

4 | 197

1974

Декоративное Искусство СССР



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 4(197). 1974

Основан в 1957 году

В номере:

2

М. Л. Мой дом — моя крепость?

5

В. Тихонов Жилая среда: реальность и проблемы

10

Л. Крамаренко Заметки о московской выставке

16

Мебель организует жилую среду
Интервью о проектировании массовой мебели.
Репортаж с производства. Редакционный ком-
ментарий.

34

И. Дзуцова Новая мебель для детей

38

Г. Капелян Феномен № 14, или Рождение
и жизнь венского стула

43

В. Березкин Интерьер на сцене

48

Ю. Лотман Художественный ансамбль
как бытовое пространство

52—55

Хроника

56

Страница коллекционера

Д. Фахретдинова Узбекские носкавак

Редакционная коллегия

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Зам. главного редактора	Кантор К. М.
	Бескинская С. М.
	Бородай В. З.
	Василенко В. М.
	Иконников А. В.
	Королев Ю. К.
	Крюкова И. А.
	Кума Х. Р.
	Левашова А. А.
	Леонов П. В.
	Литанишвили О. А.
	Луппов Н. А.
	Обух В. А.
	Рахимов М. К.
	Рождественский К. И.
	Розенблюм Е. А.
	Смирнов Б. А.
	Толстой В. П.
	Хан-Магомедов С. О.
Ответств. секретарь	Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции:	Базазьянц С. Б.
	Крамаренко Л. Г.
	Невлер Л. И.
	Смирнов Л. М.
	Уварова И. П.
Главный художник	Шкаровская Н. С.
	Курбатов Ю. К.
Художники номера	Розенблюм Е. А.,
	Макарова Л. К.
Худ.-техн. редактор	Штейнер Л. М.
Корректор	Емельянова Т. Д.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фотографы	Буланов Г. И.
	Житников В. Д.
	Онанов С. И.
	Рисунки мебели художника
	Холмянского Л. М.

© Издательство
«Советский художник».
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 18.II.1974 г.
А04751. 29.III.1974
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Печатных листов 7
Условных печатных листов 8,49
Учетно-издательских листов 9,2
Зак. 4940. Тираж 28 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли.
Мало-Московская, 21



Уголок интерьера загородного дома XIX в.
(с картины С. Жуковского)

Предметы домашней обстановки являются материальными носителями жилой культуры общества. И даже такие отвлеченные и универсальные понятия истории и культуры, как «дух времени», «характер эпохи», «атмосфера жизни», в значительной степени зрительно конкретизируются для нас в облике жилища, в характере интерьера. Поэтому номер, посвященный проблемам современной мебели, мы иллюстрируем примерами из истории живописи и театра, в которых интерьер концентрированно выражает исторические и культурные факторы общественной жизни.



Ложе. Древний Египет

Мой дом — моя крепость?

Заметки редактора

М. Л.

Чтобы сразу поставить точки над «и» и чтобы дальнейший наш разговор был проще, я сразу же вынужден сказать три раза «нет», «нет», «нет» старой формуле «мой дом — моя крепость». И несмотря на то, что в мире во многих странах еще бытует эта «истина» как вечная и священная, я ей говорю «нет». Первое «нет» как трагическому многотысячелетнему заблуждению человеческого общества, «истине», приводившей и приводящей к большим и малым трагедиям.

Второе «нет» возникает как следствие первого. Посеяв семена почти зоологического индивидуализма — эта «истина» разбросала их далеко за пределы этой «крепости» и стала корнями урожайной частной собственности, плоды которой привели к общеизвестным историческим последствиям.

И, наконец, третье «нет» и самое главное: нам нельзя допустить даже посягательства на глубокую веру в счастливое коммунистическое будущее нашего народа, очищенное от любой формы эгоизма и себялюбия, а изрядная, если не главенствующая их часть составляет внутреннее содержание всех трех главных ипостасей «крепости».

Как же так? — может воскликнуть некоторая нетерпеливая часть наших читателей, среди которых, очевидно, еще есть ярые противники высказанных утверждений. Правительство затрачивает гигантские средства на жилищное строительство, архитекторы и строители (буду говорить пока о последних) посвящают свою жизнь возведению миллионов стекло-железобетонных наших жилищ (я подчеркивая слово «наших»), в которых наш труженик, наконец, находит возможность создать свой дом, теперь уже получивший личное право сделать место жизни своей и своей семьи таким, каким ему хочется, таким, каким оно мечталось часто целые годы. И вдруг журнальная статья темпераментно, почти яростно вмешивается в это заветное желание.

На каком основании, по какому праву? Вот здесь мне хочется остановиться, отдышаться и дать возможность успокоиться той незначительной, я думаю, части читателей, которые захотят всерьез принять участие в этом сложном и, должен сказать, трудном разговоре. Трудном потому, что он затрагивает не только и даже не столько наше физическое бытие, но и весь комплекс духовной жизни советских людей.

В самом деле, разве не государствен-

ный вопрос воспитание молодого поколения будущих граждан исторического двухтысячного года? Разве всему нашему обществу безразлична судьба каждого из них? Разве мы не ответственны за то, какими предстанут перед миром наши дети и внуки — как носители чистой морали, скромности, бескорыстной инициативы или совсем иными? А где же закладываются основы этих качеств, если в первую очередь не в семье, а следовательно и в доме — в квартире. Но не будем сейчас говорить о роли в воспитании молодого поколения многострадальной и многоответственной школы, не будем перегружать суперответственностью трехжилые спины педагогов.

Давайте наберемся мужества и примем за гранитное условие: **из нового дома, построенного, как уже упоминалось, государством, должны выходить в жизнь новые люди.** Я уже вижу иронические улыбки противников этой «фантастической», но тысячу раз правильной мысли, и если мы даже разочаруем себя в прямой реальности такого утверждения, то нельзя, просто невозможно согласиться, что атмосфера домашней жизни, ее уют, чистота и норма скромности влияют и не могут не влиять на живущих в этой атмосфере детей и молодых людей...

Дальше уже идут совсем банальные истины, и я заканчиваю вступительную часть моих заметок.

Кто хозяин в доме?

«Вопрос странный. Конечно, я: на меня выписан ордер, я плачу квартплату, хожу в домоуправление и вообще проявляю хозяйскую заботу о квартире. Ну, иногда в силу особых специфических качеств моего характера функции хозяина переходят к моей супруге». Впрочем, давайте разберемся, всегда ли так? Нет, тоже не всегда. Эту квартиру посетила беда. Из каких-то плюшкинских мусорных закоулков в душу хозяев попал активнейший микроб стяжательства. Надоела уже всем эта тема, в том числе и мне, но обойти ее нельзя. С ростом благосостояния, увеличением заработной платы вдруг стал мельчать характер. Но прежде чем остановиться на уродливых исключениях, хочется сказать: я радуюсь за тех товарищей, которые ездят в туристские поездки за рубеж не за модными кофточками, путешествуют из конца в конец по нашей великопешной стране и в общем находят доброе применение своим трудовым «излишкам».

В этой семье случилось все по-другому. Хрусталь, фарфор, ковры, ковры и еще раз ковры, и еще раз хрусталь, изредка старые картины. Ничего в этом предосудительного нет, когда все эти произведения искусства собираются как коллекция произведений искусства — у нас много славных имен людей, посвятивших этой благородной деятельности всю жизнь. Здесь же было все другое: собирался «товар», имеющий коммерческое значение. И мне хочется остановиться несколько подробнее на теме Человек и Вещь. Знаете, это,

между прочим, неплохие люди, но как можно было допустить, чтобы хозяин в доме, бывший военный, не заметил, что он потерял свое пролетарское мировосприятие, идеологию нашего народа и допустил нарушение социальной сущности нашего бытового уклада. В хорошей трехкомнатной квартире негде было приткнуться. Я, совершенно случайный гость, пил чай на краешке кухонного столика. Правда, из коллекционной наполеоновской чашки. Спали хозяева в каком-то закутке. Все жизненное пространство заняли вещи, иногда действительно хорошие. Хозяйка, не теряя еще надежды вызвать мое восхищение или хотя бы одобрение, пошла на крайнее средство. И под недобрительным взглядом супруга вынула из серванта китайскую шкатулочку, открыла ее и показала изрядную горку орденов, среди них и два ордена Ленина. «Разве он не заслужил жить так, как ему хочется — он, да и я, мы оба намучились во время войны вдоволь, а сейчас мы здесь душою отдыхаем».

Мой друг стал что-то ощущать неладное. Разве из-за этого воевал, дошел до Берлина? «Скажите, а если к вам нагрянут гости, родственники, как вы выходите из положения?» «А к нам не ездят, раньше ездили, а сейчас перестали. Неужели из-за всего этого богатства?» Хозяйка, рассчитывавшая если не на аплодисменты, то по крайней мере на восхищение, при таком повороте замолчала. Хотя перед уходом сказала мне: «Так это же такие вещи — они всегда будут в цене». Я подтвердил. Расстались мы холодно. О дальнейшей его судьбе мне ничего неизвестно.

Скажите, на каких дрожжах взойшли подобные чувства и поступки? Да, здесь исповедуется в буквальном смысле слова «мудрость крепости»: три крепких замка стерегут эти сокровища. Но все равно хозяева не знали покоя.

А если исключить столь экстравагантные ситуации и подумать о том, как действительно хорошо обставить квартиру? Примерам хорошего отношения к своим квадратным метрам несть числа, и мне не хочется останавливаться на общеизвестном. Я только расскажу еще один случай специально для женщин и, возможно, на этом закончу жанрово-бытовые иллюстрации.

Мы были институтскими товарищами, когда мой друг женился: Зиночка была очаровательна. Если не ошибаюсь, очаровывала где-то французский. Стройная, еще тогда с короткой стрижкой, мальчишеская девчонка не могла оставить равнодушными никого из своих многочисленных поклонников. А мой друг влюбился — в подлинном, старинном, может быть, даже ароматном тургеневском добротном стиле. На век. Как казалось в первые дни, так и случилось. Я прожил довольно долгую жизнь, но не встречал подобной пары. Благодаря выдающемуся дарованию молоджена и известной случайности им дали крошечную, но все же отдельную комнатку. Буквально за несколько дней хозяйка превратила ее

в такое нарядное и уютное жилище, что мы, студенты, ахали. Но главным украшением этого супружеского гнездышка была сама Зиночка, хотя ее облик совсем не был тургеневским, а комната чем-то напоминала яркий леденец. Зиночка придавала всему этому крошечному уюту такое обаяние, что критическое таяло, исчезало. Прошло свыше тридцати лет, дороги наши разошлись, мы потеряли друг друга. И вдруг случайная встреча в Москве. Он крупный научный работник, она по-прежнему совершенствовалась, преподавала французский, занималась переводами. И вот я в гостях у старых друзей. Отличная квартира. Но, боже! В ней ничего, кроме масштабов, не изменилось. Она по-прежнему чем-то напоминала леденец, но ведь хозяйка вступила в шестое десятилетие. Она была по-прежнему стройна, оживлена, приветлива. Но неужели (великая тайна женщин) она не видела сетку морщинок, усталый взгляд. Он, видимо, тоже ничего не видел, кроме обаятельного облика своей Зиночки. Детей у них не было. И некому было сказать ей чудесные слова «мама» или «бабушка». А контраст между обстановкой и хозяйкой дома, а попытки играть тот же образ, что и тридцать лет назад, были настолько мучительны, что я не выдержал и постарался пораньше уйти от этих славных, но не заметивших бега времени людей. Если уже быть искренним до конца, то, мне кажется, они знали и понимали, только инерция и действительно мучительность расставания с третьей уже молодостью заставляли их играть с собой сами.

Кто же нам изобретет, придумает мебель и всю «вещную среду», которая сама бы менялась вместе с полетом времени и менялась так, чтобы не ставить хозяев дома в двусмысленное положение? Может, когда-нибудь и произойдет такое чудо. А пока нужно внимательно следить самим за строгостью и эстетическими достоинствами мебели, даже той, какую мы вам показываем в этом номере журнала. Формировать вокруг себя мир вещей — сложная штука, но всегда нужно помнить, что в доме главным всегда были и будут те, кто живет в нем.

Несколько вопросов самому себе

Экскурсия проходила оживленно. Вдруг полная, абсолютная тишина. В ней с особенной интонацией и почему-то очень тихо прозвучал голос девушки-экскурсовода: «А вот за этим столом Лев Николаевич...» И перед твоим духовным взором рядом с обычным, но имеющим явную индивидуальность столом возникает фигура титана, рождаются образы героев литературы, возникают, как в тумане, видения прошлого. Мертвая материя вызвала к жизни живые картины духовной жизни наших предков.

И вдруг древесно-стружечная плита! Экономически выгодная, практичная и даже красивая, но выходящая миллионами столов, шкафов, библиотечных полок, — сможет ли она взять на

свои пластмассовые плечи, обезличенные и формой и количеством, хотя бы какую-нибудь духовную нагрузку? Или потребуются коренная перестройка нашей психологии и системы мышления, чтобы из «ничего» создавать нечто? Немножко страшновато потерять ту богатую всяческими недостатками, но вместе с тем очаровательную материальную среду, в которой многие из нас жили, живут и, я надеюсь, будут жить. Вероятно, произойдет в нашем внутреннем мире некая перетурбация, в результате которой в нашем воображении мертвое станет живым.

Как-то весной я попал в больницу, и неумолимые врачи предписали мне кислородную палатку. Вероятно, все было правильно, у нас талантливые и опытные медицинские труженики. Но немногие себе представляют, каким прекрасным был, кстати, не очень чистый, но богатый десятками оттенков весенний дворовый воздух после чистейшего кислорода. Но вернемся к нашей мебели. Что в ней лично у меня вызывает протест? Что это — временное ощущение или рефлекс устойчиво восстал против покрытой вечным «лаком» настойчиво рекламируемой «ДИ СССР» древесно-стружечной плиты? Нет, это, очевидно, явление преходящее. Человек ко всему привыкает, тем более, что пресловутая плита действительно имеет ряд достоинств, трудно оспоримых. И все же, если взять в целом процесс перестройки наших семейных убежищ, в них, безусловно, произойдут значительные изменения. Изменится содержание жизни в доме, будут перемещаться «эпицентры» духовных интересов (если, конечно, они есть вообще). Нужно не забывать, что у нас есть весьма и весьма значительная группа населения, живущая как придаток к телевизору. Как было бы хорошо, если бы это адское изобретение, которое я тоже люблю, чтобы этот ящик хотя бы раз в неделю закрывали, а наиболее ярые любители такого времяпровождения, застывающие неподвижно, вдруг очнулись и начали чувствовать и критически мыслить. И, может быть, удалось бы вернуть нашим энтузиастам пассивного восприятия человеческие черты, а нам с вами легче было бы отличить живую мебель от той, которую редакция с таким старанием рекламирует на своих страницах уже не первый год.

Еще о мебели. Не утерять ли наше жилище своей притягательности и своего права и возможности на функции воспитательного центра семьи и не превратится ли в обычную ночлежную забегаловку, где живут разрозненных интересов полужнакомые люди? Я понимаю, что столь мрачная картина изрядно надумана и что, может быть, это «зряшное» опасение. Тогда подойдем к «мебельным опасностям» с другой стороны... В человеческой духовной структуре есть часто замечаемое нами понятие «чуть-чуть». Речь в этих почти заключительных строчках пойдет о «проблеме» подражательности, хотя тема эта больше склоняется к лич-

ностным характеристикам и к психологии, моде и т. д. Все же в мебельных ансамблях нужны наборы каких-то «мелочей», которые помогали бы придать хотя бы небольшую интонацию необычности обстановке. В общем, чтобы хозяева купленного ансамбля не попали сразу в двоюродные братья к своему соседу.

Написал так много, но думаю, что если бы мне пришлось быть в роли клиента магазина новой мебели, я, пожалуй, не совладал бы с теми трудностями, о которых легче писать, чем их преодолевать.

А все-таки...

Наша машина застряла в какой-то глухомани, а грузовиков, которые смогли бы ее вытащить, на дороге уже в течение полутора часов не было. Наконец, один появился. Я остановил машину, водитель, улыбаясь, открыл дверцу кабины, и я чуть не ахнул. Кабина — его долговременное жилище — была разукрашена так, что мне невольно вспомнилась комната молодой Зиночки. Но все это было сделано с такой любовью и старанием, что невольно вызывало симпатию.

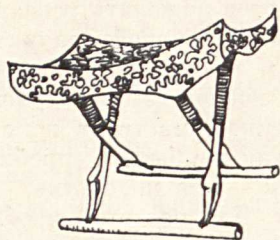
Мое перо бессильно передать всю наивную «прелесть» эстетического дополнения к работе нашей автопромышленности. Заметив мое удивление, водитель смущенно улыбнулся и пояснил: «Знаете, у меня дальние рейсы, и я по дому скучаю, а так все-таки уютно». Машину мы благополучно вытащили, и он уехал, этот не очень скромный владелец автомобильного интерьера.

А впрочем, причем здесь нескромность? Присмотритесь к грузовым автомашинам дальнего следования, и вы увидите мужскую жажду домашнего уюта, разную, но всегда искреннюю и сердечную. В молодости в числе других легкомысленных поступков мы решили совершить путешествие на маленькой лодке по Томи и по Оби. Конечно, это было уникальное путешествие. На третьей неделе веселых мучений мы убедились, какой неудачной спортивной группой был представлен наш удалой экипаж. Мучений было много, но нас могуче притягивала домашность встречающихся караванов барж и уют баржевого жилья. Особенно запомнилась — я ее помню и сейчас — вышитая украинским орнаментом занавесочка на окне. Я с такой жадностью ее рассматривал, что хозяйка не выдержала и, покопавшись в одном из ящиков, вынула крошечную вышитую салфеточку и подарила мне этот цветной кусочек ткани. Он был для нас символом домашнего уюта. Прошло около 50 лет, а мы его бережем как дорогую память. Мне хочется пожелать успеха нашим читателям. Посмотрите журнал, я думаю, вам многое понравится, и мы вместе поблагодарим художников, модельщиков, мастеров всех категорий. А как же быть с «проблемой» — «мой дом — моя крепость»?

А никак. Для нас этой проблемы не существует.



Интерьер сельской усадьбы
1-й половины XIX в.
(с картины Г. Сороки)

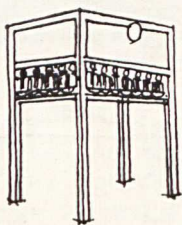


«Х»-образный табурет.
Древний Египет

Жилая среда: реальность и проблемы

В. Тихонов

«...заключалася тайна в устройстве
Этой кровати. И я, не иной кто, своими
руками
Сделал ее. На дворе находилася маслина
с темной
Сению, пышногустая, с большую колонну
в обхвате;
Маслину ту окружил я стенами из тесаных,
плотно
Слаженных камней; и, свод на стенах
утвердивши высокий,
Двери двустворные сбил и на петли
навесил;
После у маслины ветви обсек и поблизости
к корню
Ствол отрубил топором, а отрубок у корня,
отвсюду
Острою медью его по шнуру обтесав,
основаньем
Сделал кровати...»
Гомер, «Одиссея».



Сундук. Древний Египет

Как измерить значение и роль каждой отдельной вещи нашего домашнего окружения?

За редким исключением — все это вещи потребляемые, мы ими пользуемся. И если, приобретая их, поначалу мы внимательно разглядываем, осязаем, проверяем, мысленно соотносим какое-нибудь кресло или полку с уже имеющейся обстановкой, то в повседневности очень быстро перестаем замечать вещь. И как будто вещь трогает нас тем менее, чем лучше она сделана и чем меньше причиняет беспокойств.

Лев Толстой, протирая тряпкой мебель, однажды обнаружил, что не заметил даже — смахнул ли он пыль с дивана или нет. Толстой сделал вывод: есть вокруг нас много такого, что мы видим поминутно, но замечать перестаем. Словно не видим.

Но почему же теперь на этот невзрачный диван приезжают именно «смотреть» из Владивостока и из Канады? Видимо, потому, что предмет, вовлеченный в поле человеческого существования, незаметно пропитывается значением и ценностью, которыми наполнена человеческая жизнь.

