, кстати говоря, может стать угрозой уже сложившемуся профилю магазина как учреждению нового типа. Как говорят, это пока единственный в Европе магазин-клуб, магазин — культурный центр.

В соответствии с программой деятельности магазина характерно и его принципиально новое архитектурно-пространственное решение, весь его по-новому выразительный художественный облик. В отличие от «больших магази-

нов», в которых преобладают длинные ряды прилавков с разложенным на них бесконечным количеством товаров в огромных пространствах зального типа, где человек чувствует себя потерянным, оглушенным, раздираемым на части множеством соблазнов, в магазине «ФНАК», по своей площади, может быть, лишь немного уступающем «рядовому» «большому магазину», вас встречает спокойная, интимная, располагающая атмосфера. Если интерьеры «больших магазинов» зачастую напоминают как бы отгороженные участки улиц с их шумом и суетою, интерьеры магазина «ФНАК» имеют индивидуальную, только им свойственную среду.

Пространство здесь расчленено на ряд отдельных зон, в известной мере замкнутых в себе и дающих возможность сосредоточиться на выборе того или иного типа кинопроектора, фотоаппарата, проигрывателя. Да и выбор здесь — это не обычный «пассивный» процесс покупки фото-и радиоаппаратов. Все модели кинопроекторов в отдельной секции установ-

¹ ФНАК — Федерация национальной торговли для технических специалистов.

лены перед экраном так, что вы сами можете тут же зарядить любую модель и попробовать самостоятельно показать фильм. В отделе радиоаппаратуры специальный диспетчерский щит сосредоточивает все включения радио- и акустических приборов, давая семь тысяч возможных вариантов-комбинаций (в трубах диспетчерского щита три тысячи метров провода). Отдел продажи пластинок строго дифференцирован: на разных уровнях — секции джазовой музыки, классики, поэзии; не мешая друг другу и никого не раздражая своим вкусом, можно выбирать и прослушивать (в наушниках) любые пластинки. Магазин размещается в старом здании. Архитектору пришлось проявить массу изобретательности для того, чтобы наиболее рационально организовать сложное пространство магазина. Д. Моранди делит его на множество дифференцированных зон с особой настроенностью. Вместе с тем весь интерьер воспринимается как единое целое по своей общей приветливой, нешумной атмосфере. Этому немало помогает внешне как будто неприметное, но строго

ориентированное удобным графиком движение. Интерьеры магазина расположены на нескольких уровнях, соединенных пандусами и лестницами, так что пространство свободно перетекает из одной зоны в другую, ритмически мягко стягиваясь к круглому в плане бару (с круглыми же столиками, светильниками и скамейками), расположенному в центре композиции.

Для образной характеристики отдельных секций Моранди использовал целый комплекс различных средств, может быть, иногда и не без излишеств: цвет, всевозможные облицовочные материалы — кирпич, дерево, декоративные штукатурки, пластик, разнообразную систему освещения и планировки экспозиции товаров. В каждой из зон художник стремится создать свою цвето-световую среду, и в большинстве случаев ему это удается. Наиболее оригинально и удачно оформлены те секции, в которых по-новому функционально решена задача демонстрации товаров, рассчитанной на самостоятельность покупателя-специалиста. Им свойственна большая цельность художественного облика (отдел кино- и диапроекторов, отдел пластинок).

Архитектор-дизайнер тонко использует и такие средства, как фотографии, плакаты, растения, размещенные в немногих оправданных многосложными функциями магазина местах и тем более действенных. В магазине, за исключением специальной секции отпуска товаров, нет прилавков, формы же оборудования, как правило, отличаются большим своеобразием, основанным не на их уникальности, а на изобретательной компоновке типовых общепринятых элементов.