И с самыми обыденными вещами, окружающими нас в быту, обязательно связаны наши индивидуальные переживания и чувства. Старый заслуженный стул окутан памятью о людях, что приходили к нам в гости, он проникнут для нас особой далью событий, встреч, переживаний и слов. И пока он еще в нашем доме, пока он прочен, у него, как и у нас, есть будущее...

Но не только личные чувства и ощущения насыщают домашнюю вещь неожиданными смыслами. За каждой из них — тысячи лет эволюции материальной культуры человечества. Маленькие дети начинают освоение мира, вступая в удивительный «город на полу» с лабиринтом табуреточных ножек, крышкой стола над головой и домашним светилком на недостижимой высоте. Разумеется, для детей этим дело не исчерпывается, однако первая прогулка ребенка по дому — составная часть того, что социологи называют «социализацией индивида»: маленькое существо включается в общественное существование с его пространством, вещами, закономерностями...

Именно общественно-историческое содержание вещи помогает в критической ситуации одиночества сохранить человеческий образ жизни. Даниэль Дефо вполне убедительно рассказывает нам, каким образом мореходу, попавшему на необитаемый остров, удалось устоять и сохранить себя в человеческом качестве. В тяжелейшем положении Робинзон Крузо рассуждал так: «Всего нужнее были мне стол и стул: без стола и стула я не мог вполне утешаться даже теми скромными удобствами, какие были мне доступны в моем несчастном одиночестве... Итак, прежде всего я сделал себе стол и стул».

Но если вещи дома хранят в себе навыки человеческого, то есть общественного поведения, то в целом они закрепляют определенный образ жизни. Предметы домашней обстановки

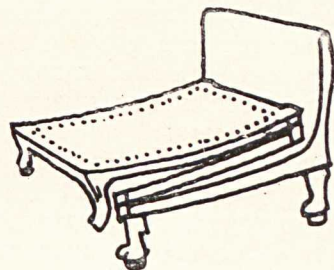
являются материальными носителями жилой культуры общества и в таком качестве помогают передавать ее от поколения к поколению, развивать и совершенствовать.

Иначе и не может быть: ведь все эти вещи создаются руками людей. Емко и зримо в них заключена не только информация об эпохе и культуре, но и способность стать обжитыми, приобрести психологический подтекст, которого у них нет, пока они ничьи. И поэтому так значительно прозвучало в пьесе А. Чехова прощальное обращение человека к неодушевленной деревянной емкости: «Дорогой многоуважаемый шкаф!»

*

Стол, стул, ложе услужливо и отзвучиво запечатлели человеческое тело в привычных и ежедневных положениях. Уже для древних египтян мебель была неотъемлемым компонентом налаженного быта и в земной жизни, и на пути в обитель мертвых: в царских погребениях ранней династической эпохи археологи обнаружили самые древние образцы мебели. Это неудивительно.

Было бы необыкновенно, попадись нам в захоронении фараона венский стул. Но нет. В музее хранится лапоть черного дерева, инкрустированный слоновой костью, кресло на львиных лапах... И даже складной табурет ничуть не напоминает те, какими пользуются наши рыболовы: одного взгляда достаточно, чтобы убедиться, что он — тоже древнеегипетский. Его ножки имеют неповторимую линию, да и оканчиваются копытцами жвачного животного. Табурет целиком вписывается в круг представлений о Древнем Египте, лишь дополняя ожидаемую картину. И хотя нередко древности просто размещены на подиумах вдоль музейной стены, они живо рисуют в нашем воображении то, что в деталях мы видеть не можем, — жилое пространство с людьми и другими вещами, живую среду прошлого. Как по обрывку папируса у египтолога складывается представление обо всем тексте, а по нескольким обрывкам — о целой литературе, о которой он может высказаться вполне научно, так и нам немногие сохранившиеся фрагменты образно свидетельствуют о недошедшем целом, потому что они — часть художественной программы времени. И для нас уже не так важно, что Тутанхамон на самом деле сидел в «кресле Тутанхамона»: сидеть можно где угодно — и на камне, и на поваленном дереве, — знаменательно, что это яркая и определенная форма, сгущающая в себе образ жизни, говорящая о неизвестном времени, —



Складная кровать.
Древний Египет



Табурет. Древняя Греция

в каждом отдельном случае возможность восприятия, выражения и самоконтроля — возможность общения.

Уже древнегреческие авторы надеялись вещи дома способностью запоминать, а затем и сообщать в мельчайших подробностях о жизни своих владельцев. У Лукиана, например, кровать и светильник дают на суде в Аиде свидетельские показания против своего хозяина, тирана Мегаренфа.

Разумеется, становясь достоянием истории, вещи, принадлежащие жилой среде прошлого, освобождаются от мимолетных и местных значений, которые придавались им конкретными людьми в живых бытовых сюжетах. Но и в качестве исторических документов вещи дома сохраняют и, как правило, заново раскрывают свои коммуникативные способности, сообщая о самых общих и глубинных слоях жизни людей своего времени. Ни симпатия, ни обожание, ни даже обожествление вещи еще недостаточны для ее превращения в произведение искусства. Ценность вещи закрепляется лишь в общественной культурной практике, внутри которой и штучное кресло концентрирует в своей форме мировоззренческую и творческую программу времени.

Даже такая, казалось бы, простая вещь, как стол, наполнена в традиционном крестьянском жилище множеством смыслов и значений. Окружающий возделываемый и обрабатываемый мир с землей и лесом, водами и пашней, зверьем и птицами принимал на столе форму «хлеба насущного». Стол превращался в престол и почти культовое олицетворение труда. Его ландшафт, составленный из яств и напитков, повторял в преобразенной форме изобилие за стенами дома, материальную плотность природы, и, как в деревне за пределами избы, центральное место на столе занимала резная деревянная солонка-церковь. Состояние застолья было исполнено особой важности и значительности. Уже размещение людей за столом отражало представления о мировом распорядке и слаженности. Место у стола в красном углу считалось самым почетным, его занимал хозяин дома. У древних римлян значение кресла домохозяина закреплено одинаковым наименованием с императорским тронном — «солиум».

Кроме того, стол представлял в доме пестрое племя домашних животных: как и они — четвероногий, как и они — «кормилец». Это образное подобие активно осознавалось в крестьянском быту у восточных и западных славян. Наряду с повседневными будничными функциями в определенное время года стол превращался в обрядовый предмет. Ритуальные манипуляции со столом «обеспечивали» благополучное состояние дел в стаде. В рождество у нас когда-то связывали веревками стол и лавки, «чтобы лошади не разбежались с выгона и не пропадали в лесу». В сочельник у западных славян после ужина собирали ложки, и мальчик-пастушок, сидя под столом, связывал их

все вместе: в таком состоянии ложки должны были оставаться под столом до утра, «чтобы стадо весь год не разбредалось».

Внутреннее пространство народного жилища подразделялось в соответствии с многовековой традицией, каждый угол и смежные зоны имели в доме определенные функциональные и сюжетные назначения и наполнялись теми предметами и формами, которые выражали и закрепляли их статус.

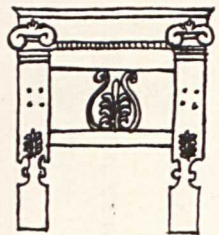
В средней полосе и на севере России, в Чехии, Словакии и большинстве районов Польши один из углов около входной двери был занят печью, по диагонали от нее в переднем парадном углу стоял стол, вдоль стен тянулись неподвижные лавы.

Первоначально народное жилище представляло общее пространство с очагом, не разделенное стенами. Именно поэтому мебель выполняла функцию внутренней архитектуры единого интерьера, который в течении суток преобразался в столовую, спальню, кухню, мастерскую. Та же многофункциональность была свойственна и отдельным предметам. В крестьянских домах Бретани и Оверни, например, встречались столы-лаги с выдвижной крышкой: на них обедали, в них же хранили продовольствие, в массивной крышке вырезали углубления в форме тарелок и другой необходимой посуды, из которых ели.

Во Франции стол тоже имел постоянное место на одной оси с камином посредине общей комнаты — «саль коммюн». За столом напротив камина сидел глава семьи. Очаг и печь повсюду имели основное домобразующее значение, а во Франции место камина и очажной цепи отразилось и в языке: «справить новоселье» дословно означает «повесить очажную цепь». В зоне камина и стола на выступающих балках потолка висели домашние припасы: колбасы, окорока, пузыри топленого свиного сала — это позволяло зримо соразмерить аппетит с запасом провизии, «визуально планировать» потребление.

У восточных и западных славян около печи к поперечным балкам потолка прикреплялась жердь для одежды и колыбели. А гордостью каждой хозяйки была кровать. Ее застилали самой красивой домотканной. Днем на родительской кровати раскладывали приданое дочери. Гора пышно взбитых подушек доходила в Словакии до потолка и воспринималась как вполне надежная подпора семейного крова.

Во Франции до конца XIX века бы-



Тронное сиденье. Древняя Греция

товали кровати-шкафы, получившие в наши дни новую жизнь в проектах западного архитектурного авангарда. Ложе было так высоко от пола, что на ночь к кровати придвигали скамью-ларь.

Причем каждый предмет нес в своей форме сложный сгусток глубинных представлений, свойственных народному мироощущению. Если в дворянских спальнях с потолка игриво взирали купидоны и амурсы, то кровать-шкаф крестьянина безудержно украшалась сюжетами и персонажами, которые могли показаться кощунственными: резные девы Марии с младенцами, дароносицы, кресты — вместе с баласинами и колоннами они превращали кровать в маленький домашний храм, раблезианскую версию настоящего. И если история религии свидетельствует об ожесточенной борьбе католической церкви с ересью Иовиниана, приравнивавшей брачное состояние к вечному воздержанию, то жилая среда крестьянской семьи наглядно легализует «еретическое заблуждение».

В исторической стильной мебели облик отдельных предметов тоже определяется культурным значением в жилой среде. Вещь закрепляет и санкционирует программу поведения человека. Двухместная римская скамья «бицеллиум» вовсе не предшественница диванчика «бержер», на который во времена Людовика XV пересели дама и кавалер: в Древнем Риме удвоение посадочной площади подчеркивало значительность сидящего высокопоставленного лица.

В эпоху Высокого Ренессанса появляются виды мебели, до тех пор не встречавшиеся: шкаф-конторка, поставец-бюро, мягкое кресло и «кабинеты». Эти вещи не пришлось выдумывать заново: они сформировались в наличном арсенале средств выражения. Шкафчик, где хранились драгоценности семьи Медичи, заключал сокровенные святыни банкирского дома и воспринял внешние атрибуты здания: фриз, карниз, колонны. В предметах обстановки «налицо» и ремесленная ориентация городов: чем богаты, тем и рады — первые шифоньеры с застекленными дверцами появились в Венеции, а бюро-кабинеты с мозаичными вставками, разумеется, — во Флоренции.

А когда география торговых связей активно распространилась на Восток, «чужой» персидский ковер вписался в жилую среду парижанина так же непринужденно, как в его сознание — представление о месте Персии в мировом устройстве. В домах появились «китайские комнаты». Более того, части мира «во плоти» соединились в заведомо «своих» креслах и комодах братьев Буль и Ж. Ф. Эбена: лаки из Китая, палисандровое дерево, разрезной турецкий бархат, — а рисунок мягкой обивки на королевских мануфактурах Гобеленов, Бове и Обюссонов обогатился «восточными» сюжетами.

В каждом отдельном случае вещь проявлялась как фрагмент целого — сплава бытовых традиций и ценностных ориентаций времени. Штучное кресло «собирает» материал и формы

того «мира», в котором люди живут. Создатель уникальных изделий, мастер-краснодеревец «вписывал» вещь в наличную жилую среду, он всякий раз знал, какое пустующее место жилого пространства требует наполнения и какой именно формой. Для архитектора, художника, мастера жилая среда была готовой культурной моделью, а не объектом проектирования: этой моделью определялась логика их профессиональной деятельности.

*

В редакционных тезисах, помещенных на центральном развороте журнала, отмечена характерная особенность нынешнего переходного этапа проектирования: именно жилая среда станет предметом изучения и объектом проектной деятельности, — сказано там. Пока же логика проектирования массового жилья и мебели такова, что если проектировщик и ориентируется на ту или иную стилистику, то как на ряд формальных и конструктивных признаков, не связанных прямой зависимостью с общекультурными или мировоззренческими моделями. Если мы встречаем сейчас в магазинах мебельные гарнитуры, стилизованные под «Жакоб», то их приобретение вовсе не обязывает вносить созвучные изменения в костюм, меню или отказываться от электричества.

Жилая среда и раньше была внепроектной реальностью, но если в прошлом она была отчетливо задана и проектировщику и жителю через совокупность определенных предметных форм и типов поведения, то теперь она вдобавок в известной мере «распредметилась». Современный мировой опыт как раз показывает, что жилые дома, квартиры и обстановку делают какими угодно, находя для них законченный облик в пестром мире формальных стереотипов. И это всех устраивает, поскольку «жилым» в конце концов оказывается пространство, не обязательно совпадающее с профессионально проектируемой предметной средой: действительная жилая среда «формируется» в процессе личной, семейной, коллективной жизнедеятельности, для которой наличная архитектура служит скорее материалом, чем готовой формой.

В отношении мебели это верно вдвойне. Ведь современная массовая мебель уже не является сама по себе произведением искусства: она насыщается культурными смыслами и ценностями, лишь попадая в жизненную среду конкретных людей. «Обживание» любой как будто законченной вещи преобразует ее: мало того, что вещь приобретает для своего владельца неповторимый психологический подтекст, она существует в заданном человеком отношении к другим вещам.

То, что со стороны можно «прочитать» как нелепицу и беспорядок (например, кружевную накрахмаленную салфетку на браун-стильном телевизоре, еще и прижатую хрустальной граненой вазой), в доме всегда будет соответствовать внутреннему ощущению порядка и благополучия.

Модельные образцы «современных интерьеров» так и остаются выставочной формой демонстрации мебели. Оказавшись в «своей» квартире, даже жестко запрограммированный гарнитур не только сам становится неузнаваемым, но и придает индивидуальное своеобразие типовой планировке. Именно потому, что в реальные интерьеры вписывается и там обживается любая мебель, ее и делают практически какой угодно, соблюдая лишь номинальные антропометрические параметры. Исключением являются лишь предметы обстановки, в которых нарушена извечная антропоморфность домашней вещи. Как новинка стулья на металлических ножках были приняты, но привыкнуть к ним оказалось затруднительным: передача нагрузки на пол сосредоточивалась в нереально утончившихся стержнях, размывающих привычную и надежную телесность вещи, — стулья не привились. В сегодняшней ситуации дефицита проектировщик достойно представляет интересы обобщенного потребителя в той мере, в какой отвечает своей деятельностью требованиям и ограничениям производства, нацеленного на невиданно расширенный выпуск серийных предметов домашней обстановки. Конкретный человеческий быт пока остается вне поля его внимания, а та определенность, которую вносит в проектирование логика массового производства, в основном проявляется как внехудожественная. С одной стороны проектировщик может быть спокоен, поскольку и удовлетворяя обобщенную потребность, ему удастся внести в изделия массового производства стилистические характеристики, «как-то» отвечающие стереотипу «хорошей мебели». С другой стороны уже сейчас явственно вырисовывается ситуация, при которой спрос будет удовлетворяться с избытком, и потребитель неизбежно предъявит новые более развитые и культурно определившиеся требования. А они будут в основном диктоваться именно бытом и образом жизни наших людей. Логика этих требований вырабатывается в культуре общества и уже сейчас обнаруживает себя именно как художественная. В самом деле, мы оцениваем отдельную вещь как произведение, когда ее форма — зримый результат перемножения общекультурных содержаний с нашим личным жизненным опытом, а в живом человеческом быту, во «внепроектной» жилой среде это неизбежно происходит с любой обживаемой вещью. Уже сегодня жилая среда осознается современным человеком как поле творческой деятельности, и Игорь Моисеев из Киева в своем письме, которое редакция журнала с благодарностью публикует ниже, как раз и обращается к проектировщикам с предложением учесть эту жизненную реальность. И казалось бы, жилая среда как совокупность материального и видимого с умоизрядным и духовным — может быть произведением.

До сих пор проектировщик и художник не всегда видели для себя в жи-

лой среде художественную проблему. Может быть потому, что мебель для них стала физическим компонентом, а вместе с нею чисто техническим кажется сам процесс «обживания пространства». Или потому, что до сих пор жилая среда, если и превращалась в произведение, то невольно: проектировались ее отдельные части...

А скорее всего есть смысл вспомнить слова Ю. Тынянова, что произведение не замкнутая целостность, а — разворачивающаяся динамическая, где между элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции.

*

Дома, на работе, в гостях, на улице, в клубе... и вновь дома люди существуют не как отвлеченные ценители архитектурных композиций, ансамблей, интерьеров, мебелировки, а в качестве обитателей и действующих лиц. Мы здесь живем и воспринимаем окружающее в многослойном жизненном контексте, в котором отвлеченно-оценочная точка зрения далеко не определяющая. Ведь возможен же «рай в шалаше», и, напротив, многим сейчас не по себе рядом с



Деталь стола. Древний Рим

архитектурным «раем» афинского Акрополя.

Однако ценности, создаваемые в сфере художественно-проектной деятельности, принадлежат и культуре, их коммуникативная способность заведомо шире и долговечней, чем та реальность, где они возникли или функционируют в данный момент. Проектное освоение исторического наследия и современного опыта оправданно: от опасности механического переноса гарантирует наша действительность. Но уже сегодня она требует большего: только для социального общества долгожданная слаженность общественной организации и культуры становится аксиомой дальнейшего движения. Нам сверх наличной гарантии потребуются проектное осмысление социально-культурной программы формирования окружающей среды как нашего «сплошь обитаемого» именно жилого пространства.

Письмо в редакцию

Уважаемая редакция!

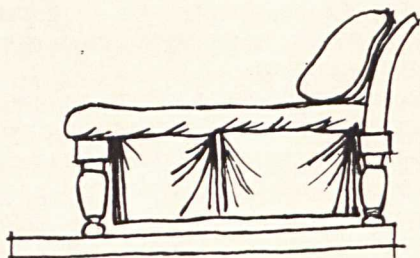
Я живу в своей комнате 27 лет. Будучи старшеклассником, я прибил первую полку и заполнил ее книгами. В студенческие годы на стенах появились еще ряды полок — самодельных, на штырях, и подвешенных на леске. Когда женился, купил еще один шкаф, холодильник. Со временем пришлось выкроить место для детских игрушек, книг и пластинок, смастерить парту-пюпитр. Я строгал, забивал, долбил, подвешивал. Все три розетки — с тройниками: предпочитаю локальный свет. Основной стиль задают книги, перемежаемые керамикой. Ничто не находится выше уровня, до которого я могу дотянуться рукой стоя. За окном — ящик с землей, кормушка. В комнате — магнитофон, радио, проигрыватель, телевизор, вентилятор, телефон, аквариум на подоконнике и т. д. — все необходимое. А как можно жить в комнате без карты своей страны, мира, вселенной?

Конечно, вещей много. Но не тесно, ведь использован каждый сантиметр. Есть место для работы, обеда, отдыха, зарядки, беседы с друзьями. Разностилье? Не согласен: на мой вкус, вполне рифмуются карта мира и народная икона, аппликация сынишки и «Медведи» Шишкина. Ведь стиль — это человек. В моем интерьере зримо видна жизнь моя и моей семьи. Я люблю свою комнату и не променяю ее на модную современную мебелировку.

Ваш журнал поднял важный вопрос: как избежать стереотипности быта в условиях массового производства, дизайнера? Мне кажется, в пределах технической эстетики эта проблема до конца не разрешима. Художник-конструктор может и должен предоставить рынку привлекательный выбор, но покупает и формирует свой быт сам жилец. Его индивидуальность — единственный залог своеобразия дома. Это важно. Быт — сфера деятельности по самообслуживанию семьи, здесь человек — собственная цель, то есть он свободен и может проявить творческие задатки. Его право на самостоятельность нужно поддерживать, а соответствующую способность, умение — воспитывать.

Уважаемая редакция, рассматривая эстетику массового производства для быта, возьмите в расчет и другой полюс единой системы — массового, но неповторимого жильца.