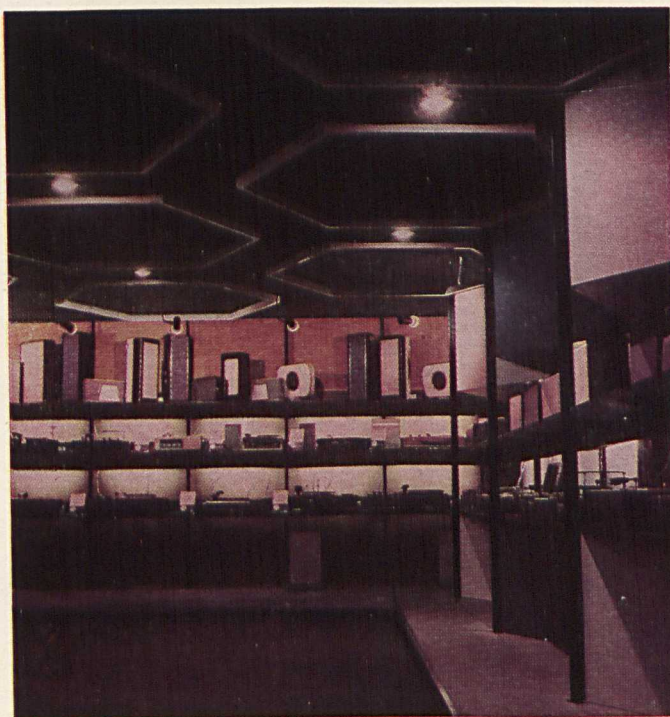
Далеко не все удачно в этих интерьерах. Отдельные его секции иногда слишком напоминают экспозиции современных выставок техники (правда, по справедливости говоря, самых хороших образцов). Однако в целом опыт архитектурно-дизайнерского решения магазина «ФНАК», этого нового типа учреждения, специализирующегося не только и не столько по виду товара, сколько по своеобразием покупателя, заслуживает серьезного внимания.



Лестничный переход



Бар.



Отдел радиоаппаратуры.

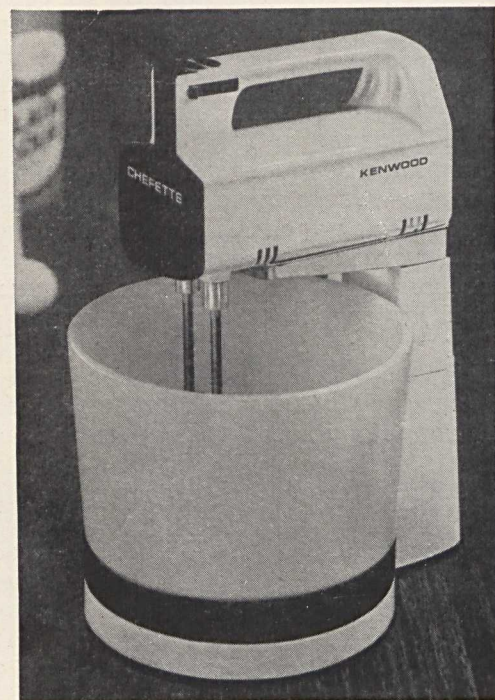
Новые работы лондонского Дизайн-центра

Мебель для жилой комнаты.
Система стеллажей «Интерплан» (дизайнер Г. Гудман) включает книжные полки, секретер, секции для напитков, грампластинок и магнитофона. Отделка однослойной фанерой розового дерева. Стол, диван и табуреты (дизайнер Д. Стаффорд) имеют одинаковую несущую конструкцию из металлических трубок нержавеющей стали.

Миксер (дизайнеры К. Грендж и др.). Пластмасса, нержавеющая сталь.

Бокалы и кружка для сидра. Фаянс. Дизайнер А. Кейджер-Смит.

Пластмассовая посуда для системы общественного питания.

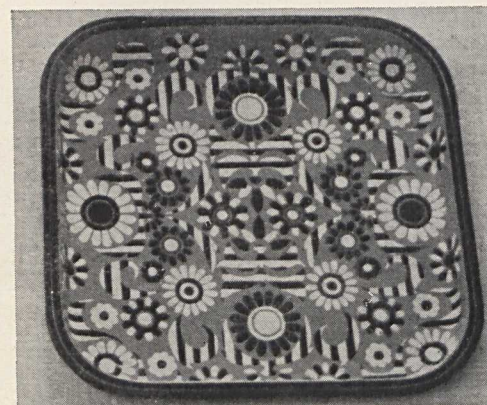
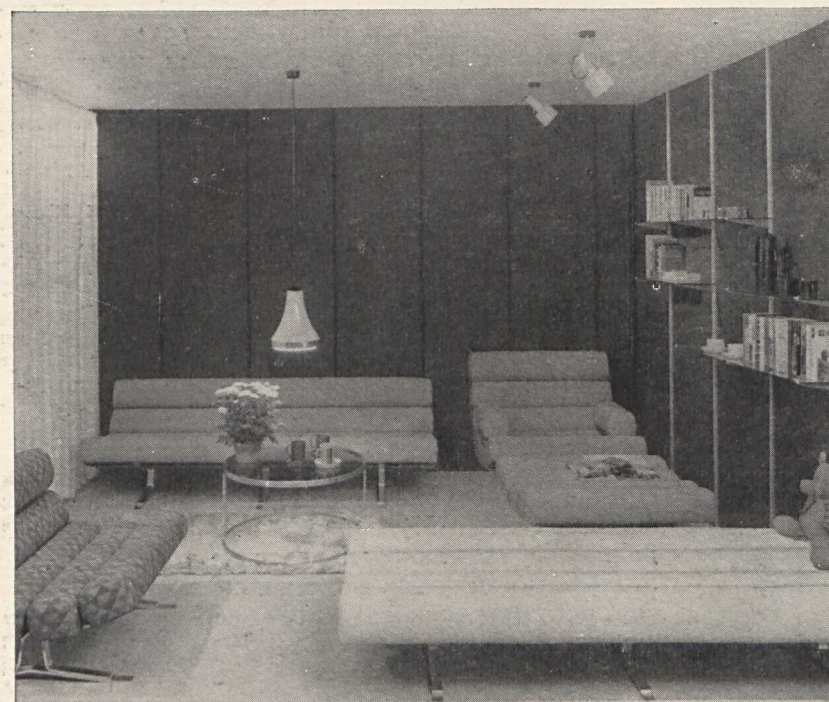


Мебель для жилой комнаты. Полистироловый пенопласт, полированные трубки из нержавеющей стали. Фирма «У. Планкетт».

Поднос. Жест, лак, роспись. Дизайнер П. Батлер.

Ваза. Стекло. Фирма «Д. Бентер».

Ванна. «Vogue-1700». Железо, эмаль



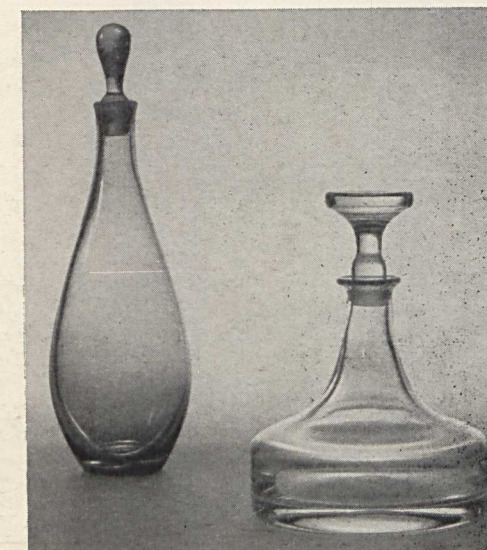
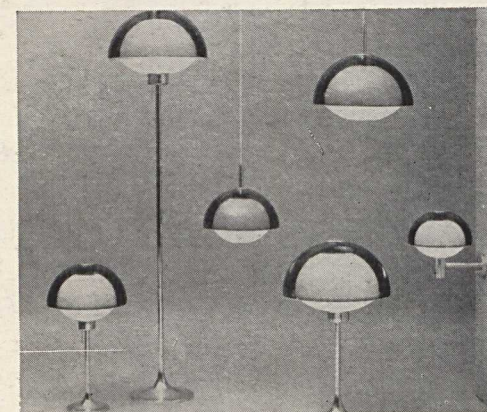
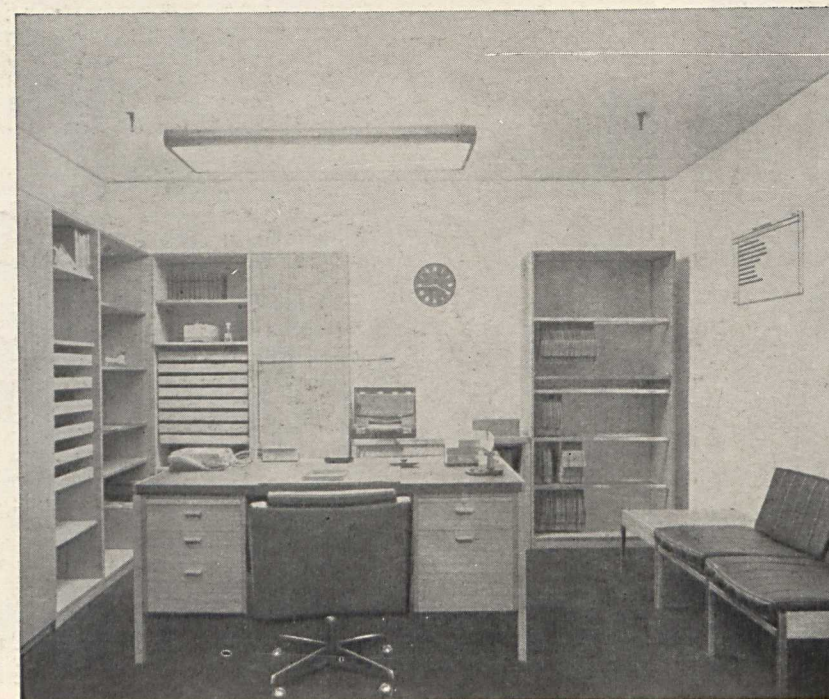
Мебель для офиса. Дизайнеры фирм Г. Верри и К. Кэттла.