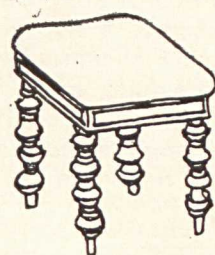
Игорь Моисеев
Киев



Деревянная кровать.
Древний Рим



Сценографическая интерпретация
современного интерьера
(Художник М. Китаев)



Сиденье. Древний Рим

«Сезонные» выставки, которые вошли в практику работы союзов художников, смотреть всегда интересно и даже увлекательно. Словно распахиваются двери мастерских, и зритель может заглянуть в сокровенный мир художника, увидеть первые наброски, пробы, понять, как формируется замысел, как складывается композиция. Такие выставки, как правило, фрагментарны, но отсутствие обобщающих, итоговых работ не делает их менее важными для распознавания тенденций развития того или иного жанра искусства.

На последней Осенней выставке московских художников декоративное искусство из обычного «раздела» переросло в самостоятельную экспозицию. Это говорит само за себя. Не просто увеличилось количество произведений, но возросла их художественная ценность, значительно стало их место в системе изобразительных искусств. Это связано, в частности, с последними веяниями в декоративном искусстве, которые можно определить как расширение художественной палитры и обогащения образного языка.

На Осенней выставке МОСХа эта тенденция проявила себя достаточно определенно, главным образом в керамике, отчасти в металле и стекле — в работах таких художников, как Т. Ган, И. Афанасьева, В. Малолетков, М. Дедова-Дзядушинская, Н. Полторацкая, Г. Гущин, Л. Уртаева и другие.

Критики уже отмечали, что керамисты сейчас активно используют скульптурные приемы, строят сложные пространственные композиции, пользуются тонкими графическими и живописными приемами. В то же время они все ярче и многообразнее раскрывают выразительные возможности материала, его фактурные, цветовые и пластические качества. Все это позволяет называть такую керамику синтетическим жанром декоративного искусства¹.

Но мне хочется подчеркнуть, что все эти технико-художественные средства используются не просто для обогащения языка произведений (что само по себе было бы вполне естественно) и не из престижных соображений — «мы не хуже скульпторов и живописцев» (хотя это тоже присутствует), но с помощью этих средств создается особый образно-эмоциональный мир, не станкового, не прикладного, а именно декоративного искусства.

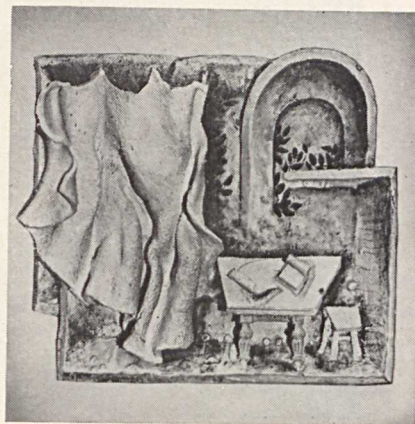
Главное место в творчестве керамистов теперь занимает настенный рельеф, фигурная композиция, расписной пласт или блюдо, что позволяет развернуть тематическое решение. Но выбор сюжетов и характер их трактовки в керамике свой, особый — это интимный портрет, жанр, чаще всего «семейная сцена», натюрморт или, точнее сказать, портреты вещей, изображение интерьера, то есть то, что раньше называли «в комнатах». Это в известной мере темы, отличные от содержания станковых полотен. Но главная особенность заключена в образной их трактовке. В керамических рельефах В. Малолеткова и В. Калиничева, в композициях Т. Ган и И. Афанасьевой, в портрете М. Дедовой-Дзядушинской раскрывается лирический мир переживаний, настроений, фантазий и мечтаний художника. И он обращен к таким же чувствам зрителя, глубоко эмоциональным, личностным, часто сокровенным.



Г. Гущин
Триптих «Маленький концерт».
Жесть

Заметки о московской выставке

Л. Крамаренко



Т. Ган
Панно «Город». Керамика

В. Калиничев
Панно «Вечер». Керамика

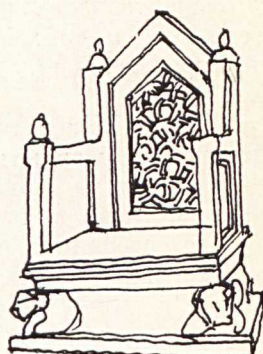
¹ См. Н. Воронов. От «чистой» формы к изобразительности. «ДИ СССР» № 4, 1973.

М. Дедова-Дзядушинская
Портрет девочки. Керамика

Н. Куприянова
Кофейный сервиз.
Керамика, глазурь

Л. Никитина
Блюдо из серии «Музыка».
Керамика, глазурь, эмаль

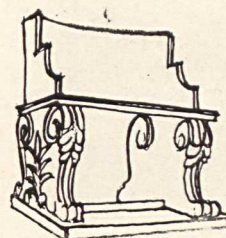
В. Малолетков
Панно «Мастерская
художника».
Керамика



Трон из С. Анджело.
Византия. XII в.

Сейчас можно слышать мнение: «декоративное искусство оторвалось от быта, появился станковизм, выставочность...» Нет, не оторвалось от быта, а если и оторвалось, то лишь от его материально-функциональной стороны (хотя уже шесть лет назад критик К. Макаров, предостерегая от узости функционализма, писал: «функция — это не только «чай пить»»). Отказавшись от связи с функциональным предметом, оно не удалилось от быта, от дома человеческого. Напротив, оно вошло в него как ценность духовная. И не в выставочных залах постоянное место этой керамике, а в нашем доме, в клубе, в любом камерном интерьере. Ее в экспозиционном пространстве Манежа подчас и не рассмотришь, а тем более не почувствуешь. С таким произведением надо остаться наедине, как с томиком стихов. В него надо всматриваться, вживаться, проникать в мысль художника, привносить свое настроение. Оно сродни камерной графике — гравюре, офорту. Кстати, на выставке были и графические произведения тех же «прикладников» Н. Полторацкой, В. Петрова, Н. Ключиной, Л. Савельевой, тоже исполненные лиризма и поэзии, говорящие о том, что эти качества вообще свойственны их дарованию.

Вначале, когда увлечение пластически-живописной керамикой охватило молодых художников, они не придавали большого



Сиденье из мрамора.
Древний Рим

значения решению образных задач. Собственно формальные приемы были основным смыслом их работы. Лепить, резать, красить глину, строить из нее — вот что увлекло молодежь. И это сделало их творчество однообразно-похожим. Но постепенно художники стали углубляться в смысловое содержание своей работы. Разнообразие выразительных средств стало подчиняться внутреннему образному смыслу декоративного произведения. И тогда перед авторами стал очерчиваться круг излюбленных тем и сюжетов, стал складываться индивидуальный образный строй. Так, у Татьяны Ган — это экспрессия эмоциональных переживаний, внутреннее напряжение чувств. Они проявляются и в серии рельефов «Цирк», где фигуры клоунов вырастают и сливаются с глиняным пластом, плывут и кружатся в сверкании цветных глазурей. Рельефы полны динамики, передающей атмосферу циркового зрелища, улыбки и горечи, всегда слитых в шутливой маске клоуна. В рельефе «Город» звучат даже драматические ноты. Настроения одиночества, тоски переданы и в изломах женской фигуры, и в покосившихся домах городского пейзажа, и в резких сдвигах керамической формы. В. Малолеткову более свойствен лирический характер образов. Его панно с тонким женским профилем, выполненным из

неглазурованного фарфора на шамоте, звучит как романтический сонет. Мягкая моделировка лица, легкая лента шарфа, поэтичность женского образа зовут к камерному общению с произведением. Завернутые края керамического пласта как бы огораживают изображение, образуют вокруг него свою атмосферу.

К этому же кругу камерных произведений можно отнести, например, вещи Т. Шабановой — своеобразные рельефы-миниатюры на неглазурованном фарфоре, тончайшая техника которых заставляет снова и снова всматриваться в изображение, ощущать его живой пульс, задумчивое настроение. Так же, как и музыкальные этюды, написанные глазуриями на керамических блюдах Л. Никитиной, Г. Джабаров, Г. Буниатова, поэтичны рельефы-натюрморты В. Калининцева.

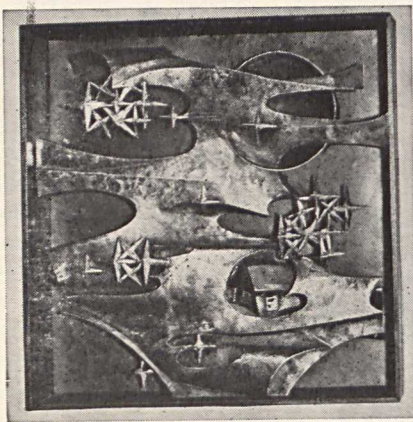
Особый интерес представляли на выставке объемно-пространственные композиции, среди них произведения И. Афанасьевой, Н. Полторацкой, В. Малолеткова, С. Лифановой. Для них характерно, что декоративная форма активно разворачивается

пространство продолжается, мы видим лишь фрагмент его.

То же в работе И. Афанасьевой «Улица», где пластически изображенное пространство сливается с реальным. В другой ее композиции — «Окно» вылеплена уже сама архитектура, вместе с занавеской, с вазой на подоконнике, вместе с ворвавшимся в окно ветром — все единое, плотное, живое. Если представить, что такой рельеф или такая композиция будут помещены в интерьере, то своим скульптурным объемом они восполнят пластическую обедненность нашей архитектуры.

Не во всех вещах, экспонированных на выставке, достигнуто такое убедительное решение. В ходе поисков отдельных авторов ощущаешь какие-то потери — то в пластической наполненности формы, то, наоборот, в ее содержательности. Так, в «Дюймовочке» Р. Щипаревой вялая форма фигурок не может быть восполнена живой росписью, соединение кукольных изображений с элементарной формой чаши остается механическим.

Большое композиционное мастерство, фан-



А. Мосийчук
Панно «Зима». Жесть

А. Мосийчук
Панно «Паруса и волны». Жесть

А. Немлихер
Декоративное панно. Темпера



в пространстве. Если это рельеф, то его действие не заключено между двумя плоскостями, как это было в классическом рельефе, а развивается в обе стороны и к зрителю, и в глубину; если свободно стоящая композиция, то пространство не замыкается в рамках изображения а переходит непосредственно в реальное. Такие приемы решения художников в керамике смыкаются с теми же процессами в скульптуре, которые критик А. Добровольский очень точно охарактеризовал как способ связи «собственного» и «несобственного» пространства произведения, их взаимопроникновение².

Возьмем, например, рельеф В. Малолеткова «Мастерская художника»: раскрытый объем комнаты с автопортретом на первом плане словно втягивает зрителя в свою атмосферу, не оставляет его сторонним наблюдателем, а приглашает проникнуть в мастерскую. Прорезанные в толще рельефа узкие окна создают ощущение, что за стенами мастерской свет, воздух, то есть

тазия и пространственное мышление проявляются в керамических натюрмортах Н. Полторацкой. Но пока эти качества остаются в сфере логических построений, увлеченная формальной игрой с объемами и пространством, художница пренебрегла смысловой стороной декоративного произведения. Лишенные определенности цвета, фактуры, полнокровной пластики, ее композиции выглядят лишь проектом замысла, макетом будущего решения. При всех композиционных новациях в декоративном искусстве должно сохраняться чувство материала. Зрителя продолжает радовать, когда для каждого материала находится адекватная форма. Этим и привлекают золотисто-прозрачные шары-букеты из стекла А. Степановой, плотные, напряженные по форме и цвету вазы-бутоны Л. Уртаевой.

Так же, как и некоторые гобелены. Скажем, скромный, но изысканный ковер И. Добронравовой из непряной шерсти, ласкающий руку и глаз своей мягкостью и шелковистостью, забавный ковер К. Штих «Зоопарк» с яркими изображе-



Трон из Каноссы.
Византия. XI в.

² См. ж. «Творчество» № 1, 1971.

пиями и подчеркнутыми фактурой деталями, современного типа гобелен Л. Соколовой «Воспоминание» со свободно свисающими волнами шерсти, решенный в торжественной гамме черно-коричневых тонов. Все эти совершенно разные по типу, по настроению и технике текстильные полотна объединяет любованье материалом, подчеркивание его естественности, что всегда привлекательно в ручном ткачестве. Там, где это утрачивается, теряется обаяние подлинности.

Несколько работ на выставке вводят в этот декоративный ряд листовой металл — три панно А. Мосийчука и триптих «Маленький концерт» Г. Гущина.

Главное средство выразительности у Мосийчука — ритмы жестяной пластики. Медный лист с его специфической упругостью то круто завивается, передавая движение волн и паруса, то ложится мягкими наполненными складками, изображая пласты снега, то обретает формы увядающих листьев — символа осенней природы. При этом отсутствует буквальная передача природных форм, настроение создается

ма, и образный строй этих произведений различны. В украшениях Елфимова в изысканную композицию заплетены перламутр, бирюза и кораллы, прообразом их служат мотивы живой природы, узор растительных форм, богатство переливов морских слубин. Кузнецов и Гончаров изобретают небывалую в ювелирном деле форму, форму динамичную, стремительную, «индустриальную». Материалом служит сталь, блеск и игра светотени белого металла придают изделиям особую нарядность.

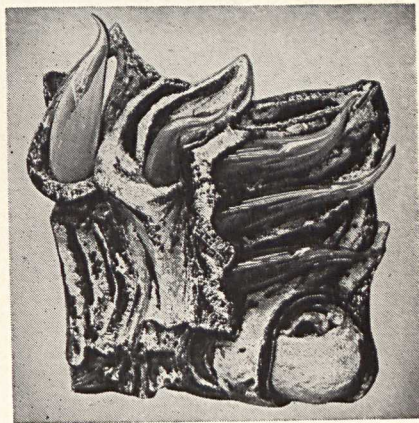
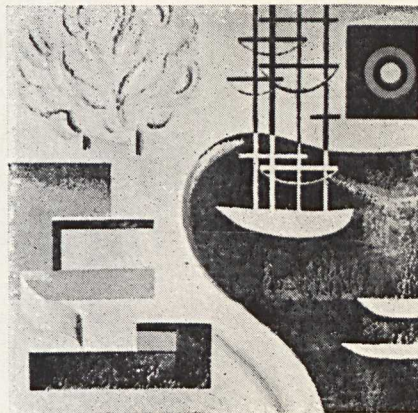
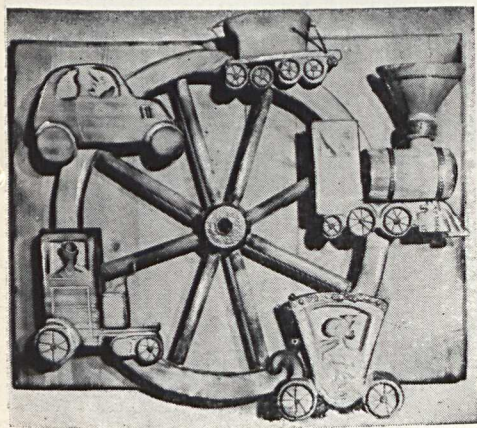
Дерзость и «программная индустриальность» этих украшений могут у многих вызвать отрицательную реакцию, хотя, по моему, авторам нельзя отказать в мастерстве и вкусе.

Более «мягкий ход» нашли художники Н. Ганф, Е. Жигалкина, О. Карандышева: их кулоны и колъе из хрустальной пластики с ее нежным мерцанием в обрамлении завитков из латуни удивительно гармоничны и изысканны. Авторы предлагают новый мотив в украшении нашего костюма, красота которого построена на современной трактовке материала и формы.

В. Шарнуков
«Колесо». Дерево

А. Немлихер
Декоративное панно.
Темпера

С. Рязанова
Панно «Огонь». Шамот, стекло

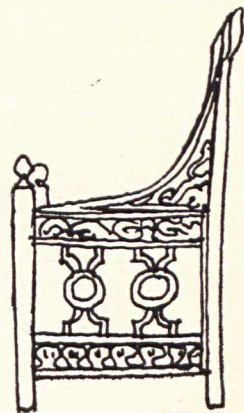


ритмом, контрастами светотени, динамикой, построением металлического рельефа. У Гущина материал выступает в своих более широких декоративных возможностях. Он моделирует форму тела, завивается завитками волос, вырисовывает черты лица. И при всех превращениях лист жести сохраняет свои качества упругости, жесткости, звенящей пустоты. Такое неожиданное использование материала придает образам остроту и ироничность. В последнее время и в ювелирном искусстве очень расширилась палитра, необыкновенно разнообразен стал характер его декоративной обработки.

В нашем ювелирном искусстве определились два основных течения — это традиционный характер украшений, исходящий из древних или народных образцов, и поиски современного стиля, использование форм, выработанных XX веком. На московской выставке можно назвать две группы произведений, которые как бы концентрируют две тенденции: кольца и кулоны Н. Елфимова — стальные перстни Ф. Кузнецова и В. Гончарова. И материал, и фор-

Очевидно, в ювелирном искусстве, теснейшим образом связанном с индивидуальностью человека, возможны оба пути — традиционный и современный (разумеется, при безупречном вкусе и мастерстве авторов): чем разнообразнее будут наши украшения, тем больше радости они нам принесут.

Среди текстильных работ в экспозиции значительное место занимают расписные платки. Их авторы Н. Грасс, Н. Абрамова, В. Грачева и другие вне сомнения обладают большим опытом и мастерством — композиционным, графическим, колористическим. Платки разнообразны по построению и часто просто изысканны по узору. К известным мастерам этого дела присоединилась сейчас молодая Н. Холодкова, представившая целую серию панно, посвященную 500-летию со дня рождения Николая Коперника. Но во всех этих вещах есть одно противоречие, которое уже не первый раз заставляет меня задуматься: что это — головные и шейные платки или настенные панно? На выставках они всегда экспонируются в растяжку, в раме, и ри-



Стул. Средневековые

сунок их, обычно крупный, часто асимметричный, построен в расчете на восприятие на плоскости, а не в естественных складках платка. Например, интересная композиция Н. Абрамовой, посвященная Универсиаде, многое теряет в свернутом виде. В то же время утилитарная вещь требует своего особого построения, чаще мелкого симметричного узора, равномерного распределения пятен и т. п. Неясность назначения шелкового четырехугольника стандартного размера затрудняет работу художника. Нельзя ли изыскать возможность варьировать полотна, чтобы художник мог свободно выбирать жанр и характер росписи?

Секционные выставки всегда интересны тем, что на них демонстрируются не только работы по специальности, но и станковые произведения авторов — рисунки, акварели, живопись. А это весьма существенная, совершенно необходимая сторона деятельности каждого прикладника, благодаря которой более полно раскрывается его мироощущение как художника. На этот раз на Осенней выставке было много

офорты Л. Савельевой неизменно посвящены труду стеклодувов, и их обобщенно-монументальные формы каким-то неуловимым способом связаны с образами ее произведений из стекла. То же можно сказать о зарисовках С. Рязановой, где цветные штрихи извиваются и льются, словно расплавленное стекло.

Является ли такая связь неизменным свойством «станковых» работ художников декоративного искусства — нельзя ответить категорически. Это лишь наблюдение.

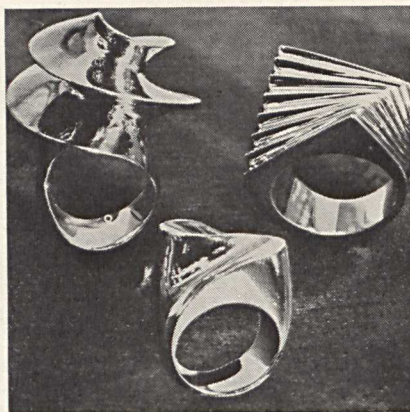
На выставке были и прекрасные, полные настроения, тончайшие по технике офорты Н. Полторацкой и В. Петрова, связь которых с их керамикой уловить было трудно. Возможно, в этих случаях мы наблюдали скорее компенсацию напряжения логического мышления эмоциональной освобожденностью в живописно-графической стихии. Но неизменно станковые работы художников декоративного искусства говорили об их широком художественном кругозоре, о растущей профессиональной культуре.

Подчеркнутое в этих заметках об Осен-

К. Шух
Гобелен «Зоопарк». Фрагмент.
Смешанная техника

Ф. Кузнецов, В. Гончаров.
Перстни. Сталь.

Л. Уртаева
Декоративная композиция.
Стекло



своеобразных и зрелых работ графического и живописного плана. Любопытно отметить, что большинство из них какими-то внутренними ходами связано с тем жанром, которым занимается автор, и обнаруживают каждый раз его своеобразное декоративное мышление.