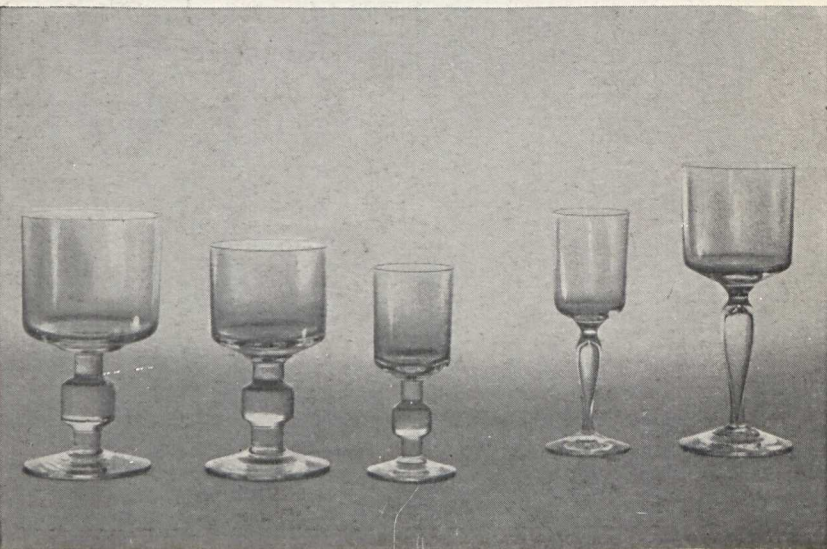
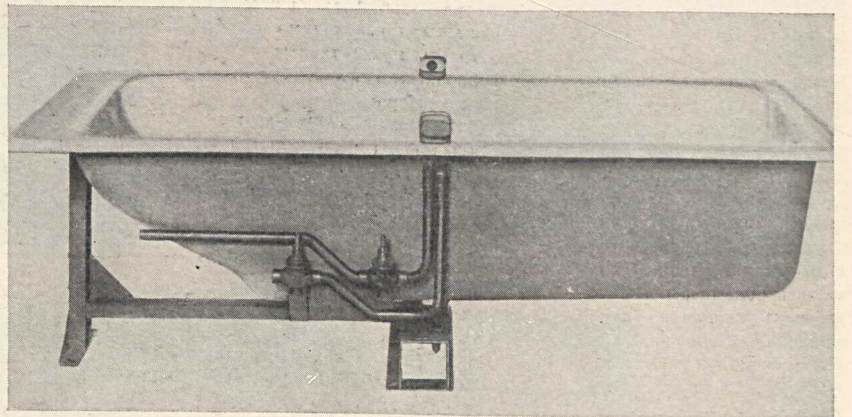
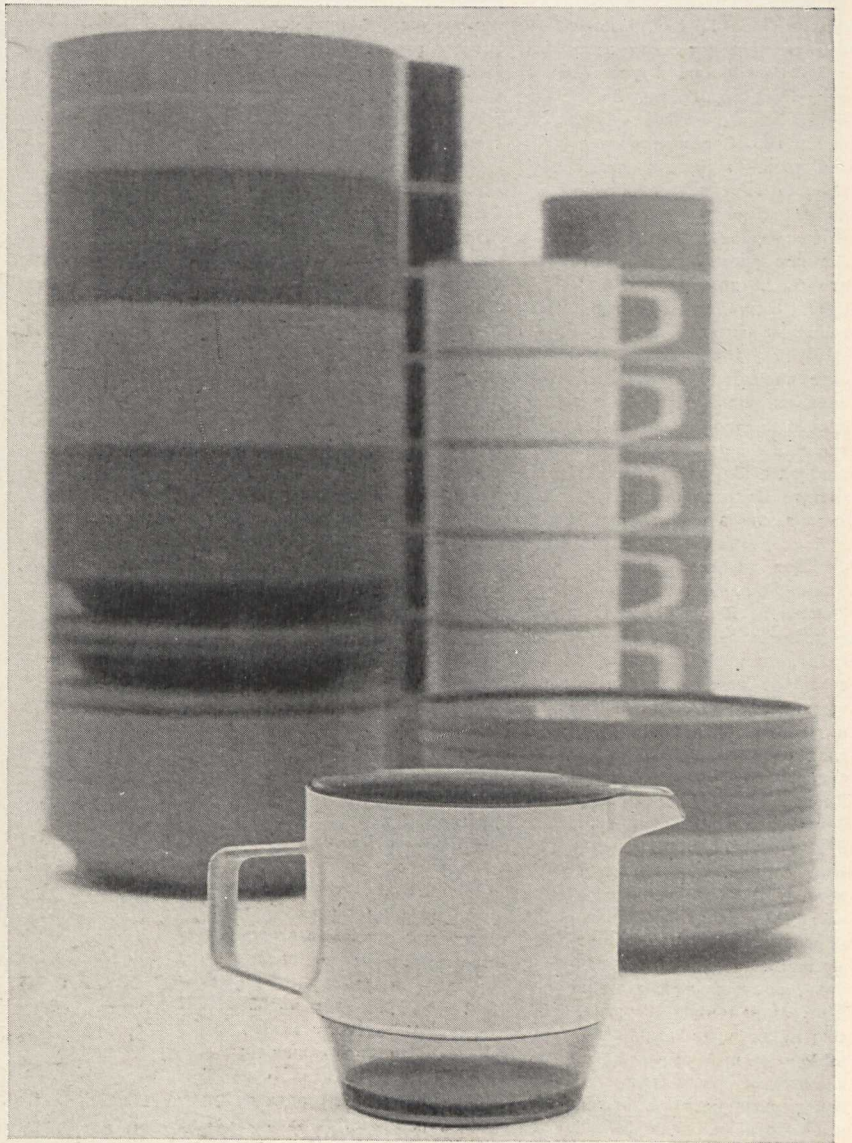
Светильники различного назначения (варианты одного стандарта). Металлическая фурнитура из анодированного алюминия; абажуры акриловые. Фирма «Р. Велч».

Флаконы. Стекло. Дизайнер Ф. Троуер.

Бокалы и рюмки. Стекло. Дизайнер Ф. Троуер.

Фаянсовая посуда. Дизайнер А. Гейджер-Смит.





В. Джорбенадзе

Алазанская долина — виноградный сад Грузии. Названия сел говорят сами за себя: Цинандали, Гурджаани, Енисели, Греми. За морем виноградников — ярусы гор. С севера последний план — в вечных снегах. Именно там, непосредственно за ними, расположена Высокогорная Тушетия. Легенда рассказывает о том, что более двухсот лет назад, спустившись с гор, тушинцы помогли кахетинскому царю отразить вражеское нашествие и отстоять крепость Бахтриони. И тут судьба щедро вознаградила тушинцев за все прошлые невзгоды. За заслуги по защите Кахетии они получили земли в долине, рядом с Алавердским собором. Основав два села — Земо и Квемо Алвани (то есть Нижнее и Верхнее), они с успехом занялись виноградарством. Но каждую весну по очереди семьи тушинцев со стадами знаменитых тонкорунных тушинских овец поднимаются к водоразделу Большого Кавказа.

Здесь, в альпийской зоне, в домах-крепостях из черного сланца, они проводят лето, устраивая в июле каскад праздников. Вопреки многовековым усилиям православной церкви эти праздники, приуроченные ко дню девы Марии и св. Георгия, сохранили ярко выраженный народный характер с элементами язычества.

Прекрасные пастухи, отважные охотники, дельные виноградары, тушины славятся в Грузии даром стихосложения. Но больше стихов и знаменитого сыра на Кавказе известны их изделия из шерсти.

Искусные руки мастериц готовят тканые ковры-пардаги строго геометрического рисунка, часто с анималистическими изображениями. Ткут хурджины — своеобразные сумки-рюкзаки. Их вязанные джемперы и носки — мечта лыжников в Бакуриани. Но, конечно, самое интересное в творчестве мастериц Нижнего и Верхнего Алвани — войлочные ковры-набады. Без них немислим быт пастуха.

Многоцветные или только двухцветные, эти ковры наиболее ярко выражают индивидуальность мастериц.

Вероятно, этому способствует сам процесс их изготовления, свободный от строгих канонов технологии тканых ковров. Поэтому так непохожи они один на другой. Техника создания валяного ковра-набады очень проста. Промытую горячей водой шерсть тут же расстилают на досках и бьют палками.

В первый достаточно утрамбованный слой вбивают цветные мотки шерсти, создавая узор наподобие цветка или какого-то животного. Но чаще всего на

войлоках — незатейливый геометрический орнамент. Шерсть окрашивается теперь анилиновыми красителями. Вывешенные с балконов или разостланные на лугу, тушинские набады изумляют своим мажорным, жизнеутверждающим строем.