Так, живописные натюрморты В. Роскина, сделанные с большим композиционным размахом, в торжественной гамме серых тонов со всполохами киновари, содержат отголоски «Окон РОСТА», уличных празднеств и демонстраций, полных движения, с кумачом лозунгов, оформлению которых посвятил свою жизнь художник. В плоских, пронзительно ярких композициях А. Немлихера видятся приемы проектных решений; в динамичных и музыкальных живописных этюдах А. Гитберга — его работы по оформлению выставок.

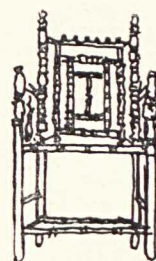
Тонкие по цвету и рисунку живописные листы И. Архангельской, Н. Елецкой, Н. Голиковой, красочные этюды Л. Савченко обнаруживают особое дарование художника-текстильщика, склонное орнаментировать каждый мотив. Мастерские

ней выставке углубление образного начала в произведениях декоративного искусства, возможно, еще не стало господствующей тенденцией. Но нам казалось важным отметить и поддержать ростки этого крайне плодотворного и ценного в нашем искусстве явления.

Следующие одна за другой выставки все ярче раскрывают, что в творческих исканиях художников декоративного искусства и всего изобразительного искусства много общего. Когда мы говорили об углублении внутреннего содержания, о разработке оттенков настроения в рельефах из керамики и металла, то вспоминали о тех же явлениях современной графики; когда отмечали пластическую пространственность в решении керамических композиций, то напрашивались сопоставления с последними достижениями в скульптуре. Все это лишь отдельные штрихи, подтверждающие, что декоративное искусство полноправно встало в строй всех видов изобразительных пластических искусств и составляет активное звено его творческой лаборатории.



Интерьер дворянской гостиной
середины XIX в.



Кресло. Готика. Франция

Мебель организует жилую среду

Сегодня мы продолжаем тему, поднятую в «ДИ СССР» № 10 за 1973 год, «Художник и массовое производство бытовых вещей». Там, если помните, мы рассматривали эту проблему на материале бытовых предметов — стекла, фарфора, светильников, посуды и одежды, то есть художественных изделий, непосредственно входящих в сферу декоративного искусства. Теперь мы обращаемся к важнейшему компоненту жилой среды — бытовой мебели массового производства.

Это сложный предмет. С одной стороны, он тесным образом связан с жилищным строительством и проблемами архитектуры. С другой стороны, сложная «инженерия» мебели смыкает его с художественным конструированием. Такое «промежуточное» место мебели в системе искусств привело к тому, что она редко попадает в сферу искусствоведческого исследования, в том числе мало разработана и теорией декоративного искусства. Приступая к искусствоведческому анализу современной мебели, редакция столкнулась с огромным количеством нерешенных проблем и малоизученных вопросов.

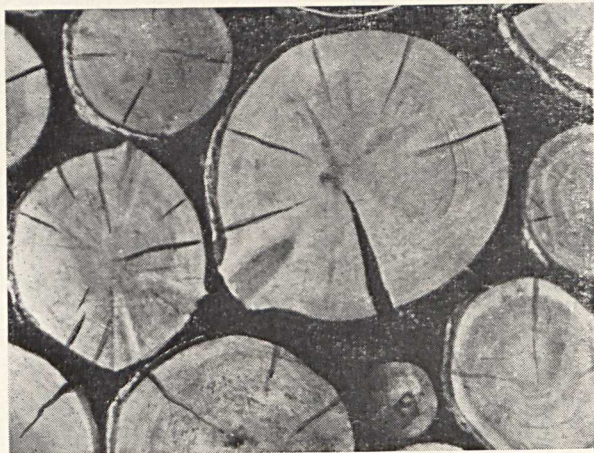
Поэтому, чтобы получить более или менее ясную картину проектирования и производства мебели, их успехов и трудностей и чтобы вскрыть эстетический аспект проблемы, нам пришлось пройти всю цепь создания массовой мебели: планирование, производство, проектирование, теория проблемы и прогнозирование.

С состоянием и перспективами развития мебельной отрасли в целом мы ознакомились в управлении мебельной промышленности Министрства лесной и деревообрабатывающей промышленности СССР, а с особенностями производства — на крупнейших предприятиях отрасли.

Ассортимент массовой мебели для жилых квартир раскрыл перед нами «Альбом образцов мебели» — 1972.

О современных принципах проектирования мебели мы беседовали с главным художником Всесоюзного проектно-конструкторского и технологического Института мебели (ВПКТИМ). По вопросам теории мебели мы консультировались со специалистами ВНИИТЭ и Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР.

Собранный нами материал мы публикуем в виде информации и интервью — как «лабораторную» часть работы; что же касается редакционных выводов — читатель найдет их на стр. 24—25.



Гигантский рост жилищного фонда страны (120 тыс. квартир в год только в Москве!) и возрастающие доходы населения приводят к тому, что спрос на мебель в последнее время очень вырос и растет год от года. Немаловажную роль тут играет и изменение в стилистике нашего жилища — смена общественных вкусов, ориентация массы населения на современный быт с новым оборудованием интерьера и его художественным оформлением. Все это вместе вызвало буквально скачок покупательского спроса на все предметы быта и мебели в особенности. Оттого и

возник дефицит, который наблюдается в наших мебельных магазинах. Этот дефицит постепенно рассасывается благодаря увеличению выпуска мебели и расширению поставок в торговую сеть, благодаря введению системы заказов и продажи мебели по образцам. Но стремительное увеличение количества выпускаемой мебели нередко сопровождается ухудшением ее качества. Прямая зависимость промышленности от заказов торговли ведет к пассивной ориентации на вкусы массового потребителя. Наблюдается затоваривание некоторыми морально устаревшими изделиями наряду с нехваткой новых, популярных видов мебельной продукции. Эти факторы ста-

вят художника промышленности, в данном случае проектировщика мебели, в сложных условиях. Как решаются названные проблемы в системе производства и проектирования мебели — вот что мы старались выяснить в интервью и беседах со специалистами.

Производство, его состояние и перспективы
Производство мебели сегодня определяют, особенно если хотят подчеркнуть прогрессирующую тенденцию, как крупную промышленность с характерными чертами современной индустрии. Поэтому, для

того чтобы ознакомиться с его особенностями, мы посетили предприятия, иллюстрирующие два наиболее характерные принципа организации производства в отрасли: Московский мебельно-сборочный комбинат № 1 и головное предприятие Всесоюзного объединения «Союзкомплектмебель».

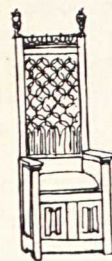
ММСК № 1 — крупный комплекс, оснащенный современным оборудованием, с объемом производства в 54 млн. руб. Здесь выпускается бытовая корпусная и мягкая мебель (в наборах и в виде отдельных предметов), мебель для общественных интерьеров и медицинское оборудование. В номенклатуре предприятия 35 наименований бытовой мебели. Комбинат имеет собственное конструкторское бюро, в котором разработано 90% выпускаемых образцов. Особого внимания заслуживают два из них — комбинированный шкаф-стенка «Спутник» и набор мягкой мебели «Уют». Эти наборы по своему композиционному строю, характеру форм и отделки отражают наиболее современные тенденции архитектурного проектирования. За эти качества и хорошее исполнение они удостоены Государственного знака качества.

Хотя комбинат и называется сборочным, его производство, говоря хозяйственно-экономическим языком, носит характер замкнутого цикла, по крайней мере в отношении корпусной мебели — основной по удельному весу (45%) в его производственном плане. Она не «собирается», а изготавливается с начала до конца: в исходной точке производственного цикла — склад сырья в самой его «первичной» форме, в виде бревен, а в завершающей его стадии — склад готовой продукции — шкафы, секретеры, серванты и т. д. Основная производственная единица — древесно-стружечный щит и облицовочные материалы — фанера, строганный

шпон и др. — изготавливаются здесь же на предприятии. Как это сказывается на качестве продукции, сразу понять трудно, хотя, по-видимому, унифицированный характер производственной единицы, к тому же изготавливаемой автоматизированным способом, сам по себе совсем не требует выполнения ее непосредственно на сборочном предприятии — это излишне усложняет структуру производства.

Известно, какие преимущества дает крупное комплексное предприятие в сравнении с сетью мелких разбросанных: экономия средств по оборудованию, транспортировке, расходованию сырья и еще по целому ряду показателей. Но столь же наглядны и отрицательные стороны укрупненного производства, особенно в отношении художественного качества изделия и внедрения новых форм, требующих перестройки технологий.

В ассортиментном списке ММСК № 1 и дефицитные наборы мебели «Спутник» и «Уют», и мебельные «ветераны» — «диван-кровать» и «шкаф для платья», которыми магазины уже охотно закупаются. Однако соотношение показателей их выпуска обратно диктуемым рыночным спросом: набор «Спутник» выпускается в количестве 7 тыс. в год, а шкафов для платья и диван-кроватей в 1973 году было выпущено почти по 80 тыс. штук. По-видимому, такое несоответствие выпускаемой продукции особенностям рыночной конъюнктуры объясняется характером технологического процесса крупного производства, не приспособленного к быстрой и гибкой перестройке на новые изделия. Тот же диван-кровать выпускается уже много лет, процесс его производства хорошо отлажен; наборы же «Спутник» и «Уют» — изделия новые и для выпуска массовым тиражом требуют известной перестройки технологи-



Кресло. Готика. Франция

ческого процесса. Поэтому в «борьбе за существование» очень долго одерживает верх отживший как потребительское изделие, но более приспособленный к условиям производства предмет. В плане на 1974 год диван-кровать запланировано «уже только» 55 тыс. (это при затоваривании!), а внедряемая вместо него софа-кровать будет выпущена в количестве всего 25 тыс., хотя спрос на нее огромный.



Кресло. Готика. Испания

Другой недостаток предприятия комбинатного типа стал нам понятен при посещении головного предприятия «Союзкомплектмебель», специализирующегося на выпуске мебельного оборудования для кухни типовой квартиры. Мы имеем в виду узость ассортимента. 35 наименований плана комбината — это фактически 35 различных предметов. В то же время предприятие «Союзкомплектмебель» выпускает фактически один предмет — мебельный набор для кухни, но 10 видов для пяти типоразмеров кухни! И сама эта «узко-предметность» заставляет развиваться производство именно в направлении обогащения ассортимента. Даже опережая рыночный спрос, предприятие предлагает более совершенные модификации набора, подчас еще не освоенные потребителем, например, набор, оснащенный целым рядом новых приспособлений, облегчающих кухонные операции, — встроенным фильтром, «тайнером» и т. д.

Редакция

Рассказать более подробно о характере современного производства мебели и о перспективах его развития мы попросили заместителя начальника производственного управления мебельной промышленности Министерства лесной и деревообрабатывающей промышленности СССР Вадима Моисеевича Кисина.

В. М. Кисин

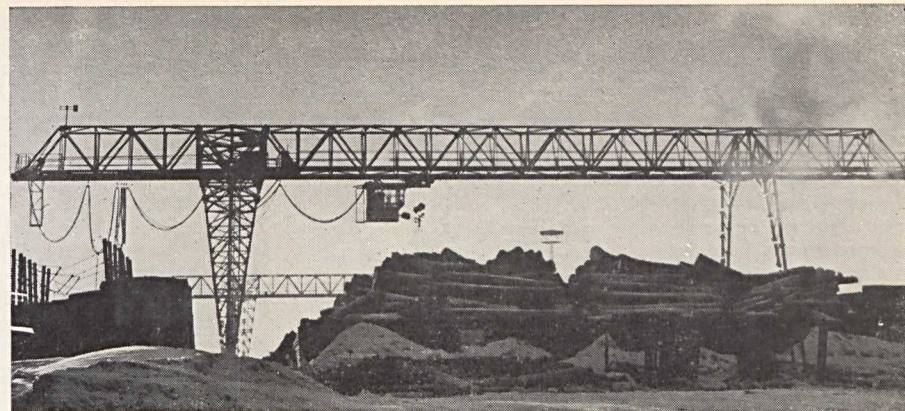
Производство мебели в нашей стране развивается быстрыми темпами. В прошлом пятилетии объем производства возрос в 1,5 раза и в текущем пятилетии увеличится более чем в 1,6 раза.

Одновременно расширяется и обновляется ассортимент мебели, внедряются новые модели и улучшается качество мебели. Промышленность переводится на преимущественный выпуск мебели в наборах.

Ведутся работы по техническому перевооружению нашей отрасли, ее укрупнению и специализации. Предприятия оснащаются высокопроизводительным оборудованием, осваиваются новые технологические процессы, возрастает применение эффективных материалов.

Если на начало пятилетия средняя производственная мощность предприятия составляла 3,5 млн. рублей, то теперь она уже доведена до 7,2 млн. рублей и к концу пятилетия должна составить 11 млн. рублей.

Завершается предметная специализация, ориентирующая предприятия на выпуск технологически однородных изделий и осуществляется технологическая специализация, заключающаяся в разделении процесса производства мебели на несколько этапов. Создаются так называемые базовые предприятия, изготавливающие готовые унифицированные узлы и детали мебели, и отделочно-сборочные предприятия по формированию из них готовых изделий. Создание групп узкоспециализированных отделочно-сборочных и прикрепленных к ним базовых предприятий дает нам возможность не только увеличить объем производства и выпуск широкой номенклатуры наборов мебели, но и обе-



спечить высокий уровень и стабильность качества продукции.

Да, индустриализация нашей отрасли и увеличение выпуска мебели в наборах определили и коренное изменение номенклатуры применяемых материалов и необходимость унификации конструктивных элементов мебели.

Так, основным материалом для изготовления корпусной мебели уже стала древесно-стружечная плита, и для облицовки все более широко применяется синтетический шпон. В производстве мягкой мебели идет процесс замены традиционных пружинных конструкций на беспружинные эластичные элементы из формованного латекса, а в дальнейшем — из пенополиуретана на простых полиэфирах.

Разработанная Всесоюзным проектно-конструкторским и технологическим институтом мебели отраслевая система унификации щитовых, эластичных и других элементов мебели дает возможность из 35—40 форматов мебельных щитов и 9 типоразмеров эластичных элементов компоновать разнообразные по устройству и архитектурно-художественным решениям серии наборов корпусной и мягкой мебели. Внедрение этой системы унификации является основой для технологической специализации, дает возможность организовать централизованное изготовление комплектов мебельных щитов на базовых предприятиях, наиболее эффективно использовать высокопроизводительное оборудование и производственные мощности.

Таким образом, создавая новые модели мебели и заботясь об их эстетическом качестве, комфортабельности и разнообразии, проектировщик должен теперь руководствоваться сеткой унифицированных размеров и номенклатурой предназначенных для мебели материалов.

Не будет ли эта система ограничением для проектировщика? На наш взгляд, нет. Принятая система унификации предоставляет проектировщику неисчерпаемую вариатность выбора решений. Составленная с учетом наиболее целесообразных схем функционального и компози-



ционного построения изделий, эта система расширяет возможности художников и конструкторов при формовании разнообразных серий мебели.

Кроме того, проектировщик мебели располагает теперь достаточным арсеналом декоративных средств, чтобы разнообразить и индивидуализировать каждую серию изделий из унифицированных элементов. При этом следует отметить, что тенденции к усилению декоративных средств при проектировании и производстве мебели получают дальнейшее развитие. Все шире используется разнообразная гамма цветов, фактур и рисунков новых облицовочных и отделочных материалов. Применение синтетического шпона — декоративной пленки на основе пропитанных смолами текстурных и цветных плит с напечатанной текстурой древесины и цветных эмальрованных древесно-волоконных плит открывает новые возможности при облицовке мебели.

Использование этих материалов обеспечивает получение и симметрич-

ное расположение любых рисунков текстуры древесины и разнообразных цветовых сочетаний на больших фасадных поверхностях наборов мебели, «шкафов-стенки» и современных встроенных шкафов, что практически невыполнимо в условиях массового производства при фанеровании традиционным строганым шпоном. На прямолинейных щитовых поверхностях современной корпусной мебели последнее время с успехом применяется декоративный профилированный орнамент из сплавов цветных металлов и новые виды усовершенствованной лицевой фурнитуры. Получает также развитие скульптурный, формованный из пластмасс орнамент.

Такие же большие возможности имеют и проектировщики изделий мягкой мебели. При изготовлении каркасов кресел и диванов из пенополиуретана могут быть получены изделия любых очертаний, создающие повышенную комфортабельность и разнообразие форм. Использование эластичных элементов из латекса вместо пружинных блоков облегчает конструкцию изделий, повышает их эксплуатационные качества, позволяет разнообразить ассортимент. К сожалению, наша текстильная промышленность пока не предоставляет мебельным предприятиям ткани, соответствующие современным требованиям.

Претерпевают изменения и организационные формы проектирования. Теперь спроектировать предмет мебели — значит учесть очень большое количество факторов социологических, эстетических, технических и т. д. Эта широкая проблема, встающая при проектировании предмета, вызывающая количественное увеличение проектировочного аппарата, другим своим следствием имеет узкую его специализацию, приводит к тому, что проектировщик опытный должен специализироваться даже в пределах одной группы, скажем, быто-

вой мебели, на какой-то одной предметной разновидности.

Еще одно организационное следствие — централизация проектирования. Практически новые задачи проектирования могут быть решены только в условиях максимальной концентрации всех усилий. Только при этом условии можно разработать и удовлетворительный по всем показателям ассортимент мебели.

Практика показала, что, как правило, КБ при отдельных предприятиях приравнивают разработку образцов к своей технологии, далеко не всегда современной, к сложившейся на данном производстве традиции конструктивных принципов, а это только тормозит решение поставленных перед нами новых задач. При обилии центров проектирования сегодня мы имеем удручающее однообразие ассортимента, и это неслучайно: проектировщики на отдельных предприятиях в разработках, как правило, ориентируются на повторение удачной и хорошо зарекомендовавшей себя у потребителя вещи — по соображениям конъюнктуры. Этим объясняется решение Министерства ограничить проектирование «на местах», на отдельных предприятиях, оставив это право только союзным КБ. В своей перспективе в соответствии с индустриализ-



Кресло «Савонарола». Возрождение, Италия

зованным характером завтрашнего производства и проектирование обретет черты научно-исследовательского характера с самым широким диапазоном научных дисциплин и отраслей знаний, исследующих характер мебели.

Таким образом, в области мебели перестраивается все — и конструктивные принципы отдельных предметов, и структура материала, и средства декорирования, и технологический процесс, и организационные формы проектирования.

Проектирование вчера

Сегодняшнее культурно-эстетическое содержание «проблемы мебели» наиболее ясно осознается в сравнении с недавним прошлым. Пролетарская подшивка пятнадцатилетней давности, с некоторой завистью думаешь — как ясно все было с мебелью в начале 60-х годов, какая четкость проектировочных перспектив, конкретность представлений о потребностях населения, какой оптимизм в отношении сотрудничества проектировщика и производителя!

На этом фоне теперешнее состояние кажется гораздо более сложным. Потребности населения выглядят противоречиво-многообразными, представления проектировщика о характере мебели неуверенно-расплывчатыми, а требования производства жесткими и почти несовместимыми с эстетикой.

Но сегодня вполне очевидно, что мебель 60-х годов — это вчерашняя мебель, хотя 15 лет, казалось бы, и не такой уж большой временной период для такого сравнительно «консервативного» предмета жилой среды. Вместе с тем, общие принципиальные установки и даже проектировочные основы за это время не претерпели таких же разительных изменений, как сами образцы мебели, о характере современной мебели, ее конструктивных принципах и месте в интерьере говорят почти теми же словами, что и тогда.

Невольно напрашивается вывод — мебель 60-х годов не решила поставленных перед ней задач, простота и ясность вопросов были лишь упрощенностью их постановки, и в результате задачи проектировщиков 70-х годов усложняются грузом нерешенных проблем предыдущего этапа.

Редакция

Может ли развитие мебельной отрасли служить основой для современной работы или сегодня все проблемы проектирования массовой мебели надо решать заново?

Поделиться своими соображениями по этим вопросам мы попросили одного из активнейших участников «мебельной кампании» 60-х годов, в том числе и в нашем журнале, Льва Владимировича Каменского, члена художественно-

технической секции Научно-технического совета Министерства лесной и деревообрабатывающей промышленности СССР.