Леже, Клее, Миро, Мондриан и иже с ними позавидовали бы мастерству Тамары Гаприндаули или Лизы Абаидзе из Нижнего Алвани в их цветных композициях из войлока.

Жизненный уровень тушинов очень высок. Их села в долине застроены новыми домами, которые не снились в свое время кахетинским князьям. Телевизор, пианино, холодильник, паркетный пол, паровое отопление — почти в каждом доме. В их быт все более входят модные покупные фабричные ковры. Поэтому очень важно именно сейчас, когда самообытное искусство изготовления набады еще живо, сделать все, чтобы сохранить его для будущего.

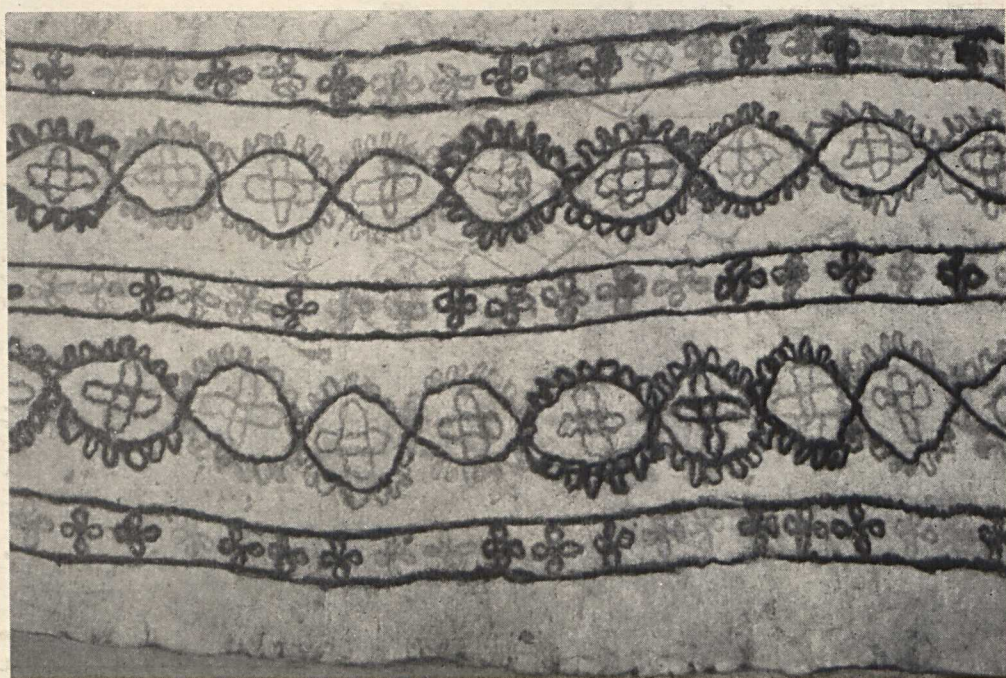
Выставки в Тбилиси, Москве, Бакуриани оживили интерес к нему. Совсем недавно на Всесоюзной выставке самодеятельного искусства в Москве все тушинские мастерицы были удостоены дипломов второй степени. Но многое предстоит еще сделать.

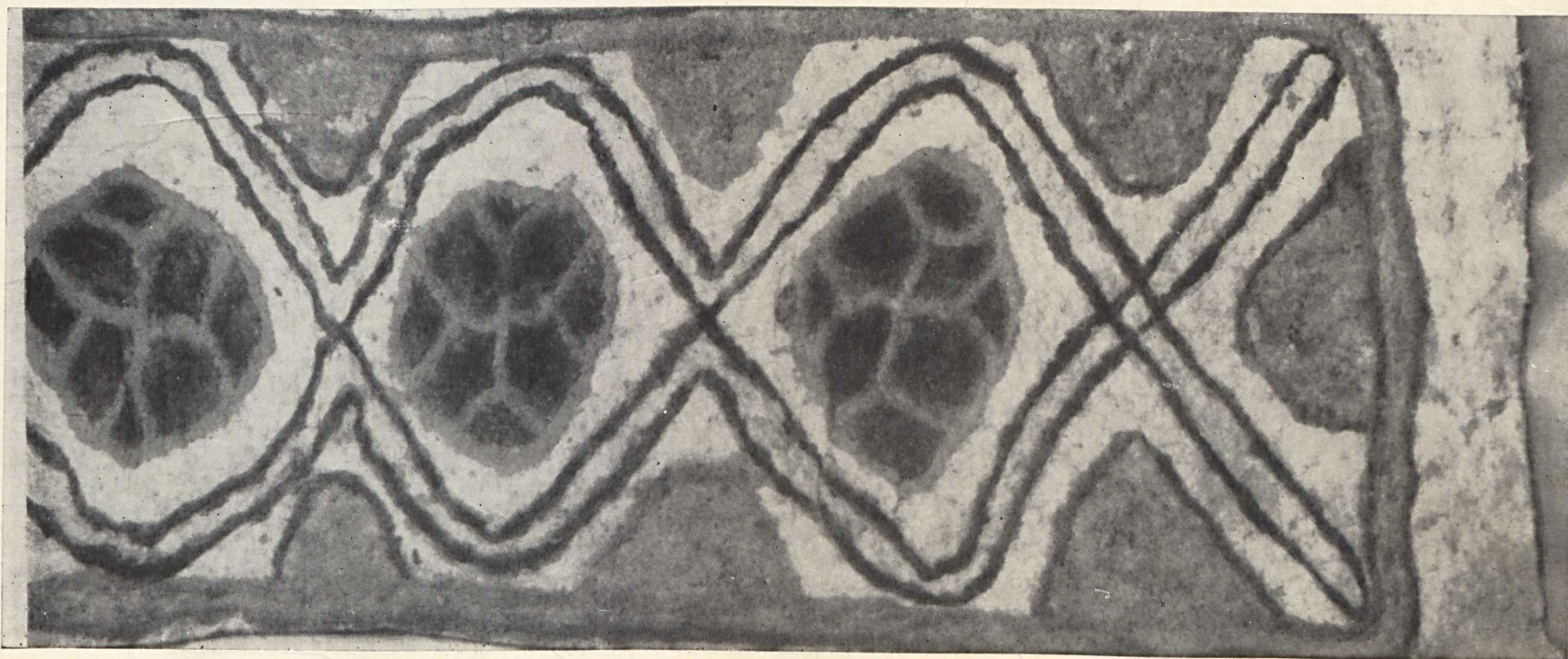
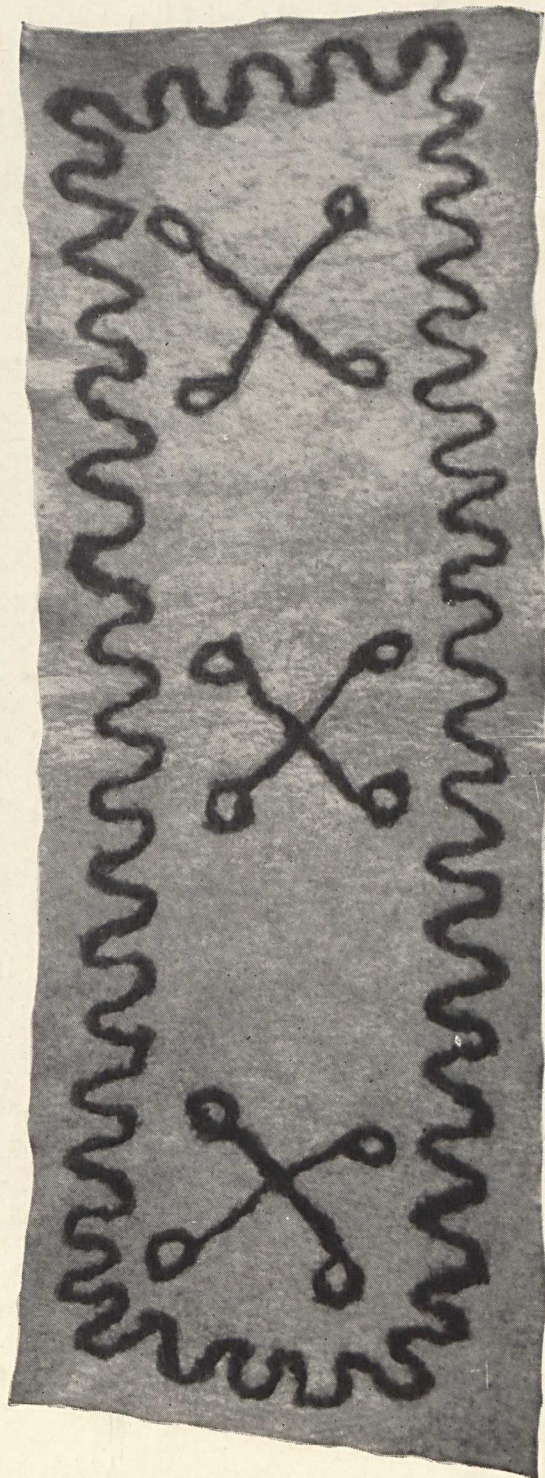
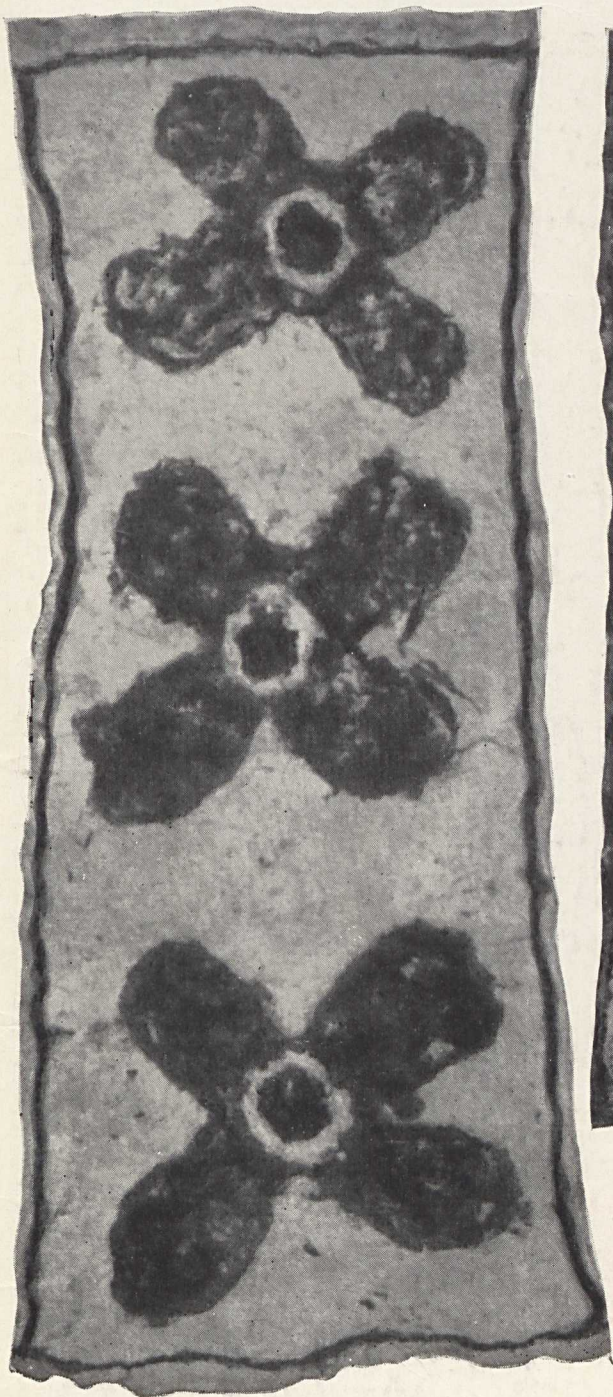
В Тбилиси, в знаменитой церкви Метехского замка, превращенной в концертный зал для многоголосного пения, намечается организовать постоянную экспозицию алванских войлоков. В трапезной Алавердского монастыря необходимо устроить музей тканых и войлочных изделий. Тушинскими коврами должны заинтересоваться Художественный фонд республики и «Интурист».