Л. В. Каменский

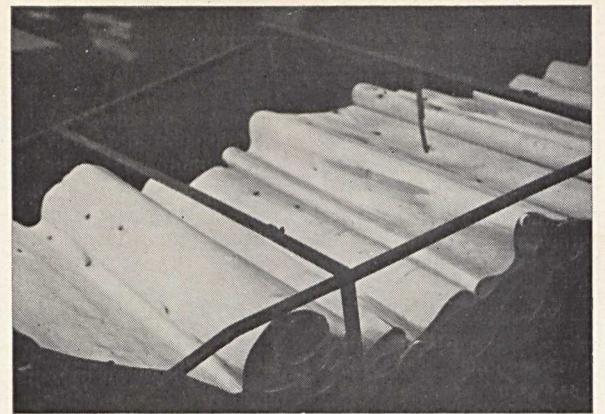
Хотя сегодняшняя мебель в своем ассортименте и внешнем виде значительно отличается от мебели 60-х годов, но, на мой взгляд, было бы неправомерно проводить между ними какой-то принципиальный рубеж. Это в общем-то две ступени той генеральной линии развития мебели, которая началась лет 15 назад. Именно тогда, в конце 50—60-х годов, началось, можно сказать, с нуля, большое и важное дело — создание принципиально нового вида мебели.

Это было время, когда разворачивалось массовое строительство жилья по типовым проектам. Новые габариты, новые планировочные особенности и характер типовых квартир поставили перед проектировщиком задачу сформировать представление о современном жилище массового типа и его интерьера, создать впервые массовую мебель и наладить ее производство.

Решение всех этих проблем могло осуществиться только при одном и новом для того времени условии — возведении проектирования мебели в ранг научно обоснованной деятельности с ясной методикой. Это был период консолидации сил проектировщиков, период выработки навыков и принципов проектирования на новых основах, период экспериментов, открытий и взаимной учебы.

То, что сегодня мы распадаем большой группой зрелых высококвалифицированных специалистов, а также значительным опытом решения сложных задач мебельного проектирования, есть результат творческого энтузиазма тех лет. Сегодняшние достижения были заложены в те годы. Тогда была подготовлена научная и кадровая база для организации Института мебели и весьма развитой сейчас сети проектных организаций страны.

Тогда впервые встал проблема пересмотра габаритов мебели, приспособления ее к пространственным параметрам типовой квартиры. Подверглись пересмотру многие казавшиеся неизменными представления о размерах выпускаемой мебели. Не могли, конечно, стать ко-



роме кровати, меньше стулья и т. д. Проблема была в поисках соразмерности мебели и массового жилища. Конструктивным решением ее была разработка и внедрение в производство принципиально новых видов конструкций и моделей мебели, таких, как секционная, универсально-сборная, комбинированная, например, большие многофункциональные шкафы, сочетающие в себе функции нескольких традиционных, но занимавших меньше места, расширение ассортимента трансформируемых изделий — меняющих конфигурацию в зависимости от выполняемой функции диван-кровать, кресел-кровать и т. д.

Более низкий потолок в новом стандарте жилища вызвал два пути решения проблемы соразмерности габаритов мебели с пространством комнаты: снижение высоты пристенных изделий против привычной, что делало их менее громоздкими, либо наоборот — развитие их в высоту до потолка, в этом случае шкаф перестает восприниматься как отдельный предмет и сливается со стеной.

Преимущества второго пути были осознаны позже, его торжество мы видим только сейчас, в столь популярной сегодня «стенке». Таким образом конструктивные принципы и стеновые шкафы 60-х годов и «стенки» 70-х общие. В мягкой мебели для нас тогда стояла та же проблема — зрительно освободить пространство жилища от мебели. Тесной кажется комната, войдя в которую, не видишь пола. Та же комната кажется больше, если пол виден. Отсюда уменьшение сечений деталей, тонкие ножки у стеновых шкафов, кресел, придание зрительной легкости таким изделиям, как кресла, столы. Конечно, далеко не все решения были удачными, мебель вдруг потеряла «устойчивость», «солидность», по те первые опыты были

попытками осуществить новые принципы.

Тогда же закладывались основы сегодняшних представлений о различной значимости изделий в создании облика интерьера и, в частности, один из основных композиционных принципов — связь по контрасту: сочетание четкого ритма статично-геометрических форм корпусных изделий и пластически насыщенного и яркого облика мягкой мебели.

Если сопоставить «вчера» и «сегодня» метафорически, то сделанное в 60-е годы — это как бы скелет современной мебели: мы сформировали ее анатомическо-конструктивный принцип, который обрастает плотью совершенных форм сегодня. В мебельных наборах 70-х годов без труда просматривается развитие принципов, разработанных в 60-х годах: в основе корпусной мебели — большой комбинированный шкаф, заменяющий несколько традиционных, образованный по принципу секционности, собранный из щитовых полуфабрикатов, позволяющий дополнять мебельровку комнаты практически любыми по архитектуре предметами мягкой мебели, которая, в свою очередь, плавностью и мягкой скульптурностью очертаний по контрасту составляет с корпусной гармоничное целое.

Редакция

Вместе с ясностью задач не была ли столь же характерной и упрощенность представлений о многих аспектах вопроса о новой мебели, и прежде всего эстетическом?

Да, следует признать, что мы излишне возвели в ранг эстетических достижений упрощенность формы новой мебели, продиктованную технологией, хотя в момент ее возникновения по контрасту с тяжелой, массивной и громоздкой традиционной мебелью эта упрощенность форм в большей степени вос-

принималась как эстетическое качество. Эта эстетизация простоты, аскетизма все-таки оказалась в значительной степени искусственно созданным направлением, слишком односторонним и узким — перестроить потребителя на эти нормы так и не удалось ни тогда, ни в дальнейшем.

Здесь, конечно, нужно учитывать и то обстоятельство, что изделия новой мебели по цене не оказались конкурентоспособными со старыми. «Технологизм» и «функциональность», из которых складывался внешний вид новой мебели, сами собой подразумевали еще и ее дешевизну, сам вид мебели в сравнении с традиционной как бы говорил, что она дешева, однако стоила эта мебель гораздо дороже, чем выглядела. Мешало популярности новой мебели и неудовлетворительное качество исполнения. Известно и по опыту современной «упрощенной» архитектуры: простота и лапидарность формы требуют безупречного исполнения и качества декоративных материалов. Этой чистоты и качества исполнения очень не хватало новой мебели, а именно эта «эстетика чистой формы» могла бы составить конкуренцию привычным для рынка резным и токарным украшениям традиционной мебели.

И, наконец, проблема индивидуализации интерьера. Возможность приспособить ансамбль вещей к вкусам покупателя. Эта проблема если и была поднята, то осталась нерешенной. Мы подумали, что люди захотят большего самовыражения в интерьере, чем то, которое им предлагалось. Новая мебель давала вариативность и возможность разнообразия, но в чисто пространственном смысле, а не в эстетическом.

В публикациях того времени сейчас особенно заметна нормативная рекомендательность, рецептурность по широкому кругу вопросов организации интерьера. Правильнее, конечно, было бы ограничиться тогда только рамками комфорта и пространственного, а не эстетического решения. Эстетику интерьера рецептировать нельзя, не все тогда это вполне осознавали, ведя борьбу за внедрение нового направления в архитектуре жилища.

И теория, и практика проектирования мебели

60-х годов выполняли основные задачи того периода — разработку новых композиционных конструктивных принципов архитектуры мебели, ликвидации острейшего дефицита мебели на уровне первой необходимости, что позволило сейчас, в 70-х годах, обратить все внимание на вопросы следующего периода — разнообразие ассортимента, совершенство конструкции и отделки, повышение потребительских свойств изделий и комплектов.

Проектирование сегодня

Листаем «Альбом образцов мебели», выпущенный Министерством лесной и деревообрабатывающей промышленности СССР в 1972 году. В нем собраны все образцы мебели, утвержденные для массового выпуска предприятиями страны. В основу его положены проектные разработки Всесоюзного проектно-конструкторского и технологического института мебели и республиканских конструкторских бюро. Таким образом, этот альбом достаточно полно раскрывает картину проектирования и производства мебели в 70-е годы. Что она обнаруживает?

Общий стилистический поворот мебели к современности. Подавляющее большинство образцов построено по методу функциональности, экономии пространства, тесной привязки к типовому жилищному строительству, во внешнем виде — тоже четкое проведение конструктивных принципов. Таким образом, задачи 60-х годов выполнены, первые задачи на пути перестройки бытовой среды на современный лад решены.

Но за первым шагом должен последовать второй и третий. Их принципы провозглашены проектировщиками, их ждет потребитель. Некоторые завоевания 70-х годов заслуживают быть отмеченными. Мебель стала комфортабельнее, лучше учтены практические потребности быта. Есть достижения в композиции отдельных предметов.

От разрозненных ящикообразных шкафов промышленность постепенно переходит к производству комбинационных шкафов-стенок, которые органично вписываются в интерьер современной квартиры.

Но многое еще вызывает беспокойство. Прежде



де всего — крайнее одностороннее типологическое представление предметов. Хотя по видимости количество столов, стульев, шкафов увеличилось, но по существу это варианты одних и тех же предметов, отличные лишь в деталях. Такой суженный ассортимент, единоеобразие изделий не позволяют скопировать действительно разные интерьеры. Унылая однородность господствует в конструктивных решениях и в декоративной отделке. В массе бытовой мебели трудно найти острый рисунок формы, своеобразие и яркость внешних деталей. И, наконец, по-прежнему не удовлетворяет качество отделки, фурнитуры, обивочных тканей. Возникает опасение, что, разместившись в наших квартирах, такая мебель сделает их однообразными и скучными.

Редакция

Какие главные принципы положены в основу современного проектирования мебели? Какова его эстетическая программа?

На эти вопросы мы попросили ответить известного проектировщика главного художника института мебели Ю. В. Случевского.

Ю. В. Случевский

Прежде всего должен сказать, что не существует проектирования мебели «вообще». Предмет нашего разговора — это подчеркиваю — является проектирование массовой мебели. Было бы легкомысленно мерить такую мебель абстрактными критериями «эстетического». Современный художник-проектировщик ведет поиски эстетического решения в условиях, где очень многое в предмете уже predeterminedo другими, внешнеэстетическими факторами — производственными, функциональными, утилитарными, психологическими и т. д. Если все многообразие факторов, прямо или косвенно влияющих на образование формы массового предмета мебели, попытаться представить

в виде графической схемы, то получился бы сложнейший узор, где нити связей, многократно переплетаясь, ведут от причины к следствию. Попробуем вкратце обрисовать те параметры, в которых работает проектировщик массовой мебели, описать условия, определяющие характер его продукта.

Массовая мебель — это мебель, рассчитанная на наиболее распространенный вид жилья, а значит, все ее пространственные характеристики определяются пространственным стандартом нашей типовой квартиры — планировкой, площадью комнат, длиной стен, высотой потолка, габаритами проемов, инженерно-техническим оборудованием, освещением и т. д. — и уже заранее заданы проектировщику. Не случайно принятая сейчас для производства предприятиями Министерства лесной и деревообрабатывающей промышленности СССР отраслевая система унификации щитовых элементов мебели (ОСУ) имеет модуль, принятый и в жилищном строительстве.

Массовая мебель — это мебель, выпускаемая громадными, невиданными прежде тиражами, и следовательно — мебель, выпускаемая промышленными методами. Полукустарный уровень производства, не говоря уже о ручном, в этих условиях не в силах обеспечить ни количества, ни качества. Индустриальный же характер производства — техническое оборудование, режимы технологических операций — предъявляют к характеру мебели целый ряд жестких условий.

Естественно, что сырьем для массовой мебели может быть только материал, имеющийся в достаточном количестве и удобный в производстве. Таким материалом сегодня для корпусной мебели является древесно-стружечная плита; именно на этот материал настроена сейчас вся технология нашей мебельной промышленности.

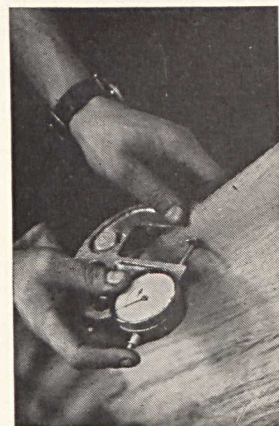
Использование в производстве древесно-стружечной плиты в корне изменило не только технологический процесс изготовления корпусной мебели, но и саму форму предмета, привело к совершенно иному пониманию тектоники построения формы мебельного изделия.

С неотвратимой после-

довательностью исчезали из проектов ставшие чистейшей бутылкой выступающие профилированные карнизы и фронтоны, пилястры и филеики. Вместо них — четкий прямоугольный силуэт изделия. Гладкие поверхности дверок. Плоские фанерованные кромки. Материал нашел свое собственное художественно-пластическое выражение.

Физико-технические свойства древесно-стружечной плиты проявляются в конструкции изделий.

Ее прочность определяет максимальный свободный пролет между вертикальными опорами, что придает характерный ритм, тот или иной пропорциональный строй композиции изделия. Развитие мебельной промышленности на 1971—1985 гг. предполагает еще более широкое использование древесно-стружечной плиты в качестве основного конструкционного материала для корпусной мебели. Технические показатели качества ДСП, очевидно, будут улучшены — увеличится прочность, и в связи с этим уменьшится толщина, изменится объемный вес, улучшится качество поверхности и санитарно-гигиенические показатели. Но останется неизменным главное — плоскостной характер материала, его геометризованная пространственная структура.



Условия крупного промышленного производства потребовали и унификации основной сборочной единицы — древесно-стружечного щита. С этой целью была разработана отраслевая система унификации (ОСУ) щитовых элементов мебели. Эта система базируется на использовании ограниченного до оптимальных пределов общего количества типоразмеров щитовых элементов и подчинении конструктивных размеров элементов закономерностям тектонического по-



Вчера



Вчера



На стр. 20

Набор мебели для общей комнаты
«Алматык». Алмалыкская мебельная фабрика, Узбекская ССР

Набор мебели для общей комнаты
«Тейка». Рижская мебельная фабрика «Тейка», Латвийская ССР

Набор мебели для общей комнаты. Мебельная фирма «Алма-Ата». Казахская ССР

На стр. 21

Набор мебели для столовой. Рижская мебельная фабрика «Тейка», Латвийская ССР

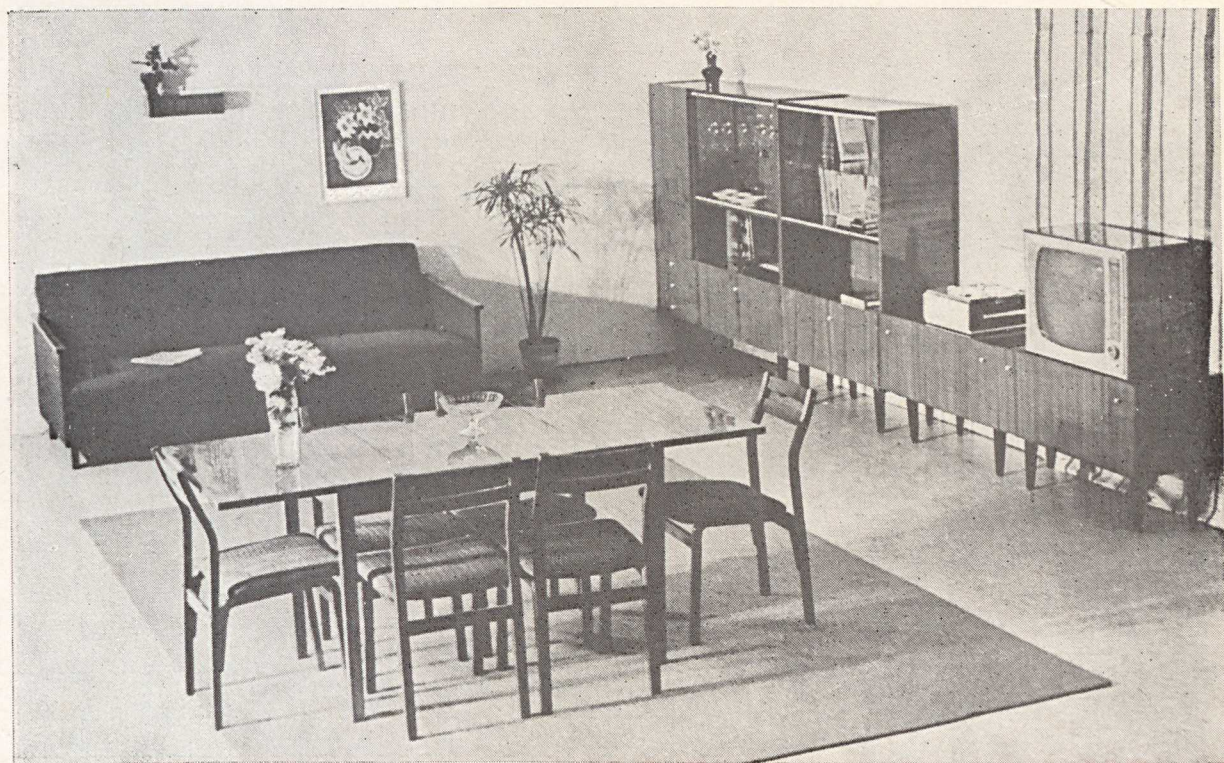
Набор мебели для общей комнаты. Мебельная фирма «Алтаймебель». Проект СПКБ «Ленмебель»

Набор мебели для общей комнаты. ЦКПБ Латвийской ССР

строения формы из древесно-стружечной плиты. Это позволит не только увеличить объем выпускаемой продукции, но и улучшить качество изготовления — точность и чистоту обработки поверхностей, качество сборки, отделки и т. д.

Безусловно, проектирование с применением ОСУ в чем-то усложняет работу, но в целом процесс проектирования становится более эффективным. Модульная координация позволяет установить постоянную размерную взаимосвязь между корпусной и другими видами мебели, предназначенными для сна, отдыха, работы и приема пищи. Это становится особенно важным в условиях специализированного производства, так как облегчит комплектацию наборов при продаже ее населению, обеспечит лучшее взаиморасположение предметов в интерьере. Внимание и творческая энергия проектировщика в значительной мере высвобождается для решения технических вопросов унификации и многих вопросов конструкции изделий. Центр внимания как бы перемещается на решение задач, связанных с функцией, композицией и поисками художественного образа мебели.

Массовая мебель — это прежде всего комфортабельная мебель — отсюда необходимость для проектировщика современных, научно обоснованных характеристик поведения человека в своем жилище для учета их в проектируемом изделии. Поиски принципиальной формы начинаются параллельно с исследованием комплекса утилитарных функций предмета, его непосредственной полезной роли, выполняемой в процессе потребления. Параметры любого предмета мебели прежде всего рассматриваются в их отношении к человеку. Размеры, конструкция, форма связываются с физиологическими и анатомическими особенностями строения и размера тела, принимаемыми человеком положениями и динамикой движений в определенных моменты рассматриваемого функционального процесса. При этом учитывается влияние и психологических факторов;





Сегодня

Сегодня



На стр. 22

Набор мебели
для общей комнаты.
«Астра». ПКБ Белорусской
ССР

Набор мебели
для общей комнаты.
Комбинат «Виетенурк»,
Эстонская ССР

Шкаф-стенка
«Ольховка». ММСК № 3

На стр. 23

Набор мебели
для общей комнаты.
ВПКТИМ

Шкаф-стенка
«Спутник» и мягкая
мебель «Уют». ММСК № 1

Набор мебели
для отдыха «Уют».
ММСК № 1

принимается во внимание требования гигиены, защиты от грязи и пыли.

● Мебель при ее эксплуатации взаимодействует с человеком в различные моменты его жизни — во время работы, отдыха, сна и т. д. В форме мебели находят отражение данные о размерах вещей, наиболее рациональном их размещении, наиболее выгодных режимах хранения и ухода, удобства пользования.

Результаты всех этих исследований вызывают необходимость применения новых материалов в мебели, например, в мягкой — более легких, эластичных, гигиеничных, делающих мебель менее громоздкой (скажем, поролон и губчатая резина позволяют резко сократить, а в будущем и устранить из мягкой мебели металлические пружины и деревянные каркасы).