При хорошо организованной рекламе во дворе того же Алавердского монастыря можно устраивать несколько раз в год художественные ярмарки-распродажи изделий кахетинских мастериц.

На этих ярмарках в огромном помещении пустующего собора можно проводить фестивали народного творчества. Приуроченные к недавно установленным праздникам, в частности Шотаоба — в честь Руставели, или Илиоба — в честь Чавчавадзе, эти ярмарки могли бы дополнить или трансформировать в желательном для нас направлении и такие традиционные, проводимые веками общенациональные храмовые праздники, как Алавердоба, эти своеобразные грузинские дионисии.

Войлочные ковры.
Мастерицы:
Т. Гаприндаули.
Л. Абаидзе.
С. Сисвауридзе.
М. Аршавлидзе.
Д. Муштараули.
К. Джидхуридзе.





Новые стили,
новые формы вещей,
новое понимание пространства
возникают на наших глазах.
Но что рождает
эти могучие потоки
современной жизни?
Какие законы ими управляют?...

Журнал

«Декоративное искусство СССР»
посвящает свои страницы
проблемам,
непрерывно возникающим на стыках
искусства,
науки,
техники,
социальной психологии...
Не пытайтесь искать
на его страницах совета,
как обставить квартиру,
как подобрать галстук,
как сделать своими руками торшер.
Их можно с успехом найти
в массовых журналах,
более доступных по цене

ЧИТАЙТЕ
ЖУРНАЛ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

«Декоративное искусство СССР» —
журнал творческой интеллигенции,
рассчитанный на читателя
со сформировавшимися
интересами и навыками
теоретическому мышлению.