Применение для производства мягкой мебели новых материалов, таких, как пенополистирол и пенополиуретан, сразу же отразилось на ее форме. Кресла, стулья и диваны, сделанные из этих материалов, приобрели мягкие формы, плавные скульптурные очертания, наилучшим образом отражая механические качества материала.

Редакция

Вы раскрыли сложный комплекс производственных и функциональных требований, которые решает современный проектировщик мебели. Но нас интересует эстетическая сторона проблемы. Какие художественные принципы лежат в основе современного проектирования мебели?

Пластичная форма, красивая отделка, зрительная устойчивость и более яркая образная характеристика мебели — противостоят ли они современному направлению проектирования и производства? Из торговых центров мы получили сведения, что население сейчас предпочитает мебель фигурных профилей, с резными деталями, с металлическими накладками, иначе говоря, напоминающую прошлые стили. Чем Вы объясняете это явление? Как реагируют профессионалы на такой поворот общественного вкуса?



В этом номере мы продолжаем обсуждение актуальных вопросов массового производства вещей для быта.

Этот номер мы посвящаем проблемам художественного проектирования массовой мебели.

Этим номером мы подчеркиваем: проектируя современную мебель, художник участвует в формировании жилой предметной среды; актуальной задачей в этих условиях становится соответствие проектной программы создателей мебели традициям быта и образу жизни советских людей.

Но, спросят нас, разве художественные достоинства вещи измеряются ее ролью в организации среды?

Разве не бывает так, что прекрасное произведение искусства не оказывает никакого влияния на организацию жилища — в то время как удачно поставленный стандартный стол формирует окружающее пространство по законам красоты?

Не потому ли привлекает нас особая атмосфера выставочного зала, что в ней художественное произведение живет своей, независимой от бытовых процессов, жизнью?

Одинокий браслет в пустой витрине может выглядеть вполне органично, когда он — произведение искусства. Но одинокий стандартный шкаф посреди пустыни — это всего лишь известный рекламный прием.

Если мы представим себе этот шкаф на художественной выставке — среди ваз, стекла, gobеленов, — он будет казаться скорее частью экспозиционного оборудования, чем выставочным экспонатом. Потому что предмет бытовой мебели не уникальной, а стандартной, предназначен стать элементом жилой среды, в нее вписываться.

Только в этой среде он и обретает художественный смысл. Процесс его «оживления» в тепле индивидуального человеческого быта творчески довершает процесс создания вещи.

И сколько бы мы ни вглядывались в пустые «модели квартир», предлагаемые художниками мебели, каждый такой интерьер остается, по сути, мертвой формой; чтобы наполниться смыслом, он должен превратиться в индивидуальную человеческую среду, стать домом.

Все это вместе взятое ставит под сомнение саму задачу — рассматривать проблемы проектирования массовой мебели, не выходя за пределы проектного института и мебельного комбината.

Декоративную вазу можно оценивать в мастерской художника: несмотря на ее врожденную способность к ансамблевым сочетаниям они вовсе не обязательны для ее существования.

Но мебель.. Смотреть, анализировать, оценивать ее надо только в жилом пространстве, в жилых квартирах.

Не следует ли поэтому провести обсуждение проблем мебельного проектирования в форме профессионального анализа реального быта советских людей?

Такие соображения, читатель, были бы безоговорочно приняты редакцией, если бы не два существенных обстоятельства.

Первое из них относится к сфере производства. Исполинский размах жилищного строительства порождает невиданную доселе потребность в мебели. Представители планирующих организаций характеризуют сложившуюся ситуацию словом «дефицит».

В этих условиях:

- если возникают трудности с ценными породами древесины, производство без колебаний переходит на использование синтетической пленки, воспроизводящей текстуру дерева;
- если ограничены возможности изготовления фурнитуры, производство принимает только те проекты, которые приспособлены к этому минимуму;
- если отрасль переходит на унифицированную древесностружечную плиту, то задача стандартизации элементов изделий приобретает силу программного манифеста.

«КАЖДЫЕ 3 МИНУТЫ — ШКАФ, КАЖДЫЕ 4 МИНУТЫ — ДИВАН-КРОВАТЬ!» — этот лозунг мебельного комбината аккумулирует в себе требования, предъявляемые художникам со стороны производства. Он незримо висит сегодня в каждой проектной мастерской.

Теперь перейдем ко второму обстоятельству.

Судя по данным о характере покупательского спроса, люди сегодня утратили интерес к нейтральным «мебельным конструкциям». Лишенные острых декоративных характеристик наборы вызывают недовольство чрезмерным сходством с унифицированной строительной коробкой.

Наибольшим спросом пользуется мебель с энергичным силуэтом, ярко выраженной фактурой древесины, богатой декоративной отделкой — словом, такая мебель, которая задает интерьеру определенную художественную программу.

И хотя потребитель часто не может четко сформулировать своих требований, он ищет мебель по принципу сходства с теми мировыми стандартами, о которых сегодня прекрасно информирован.

Даже в самых нейтральных предметах он пытается опознать те стилевые идеалы, к которым стремится. И если ему приходится выбирать между безликой, образно-неопределенной мебелью и декоративно насыщенной, но ложно-эффектным образцом, он, испытывая тяготение к красивому, выбирает эрзац...

Не трудно заметить, что эти два ряда предъявляемых проектировщику требований во многом исключают друг друга.

Как же сводятся они в творчестве художника?

Опросив ведущих проектировщиков отрасли, мы получили ясный ответ: поиски общего языка с производством волнуют их сегодня гораздо больше, чем запросы потребителя.

Система вневещественных ограничений, налагаемых предприятием, ориентированным на валовый выпуск, проникает в мышление, становится нормой проектной работы.

Не имея творческого выхода в сфере экспериментального проектирования уникальных образцов для выставок, художник вынужден сосредоточиться на выполнении производственных требований и это дает, конечно, хороший количественный результат.

А потребитель?

В ситуации дефицита его требования кажутся заранее известными; проблема их дифференциации по социальным и культурным параметрам — несущественной; вопросы их конкретно-социологического и культурологического изучения — малозначимыми. Контакт проектировщика с потребителем гарантирован уже тем, что идеальные образцы, принимаемые обоими в качестве эталона «отличной мебели» — одного и того же происхождения.

А результат?

Просматривая старые номера «ДИ СССР», мы без труда обнаруживаем, что 10—15 лет назад проектировщики стремились не столько потакать потребительским «слабостям», сколько воспитывать художественный вкус. Одновременно они считали своим профессиональным долгом активно требовать от производства той технической мобильности, которая позволяла бы налаживать выпуск действительно новых образцов.

И хотя в этой программе, безусловно, были свои перегибы, нынешний крен в противоположную сторону не кажется нам окончательным, и на нем, думаем мы, не следует успокаиваться.

Благодаря напряженному труду рабочих и специалистов, занятых в мебельной промышленности, отрасль в целом добилась больших успехов. Год от года увеличивается выпуск мебели; все больше тиражируется образцов, отмеченных Государственным знаком качества; полным ходом идет дальнейшая перестройка производства. Через несколько лет, говорят специалисты, дефицит на предметы массовой мебели будет ликвидирован.

Во всем этом видны результаты громадной работы и художников-проектировщиков, плоды их тесного контакта с предприятиями. Возникает вопрос: как соотносятся эти безусловные успехи с решением тех задач, которые встанут перед проектировщиками в ближайшем будущем? Можно ли надеяться, что описанные выше трудности — сугубо временные, что противоречивые требования, которые художник должен «сводить» в своей работе, ослабнут, открывая выход «свободному» творчеству?

Как это ни парадоксально, но ответ должен быть: наоборот!

С одной стороны, нельзя забывать, что перестройка промышленности задумывалась в тот период, когда господствовало «дизайнерское» направление в проектировании, и теперь дальнейшая стилевая эволюция будет тормозиться унификацией сырья и жестко налаженной технологией.

С другой стороны, следует учитывать, что по мере удовлетворения спроса требования потребителя станут гораздо настойчивее, чем сегодня.

Разрешимо ли это противоречие? Конечно! Но только в том случае, если художник мебели осознает, какая новая задача встает перед ним. Речь идет о формировании подлинного предмета бытовой массовой мебели.

Только взяв на себя весь груз противоречивых требований, художник сможет так спроектировать новый массовый образец, чтобы в результате всем стало легко и удобно: и промышленности, и торговле, и потребителю.

Но это означает, что проектировщик должен будет учитывать не только требования производства, но и конкретные — социальные, культурные, национальные и прочие — потребности тех, для кого проектирует.

Тогда он перестанет мыслить себе потребителя как объект, полностью исчерпывающийся антропометрическими обмерами и воздействием рекламы.

Тогда он уже не будет программировать бар для людей, которым чужда традиция держать в доме разные сорта вин, или журнальный столик — без всякого анализа, как он будет использоваться. Тогда он не упустит из виду, что обильное застолье входит в обычай нашего семейного быта; что личная библиотека занимает почетное место почти в каждой квартире; что советский человек в своем доме не только спит, ест и пьет кофе под торшером, но занимается умственным трудом, художественным творчеством, техническим изобретательством...

Тогда сама среда, в которую должны попасть плоды его творчества, станет для проектировщика художественной проблемой.

И мы пойдем в квартиры советских людей, чтобы изучать, как живет в них этот новый предмет бытовой массовой мебели, как он входит в живую человеческую среду, становясь в ней незаметным и одновременно «дорогим» и «многоуважаемым».

Завтра



Завтра



На стр. 26

Набор корпусной мебели.
ВПКТИМ

Группа мебели.
ВПКТИМ

Набор корпусной мебели.
ВПКТИМ (вариант)

На стр. 27

Набор мебели
ВПКТИМ

Группа мебели для отдыха.
ВПКТИМ

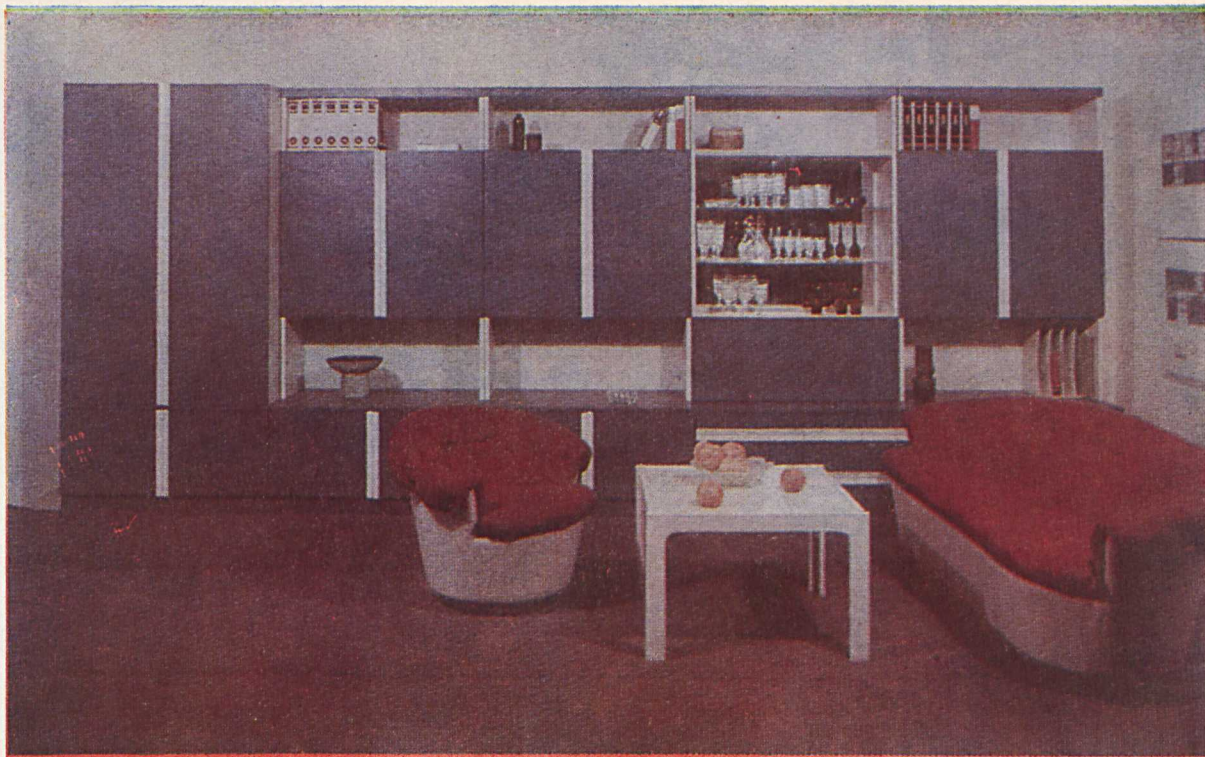
Наборы мебели для отдыха.
«Русне», ПКБ мебели,
Литовская ССР

Ю. В. Случевский

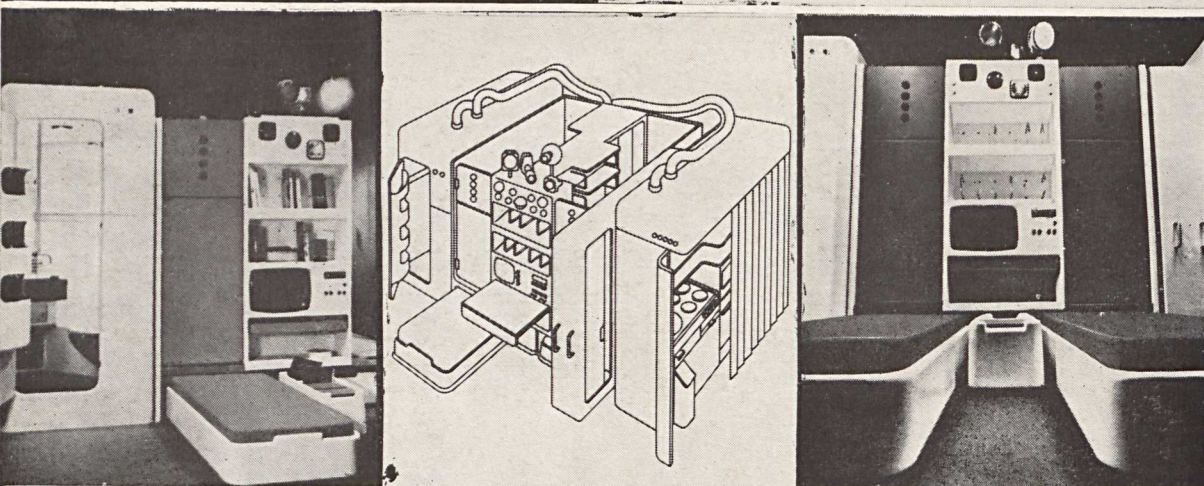
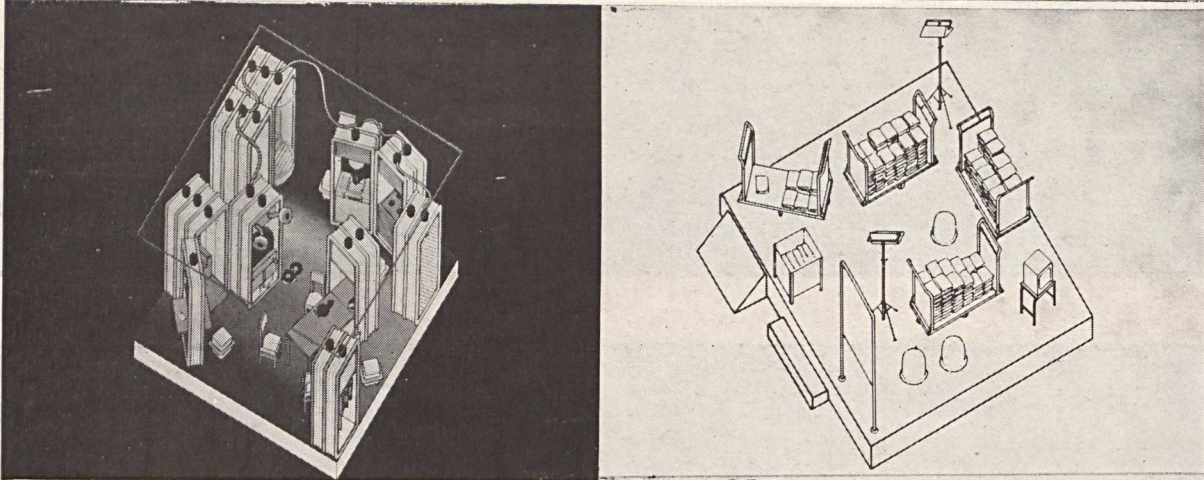
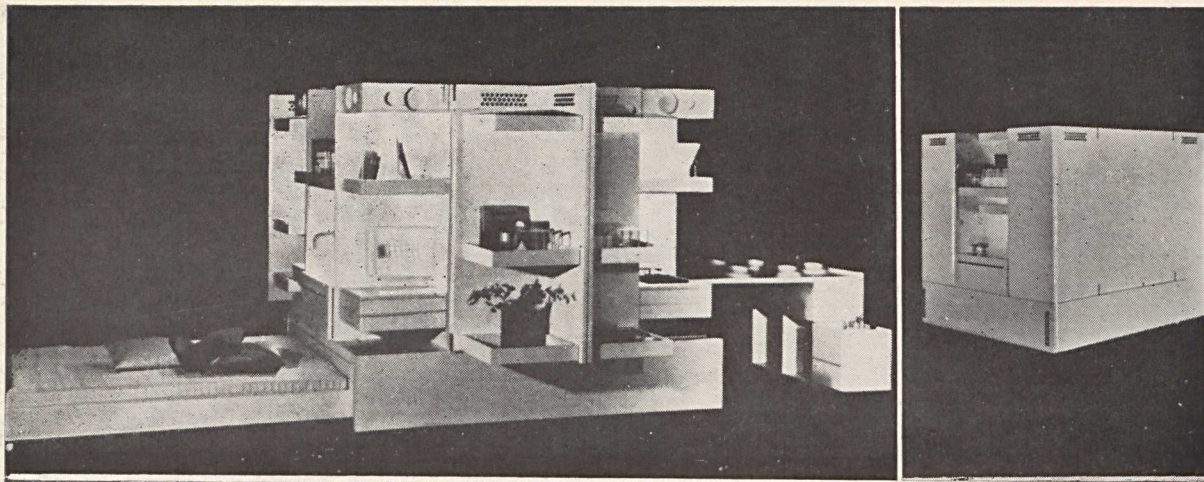
Необходимо сразу подчеркнуть, что эстетическая оценка предмета мебели может быть дана только в конкретной среде в целом. Вне интерьера современная мебель не существует, по крайней мере полноценно. Интерьер — это всегда ансамбль, характерный совокупностью, взаимной согласованностью частей, образующих единое и стройное целое. Его можно сравнить со сценической площадкой. Исполнители — все предметы, которые включает в себя интерьер. Роли, как во всяком сложном ансамбле, неравнозначны. Есть главные, есть аккомпанирующие, эпизодические. Архитектор и художник выступают как сценаристы, предлагая материал, более или менее пригодный для использования его в спектакле.

● Проектируя мебель, художник должен предвидеть роль, которую сможет играть в будущем интерьере тот или иной предмет. Именно в этом смысле мы говорим, что современная корпусная мебель, например, может играть организующую и аккомпанирующую роль фона для предметов с более пластически развитой формой и цветом — кресел, стульев или эпизодически появляющейся посуды. Вообще для интерьера современной типовой квартиры характерно перенесение композиционных акцентов с мебели на предметы с меньшей функциональной нагруженностью, но с большей декоративной разработкой формы — на изделия декоративно-прикладного и изобразительного искусства: ткани, различные коллекции, семейные реликвии и т. п. В этом большое сходство и продолжение традиций народного жилища. Вспомните, русская крестьянская изба имела встроенные лавки, полки, шкафы-перегородки. Ее основная мебель как бы срасталась с самим срубом. А дальше интерьер заполнялся ярким домотканым текстилем, вышитыми рушниками, расписной посудой, которые, собственно, и создавали красочное богатство и своеобразие крестьянского дома.

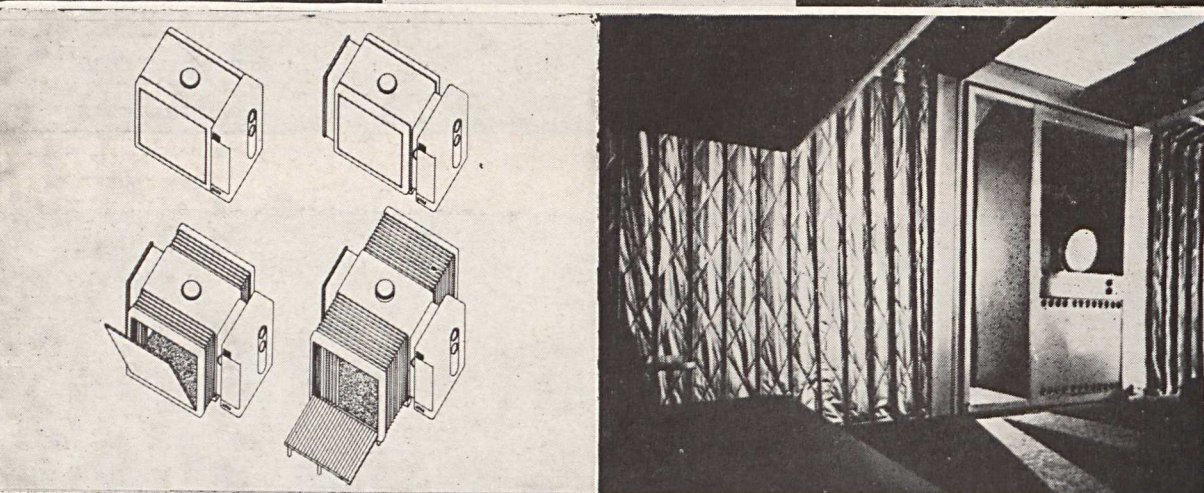
● Разумеется, это не единственно возможная кон-



Послезавтра



Послезавтра

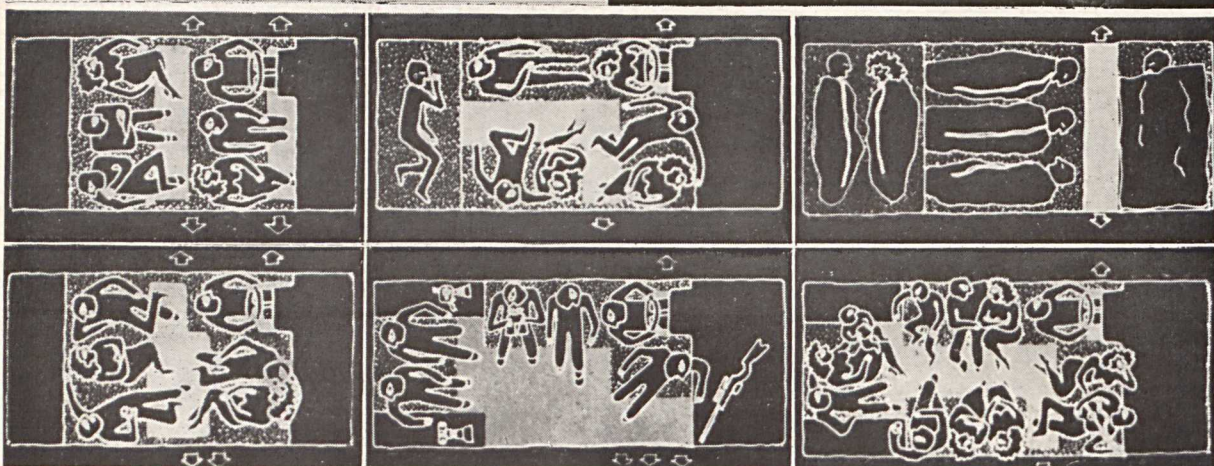


На стр. 28
Жилище и мебельное
оборудование
в футурологических проектах
зарубежных дизайнеров:
группы «Струм»,
Д. Коломбо, М. Беллини и др.

На стр. 29
Проекты Центральной
учебно-экспериментальной
студии СХ СССР
Художественный
руководитель
Е. А. Розенблюм

Мобильное оборудование
жилища. 1972 г.
В. Кругликов, Новосибирск
А. Мотовилов, Новосибирск
О. Прокофьев, Москва
С. Самойленко,
Ворошиловград
В. Соболев, Новосибирск
Ю. Шепель, Новосибирск
Д. Шмельков, Киев
Консультант А. Боков

Оборудование интерьера
жилища будущего. 1973 г.
С. Бабаджанов, Фрунзе
В. Грипасов, Фрунзе
Г. Зичев, Фрунзе
А. Карпов, Фрунзе
П. Кисловский, Киев
С. Наровлянская, Москва
Консультант В. Тихонов



Послезавтра

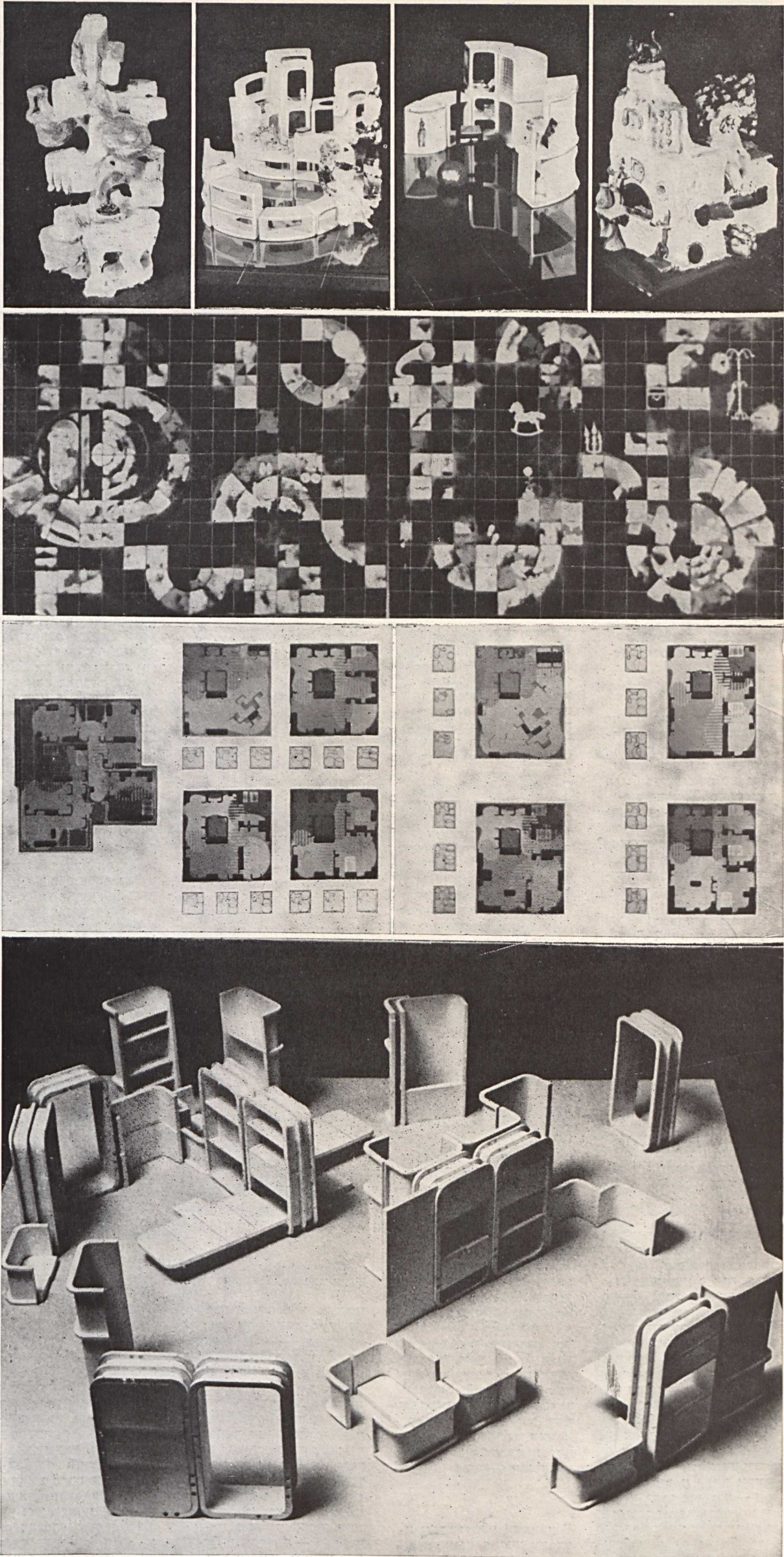
цепция построения жилого интерьера. Можно создать и интерьер, так сказать, «целиком построенный на мебели». В этом случае, безусловно, мебель должна обладать большими декоративными качествами. Но, с моей точки зрения, это будет решением, больше тяготеющим к прошлому, когда мебели придавалось самодовлеющее значение, когда зачастую сна приобреталась специально «для мебели», занимая пустующие углы и простенки.

Во всяком случае, решая обострившуюся сейчас проблему индивидуализации жилища, необходимо становиться на разные точки зрения, если не отдельных людей, то определенных социальных групп. Необходимо такое разнообразие художественных решений, которое в достаточной мере могло бы способствовать «самовыражению» каждого человека в интерьере своего жилища. Но критерием оценки «художественности» изделий должен быть не рыночный спрос, а взыскательный вкус специалиста. Здесь хотелось бы высказаться определеннее.

Ни в коем случае нельзя, спекулируя на повышенном интересе потребителя, наводнять рынок безвкусными эклектическими и стилизаторскими «произведениями» (уж лучше полностью копировать хорошие старые образцы). Можно использовать любые традиционные декоративные средства и художественные приемы, если они не входят в противоречие с современной формой, современной технологией производства и, в конечном счете, с современными эстетическими представлениями общества. Но более плодотворным представляется путь поисков новых современных декоративных средств и новых композиционных приемов, а не путь подделки «под старину».

Редакция

Вы, Юрий Васильевич, высказали стройную и весьма убедительную концепцию современного жилого интерьера. С ней в принципе нельзя не согласиться. Но самые верные принципы не снимают справедливого требования, чтобы качество мебели стало лучше, чтобы ассортимент ее стал шире.





Ю. В. Случевский

Качество и ассортимент продукции безусловно зависят от постановки и уровня проектирования. Но основные причины сейчас, на мой взгляд, нужно искать в сфере производства и материально-технической обеспеченности предприятий: острая нехватка современных синтетических отделочных материалов, отсутствие латекса, удручающе плохие обивочные ткани, грубая фурнитура, подчас недостаточно высокая культура производства, чистота и точность обработки деталей...

Существует порядок, по которому без визы Института мебели ни одна деталь в выпускаемом образце не может быть изменена. Тем не менее «массовка» сильно отличается от оригинала. Как это получается? Идут письма от предприятий: «нет запроецированной ткани, разрешите заменить той, что есть в наличии», «нет намеченной фурнитуры: петель, стяжек, ручек — вынуждены ставить другую» и т. д. Авторам хочется, чтобы проект получил жизнь и, скрепя сердце, разрешаешь. Так образец теряет свой первоначальный вид. Серьезной причиной бедности ассортимента остается все еще недостаточная заинтересованность предприятий в его расширении и обновлении.

Проведенные мероприятия по централизации проектирования (по аналогии с укрупнением производства) безусловно прогрессивны. В условиях централизованного проектирования становится возможной и более узкая специализация. Художник, будучи в курсе тенденций развития мебели в целом, может продолжить жить в течение концентрированных усилий на одном виде изделия: три — четыре года проектировать стулья, мягкую или корпусную мебель. Тогда он неизбежно придет к созданию нового. Не считайте за

парадокс, но я уверен, что разрозненное проектирование дает однообразие, централизованное и специализированное даст необходимое разнообразие.

Конкурс

Важнейшая форма стимулирования проектной деятельности в мебельной отрасли — периодическое проведение Всесоюзных конкурсов на разработку и изготовление лучших образцов мебели. Всесоюзные конкурсы — это своего рода вехи в мебельной отрасли, каждый раз отмечающие новый качественный скачок в проектировании и производстве мебели. Отмеченные образцы, как правило, становятся основой и ассортиментом мебельной промышленности и определяют облик жилого интерьера последующих лет. В то же время конкурсы определенным образом концентрируют и направляют усилия проектировщиков по пути использования новейших достижений науки и техники, в отношении использования новых материалов, более совершенной технологии и т. д. Такой вехой были конкурсы 1958—59 гг. и 1961 г., определившие характер мебели 60-х годов. Объявленный специальным приказом Министерства лесной и деревообрабатывающей промышленности СССР совместно с Гос. комитетом по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР очередной всесоюзный конкурс лучших образцов мебели должен подвести итог более чем десятилетнего периода развития мебельной отрасли, закрепить принципиальные шаги в проектировании, разработанные проектировщиками в последние годы.

Редакция обратилась к члену жюри конкурса, заведующему отделом интерьера ЦНИИЭП

жилища Госгражданстроя Николаю Арсентьевичу Луппову с просьбой рассказать об этом важном мероприятии.

Н. А. Луппов

Последние большие конкурсы 1958—59 гг. и 1961 г. дали значительные для своего времени результаты, но к настоящему моменту они в большой мере исчерпаны. Время диктует необходимость проведения нового аналогичного мероприятия. Сейчас уже затовариваются образцы — скажем, диван-кровати, — которые тогда были отмечены. Дело даже не в обивке и не в качестве механики, а просто диван-кровати населению уже не нужны, рост благосостояния ликвидировал в глазах потребителя их главное достоинство — способность трансформироваться в двухспальное место: все чаще спальные места распределяются по одному на комнату, а в том случае громоздкий диван-кровать заменяется более компактным диваном.

Редакция

Что нового в программе конкурса по сравнению с предыдущим?

Н. А. Луппов

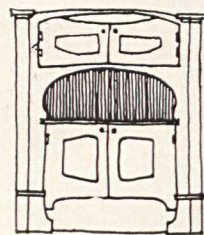
Новое в том, что мы практически отказались от того, что когда-то формулировалось как требование «набор мебели на квартиру». Премии выдаются за разработку отдельных функциональных групп мебели — корпусной, мягкой и т. д. А комплектовать из них



Сиденье-ящик. Возрождение. Италия

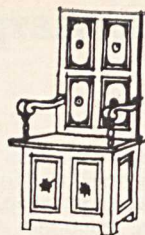
интерьер в своей квартире будет сам покупатель — к таким-то шкафам такие-то стулья кресла и т. д. Для потребителя это будет процесс творческий — возможно, при содействии и консультации художника, архитектора, но главное — самостоятельно. Проектировщик и художник сегодня уже не могут сказать, каким должен быть интерьер — интерьер будет таким, каким его сделает сам покупатель,

а дело мебельщиков — обеспечить ему достаточно разнообразный выбор для формирования интерьера в соответствии со своим индивидуальным вкусом. В этом — новое. На первый взгляд может показаться, что идет возвращение к старым мебельным гарнитурам, но гарнитур — это зрительно и функционально законченное целое, а функциональная группа, которой может быть и спальня, и кухня, и корпусной набор, и набор мягкой мебели, скажем, диван-кресло — преддиванный столик и т. п., — только часть будущего интерьера, квартиры или комнаты; лишь складываясь вместе, они дают интерьер, а это складывание, которое будет осуществлять сам покупатель, подразумевает довольно широкую возможность разнообразия для интерьера. Удобно это не только с эстетической, но и с практической точки зрения, ведь зачастую у людей не хватает денег на обстановку всей квартиры сразу. В этом случае отдельные функциональные группы очень удобны — купил сначала одно, скажем, шкаф, а потом подобрал к нему (по своему вкусу) недостающую функциональную группу мягкой мебели. Это соответствует и тенденции нашего производства специализироваться по функциональным группам мебели — корпусной, мягкой, так что изделия, изготовленные на разных предприятиях, будут встречаться только в магазине.



Буфет. Сецессион. Германия. Начало XX в.

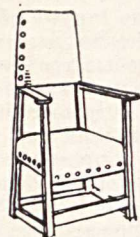
Хотя главной задачей конкурса является направить проектирование на разработку высокоэстетических образцов мебели, сочетаемых с улучшенной комфортабельностью, но в проектах одновременно должен быть учтен целый ряд условий: особенности типов и планировки квартир ближайшего будущего; сырьевые и технологические условия производства, среди них отраслевая система унификации



Кресло. Возрождение. Италия

материалов — пластика — производственной единицы. Одновременно мебельщики должны ориентировать производство на применение новых эффективных материалов — пластиков, тканей современных структур, искусственных кож, синтетических материалов для мягкой мебели, улучшенной фурнитуры для корпусной и т. д. Для оценки качества конкурсной разработки с этой стороны, помимо жюри, будет работать совершенно независимо от него экспертная группа, которая будет давать экономическую оценку проекта — по расходу материала, расчетной стоимости, а жюри в своей оценке будет учитывать заключение экспертной группы.

По истечении конкурсного срока мы предполагаем открыть выставку конкурсных проектов, получивших премии, но не в боксах, как это делается обычно, а в большом жилом доме, в тех квартирах, для которых мебель и предназначается, — это



Кресло. Сецессион. Германия. Начало XX в.

максимально приблизит образцы к условиям их эксплуатационного существования в интерьере квартир. С нетерпением ждем результатов конкурса и возлагаем на него большие надежды.

Редакция

Какое место занимает современная мебель в организации жилого интерьера? Какие тенденции Вы усматриваете в развитии современной жилой среды и какие задачи встают в связи с этим перед проектированием и эстетикой?

Ответить на эти вопросы мы попросили зав. отделом проблем комплексного оборудования жилых и обществен-



Стул. Возрождение. Германия

ных зданий ВНИИТЭ Бориса Васильевича Нешумова.

Правильно формулировать проблему

Б. В. Нешумов

Тенденция нашей общественной жизни ко все большей интенсификации фактора коллективизма автоматически совершенствует и индивидуальную сферу жизни человека: чем совершеннее человек как часть общественно-го организма, тем выше его организованное его структура как индивидуума и сфера его непосредственной жизнедеятельности — его жилище.

Эти вопросы все настойчивее предъявляют к интерьеру жилища требование гибкого, эластичного контакта с индивидуальным миром человека. Такой интерьер — продолжение психофизиологического и духовного мира человека в предметно-материальных средствах. Площадь жилья не может расширяться безгранично. Оптимальный размер жилья, жилая ячейка — то пространство, которое человек в состоянии психофизически охватить, уже сложилась в практике многовековой жизни и существенно не изменится в будущем, несмотря на технические возможности строительства. Но количество вещей, обслуживающих человека, постоянно растет. В жилище нужно размещать все большее количество вещей. И в этом одна из основных проблем будущего интерьера.

Жилая среда должна стать подвижной, трансформируемой не просто

в физическом восприятии обитателя. Вещь, скажем, должна «всплывать» перед глазами, только когда она необходима, и «исчезать», когда потребность в ней исчерпана.

● Динамизм — вот, на мой взгляд, качественная особенность такого интерьера. Не в узко-функциональном отношении, не в смысле приспособленности вещей к потребностям



Кресло. Возрождение. Италия

человека, а и в смысле его духовного мира, комплексной приспособленности ко всему тому, что мы называем «жизнью», в смысле игрового, если хотите, характера интерьера. Если в решении общественного интерьера хозяин — архитектор и дизайнер, которые и определяют поведение и действия человека в нем, то дома, наоборот, хозяин — его обитатель. И здесь задача понять, что ему нужно — всю гамму его общественных и личных потребностей и индивидуальных запросов. Ответить же на вопрос, какое жилище нужно современному человеку, очень сложно. И решить его в одиночку проектировщик мебели уже не в состоянии. Сейчас это — коллективное дело очень многих наук и технических отраслей, куда и сам проектировщик мебели должен войти лишь на правах одного из участников решения вопроса. Синтезировать же все знания должен не он, а какой-то новый вид специальности, которая сплავила бы все данные о потребностях и запросах человека на каком-то принципиально ином уровне. Я думаю, что это сложная наука об организации среды должна быть помещена на предельно высокий организационный уровень, уровень самой общей координации научных и проектных разработок. Только таким образом может быть получен правильный ответ на вопрос — что такое современное жилище. А что мы видим сегодня?

● Каждая отрасль решает вопрос о характере

ре жилища и о месте своего предмета в его интерьере, исходя только из собственных профессионально-отраслевых представлений, изолированно друг от друга, произвольно универсализируя роль своего предмета в интерьере: мебельщики, проектируют предметы мебели, не учитывая характера и возможностей светово-радио-телеэлектрооборудования, текстильщики не связывают характер декоративных тканей с особенностями мебели.

В результате, когда все это сходится в одном месте — в квартире, то образуется не единство, а скорее какое-то противоборствующее множество отдельных групп предметов. Мебели архитекторы отводят роль заставки простенков, радио- и телеоборудование не приспособлено к пространственным параметрам квартиры и формам корпусной мебели — разместить, скажем, выпускаемую стереофоническую аппаратуру при наличии всех этих «стенок» и получить стереоэффект звучания практически невозможно. Огромные экраны телевизоров подражают для качественного восприятия изображения второе большее пространство, чем то, в котором они оказываются, а «аппаратурный» декор их корпусов не сочетается с мебелью. Освещение, игнорируемое и архитекторами и проектировщиками мебели, не выявляет и десятую долю своих возможностей в организации зрительной формы интерьера, а говорить о том, какую огромную роль играет оно в нашем восприятии, даже не стоит — вспомните, как хорошо знакомая местность вдруг поражает вас необычным видом при изменении освещения. Холодильники пригляди чудовищные размеры, оправдываемые только мотивами престижа, они слишком громоздки для типовой кухни и излишне объемисты для тех сравнительно скромных запасов пищи, которые мы в них храним.

● Имеющиеся рекомендации по обстановке квартиры составлены без учета комбинационных возможностей выпускаемых предметов и сводятся практически к рецептам, а не к воспитанию и пробуждению у потребителя творческих импульсов в оформлении интерьера. А наша задача — воспитывать потребителя, знакомить его с новыми формами поведения в жизни, обращения с вещами.

В результате не интерьер служит человеку, а

человек интерьеру. Как это ни парадоксально звучит, жилой интерьер, предлагаемый сегодня, по своему характеру — общественный интерьер, не подстраивающийся к индивидуальности человека, а подчиняющий ее себе.

● Поэтому, еще раз повторяю, дело не только в поисках хорошей формы предметов или композиционности группы предметов, ибо нет проблемы мебели, а есть проблема организации жилой среды. Все, что предлагает «Альбом образцов мебели», есть только набор композиционно-зрительных вариантов, за которыми не стоит современное научное понимание поведения человека в быту. Можно сделать еще 1000 подобных наборов, «покрашивать», поразнообразней, но это не будет движением вперед или каким-то развитием, потому что за этим не стоит настоящий анализ того, что нужно человеку.

● Проблема в правильности формулирования проблемы: не какой нужен холодильник, а как обеспечить человека питанием в домашней обстановке. Мыслить категорией предмета сегодня, когда предметный мир постоянно меняется, уже нельзя, нужно мыслить категориями человеческого поведения в быту.

Прогнозы и эксперименты

Поле исследовательской и научной деятельности, посвященной формированию и развитию жилой среды, было бы неполным, если бы не сопровождалось художественно-проектным поиском. Когда речь идет о форме нашего существования в жилом интерьере, мало описать тенденции и направления развития, необходимо их еще и увидеть, сформулировать проблемы на языке художественного творчества.

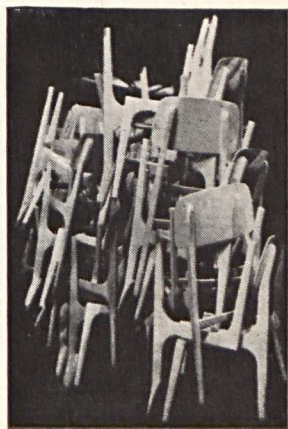
Рассказывать об экспериментальном проектировании в области формирования жилой среды мы попросили художественного руководителя Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР Евгения Абрамовича Розенблюма.

Е. А. Розенблюм

Последние годы характерны появлением ряда разработок в области концептуального проектирования, задача которого — выявить проблемы и направления развития в средствах и языке художественно-проектной деятельности, то есть как раз увидеть наше будущее. Остановлюсь вкратце на таких разработках у нас, на опыте Сенежского семинара, и на ряде зарубежных проектных предложений.

● Основные черты западных изысканий выявились на материалах Конгресса международной федерации архитекторов-интерьерщиков в 1972 году в Цюрихе на тему «Согласованность в определении жилой концепции». Три точки зрения на решение проблем внутренней среды жилища определились в основных докладах.

В одном из них было отмечено, что деятельность проектировщиков в формировании будущей среды обитания должна распространяться за пределы профессиональной сферы в первую очередь на социально-политическую. Э. Соттасс, напротив, сосредоточился на чисто художественных, конструктивных и формальных задачах существования жилого интерьера, которые он «формулировал на примере своего проекта. В не ограниченном снаружи пространстве «без стен» расположены многофункциональные мобильные контейнеры. Обитатель каждый день будет «строить дом заново», точно так же, как каждое утро он «выбирает и надевает одежду», будут возникать бесчисленные комбинации элементов... Разумеется, жизнь современного человека отличается динамизмом, но не в такой степени, как это предлагает ведущий дизайнер Италии: его жилая среда скорее напоминает оборудование научно-исследовательской лаборатории, занятой интенсивным научным поиском. Специфика запро-



сов человека к жилой среде остается неясной. Именно поэтому Соттсасс подчеркнул необходимость исследования мнений для выяснения потребностей — «социологи должны опосредовать для архитекторов ответы на открытые вопросы». Ничуть не затрагивая художественных достоинств проекта, мы должны заметить, что «открытость формы» в данном случае является выражением и следствием неясности и неопределенности задач, обилием «открытых вопросов».

Однако и социологический доклад вместо ответов содержал вопросы. «Исследовать потребности — но как? Существуют ли какие-либо биологические критерии, по которым можно проектировать? Сколько пространства нужно человеку?»

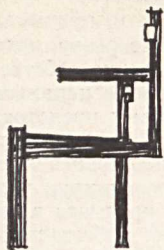


особенно воодушевляющим и плодотворным, поскольку трудно найти «жилой мир» более выразительный, красочный, многозначный и человечный, чем среда фольклора. В предварительных упражнениях был творчески освоён образный художественный строй русского народного жилища. Живое сердце дома — печь, предельно насыщенная в своей многофункциональности и богатстве скульптурной пластики. Это излучающее тепло и свет универсальное ядро дома формировало смежное жилое пространство на самом высоком художественном уровне. Дальнейшее развитие темы привело к созданию многоцелевого элемента мебельного оборудования. С его помощью возможна организация интересных сюжетных мизансцен в жилище, связанных с общением, культурой и бытом в домашней сфере.

В 1973 году группа художников под руководством консультанта В. Тихонова разработала проект жилого интерьера квартиры будущего. Основное внимание было сосредоточено на динамике взаимоотношений личной и общей сфер, на возможностях количественных и качественных изменений в семейной группе, на проблеме индивидуализации как человека, так и семьи в пространстве жилища.

И если решение этих задач проведено в проекте на основе принципа «открытой формы», то этот принцип применяется в соответствии с нуждами и запросами конкретных людей в процессе их жизнедеятельности, а не как самодовлеющий формальный прием. Этим, собственно, и отличается наш подход от постулата «открытого произведения», популярного последние годы на Западе. В проекте детально разработан структура актуальных трансформаций в квартире. Это ситуация: обыденного соотношения личных и общего пространств, «праздничного» расширения

Кресло.
Архитектор Марсель Брейер
Франция. 1922 г.



дничного» расширения общей зоны, пополнения личных пространств за счет общего, прибавления еще одного личного помещения для нового члена семьи...

На каждом этапе проектирования мы стремились к тому, чтобы сохранялось и отчетливо конкретизировалось живое и духовно насыщенное взаимоотношение человека и его пространственного окружения. Мебель — архитектура дома — «открыта» и отзывчива как жизнедеятельности людей, так и гармоничному включению разнообразных вещей и предметов обстановки, принадлежащих другим культурам и эпохам. Вместе с видеотелефоном сюда полноценно вписывается и самовар и павловское кресло.

Говоря о научно-технической революции нашей эпохи, мы нередко прямолинейно проектируем ее достижения на художественное творчество. Так возникает техницизация художественной формы как якобы характерная черта современного искусства. Не могу согласиться с этим. Современная техника может исполнить любую художественную концепцию на основе и применительно к современной технике. Можно не сомневаться, что художественное видение будущей жилой среды человека в полной мере является и эффективным предвидением, способным уже сегодня обогатить проектную деятельность, зримо определить направления не только проектных, но и исследовательских усилий.

Процесс современного производства мебели на Московском сборочном комбинате № 1 — фото на стр. 16—32.

Редакция

Итак, мы ознакомились со всеми основными звеньями создания бытовой мебели: выслушали участников производственного процесса, архитекторов-практиков, разрабатывающих художественно-конструктивный облик массовой мебели, архитекторов-теоретиков, осмысляющих перспективы развития мебельного дела, художников-экспериментаторов, строящих прогнозы на будущее.

При всей профессиональной конкретности высказываний специалистов в их рассуждениях не усматривается противоречий, более того, общее выступает сильнее различий. Функционально-композиционная роль мебели в современном интерьере рассматривается всеми как центральная проблема, значение мебели в формировании предметной среды признается важным моментом, тенденция к индивидуализации жилища ставится во главу угла. Но обнаружилось, что все эти группы специалистов работают в отрыве друг от друга, общности своих точек зрения они узнают чуть ли не впервые со страниц нашего журнала.

Мало того, мебельщики-практики ощущают потребность в научном анализе своей деятельности, но не имеют контакта с ВНИИТЭ, где ведутся теоретические разработки проблем современного проектирования. Специалисты Института мебели испытывают необходимость в прогностическом экспериментировании, но никак не связаны со студией СХ СССР, где разрабатываются такие проекты. Отсутствие координации практической проектной работы и научно-теоретических разработок мешает быстрейшему развитию мебельной отрасли.

Мы надеемся, что первая встреча в журнале будет стимулировать дальнейшие контакты проектировщиков мебели, теоретиков и художников-экспериментаторов.



Кресло «Брно».
Автор Мис ван дер Роэ
США. 1930 г.



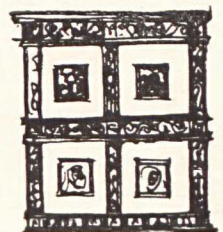
Стул. Возрождение.
Германия

Наши отечественные проектные предложения по жилищу — это именно жилые интерьеры будущего, заданные через мебельное оборудование.

Один из проектов был выполнен авторской группой художников в 1972 году под руководством консультанта А. Бокова. И хотя проект ориентирован на будущее, нам прежде всего хотелось связать его с традициями формирования жилого пространства в народной культуре. Для художников это было



Мебель в городской квартире
2-я половина XIX в.

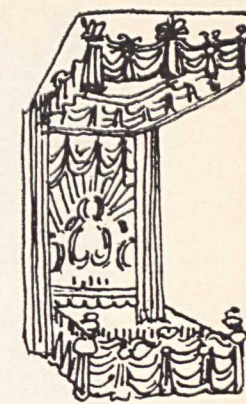
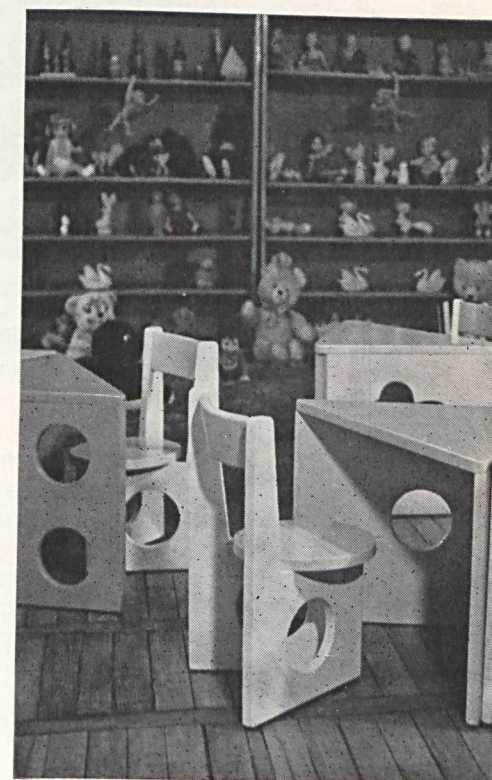
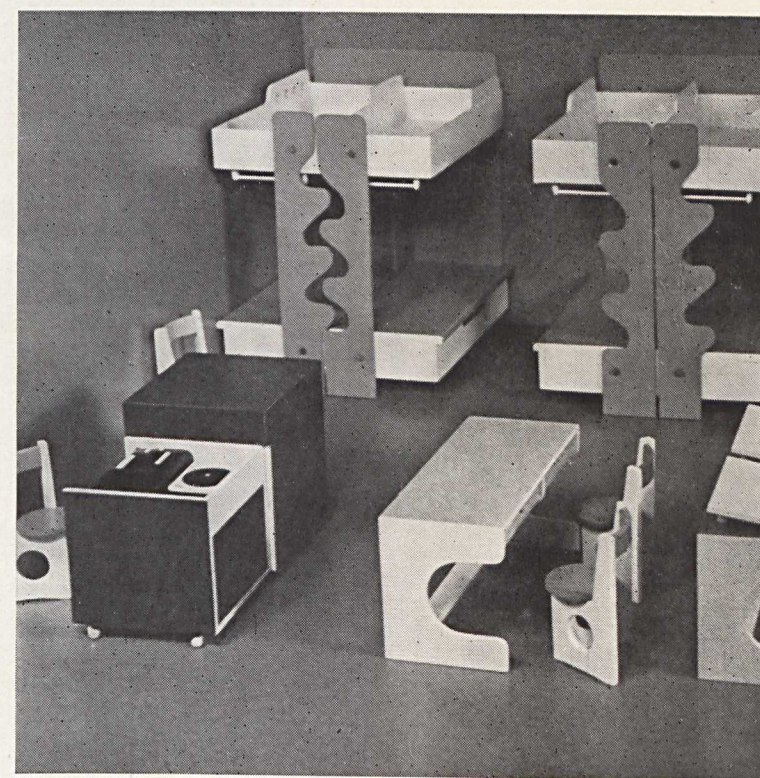
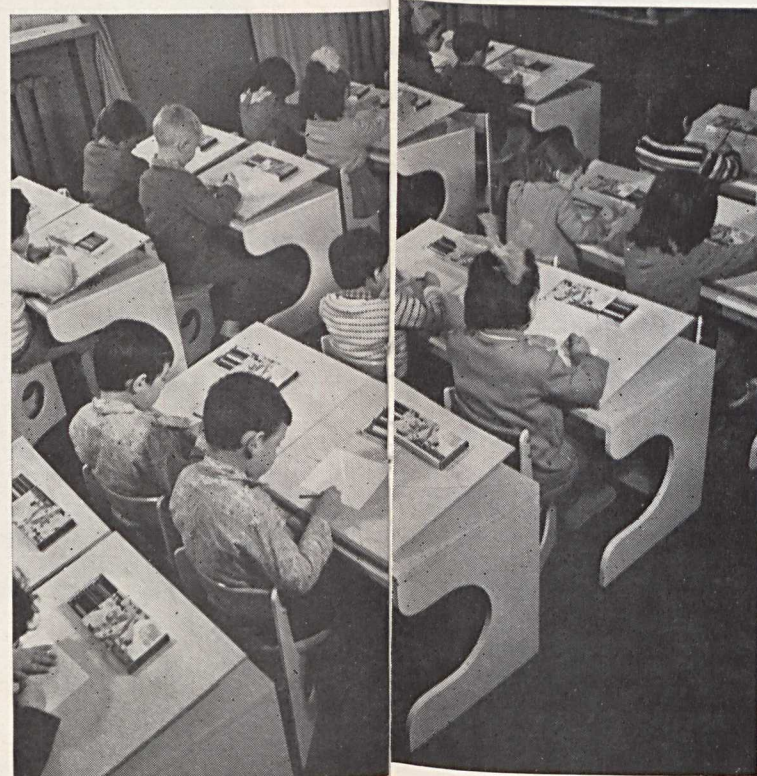


Шкаф. Возрождение.
Германия

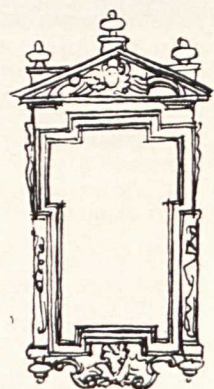
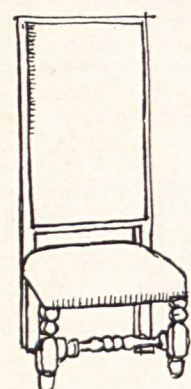
Новая мебель для детей

И. Дзуцова

Детский сад № 28
Заводского района г. Тбилиси.
Авторы мебели
Г. и И. Марджанишвили,
Грузинский филиал ВНИИТЭ

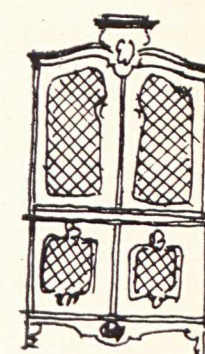


Кровать Людовика XVI.
Франция. XVII в.



Сиденье. Стил «Луи XIII».
Франция. Начало XVII в.

Обрамление зеркала.
Стил «Луи XIII».
Франция. Начало XVII в.



Кабинет. Регентство.
Франция. XVIII в.

Недавно в Тбилиси состоялась выставка «Мебель-74», представившая работы грузинских дизайнеров. Некоторые из этих работ получили положительные отзывы и были утверждены к серийному производству.

Большой успех имел комплект детской мебели «Иа», спроектированный сотрудниками грузинского филиала ВНИИТЭ Гиви и Ириной Марджанишвили. Архитекторы по специальности, они уже несколько лет преданы одной теме — проектированию и утверждению в жизни мебели для детей. В 1967 году пришел первый успех: гарнитур «Нукри» («Олененок»), экспонированный на ВДНХ в Москве, получил Знак качества и пользуется большой популярностью в детских учреждениях республики.

Грузинских проектировщиков волнует проблема комплексного решения интерьера для детей. Они мечтают о синтезе архитектуры и оборудования детских учреждений (включая сюда одежду детей и воспитателей, наглядные пособия, игрушки, спортивные и дворово-игровые комплексы).

Творческой базой для конструкторов стал детский сад № 28 Заводского района города Тбилиси. Над созданием его интерьеров и экстерьеров Гиви и Ирина Марджанишвили трудились вместе с молодыми энтузиастами своего отдела — художниками, а также педагогами-воспитателями, экономистами, методистами. Сейчас к участию в работе привлечен и Тбилисский институт физической культуры, разрабатывающий спортивное оборудование для национальных грузинских спортивных игр в дошкольных учреждениях.

Архитекторы-конструкторы взяли на себя задачу полностью реконструировать здание детского сада. Они исходят из принципа, что архитектура детского учреждения должна не только отвечать функциональным требованиям, но и заключать в себе эстетическое, эмоциональное начало. Ребенка (иногда неохотно идущего по утрам в садик) должно что-то притягивать издали, заинтересовывать уже на расстоянии: оригинальная крыша, игровая площадка, яркие цвета и необычная форма архитектуры. Таким образом, планы реконструкции у Марджанишвили большие. Мебель — это только часть целого. Но о ней стоит рассказать подробнее.

Комплект «Иа» (фиалка и имя девочки) состоит из 6 основных предметов. Шкафчики-секции для платья и обуви спроектированы двух видов: прямоугольники, расположенные в ряд или в форме круглой тумбы. Здесь конструкторы проявили знание детской психологии. Они отказались от шкафчиков с закрывающейся дверцей, от индивидуального условного знака на ней (изображение животного нередко переходит в прозвище ребенка). Функцию визуальной коммуникации здесь выполняет цвет. Почти двухлетний опыт эксплуатации мебели показал, что дети легко ориентируются по цвету. Пробовали было установить знаки, но дети обходились и без них.

Столики и стулья сконструированы в зависимости от возраста детей. Для детей средней группы они треугольные и во время занятий могут быть расставлены в разных комбинациях; каждый из них — одинместный. Столики и стулья легко складываются и убираются друг в друга, легко транспортируются.

Для детей старшей группы требования к

конструкции другие. Столы и стулья напоминают школьную парту. Но столики-парты в форме трапеций, за которыми дети сидят в полоборота друг к другу, больше располагают к контакту, чем прямой четырехугольник обычной парты. Авторы новой детской мебели предлагают и четырехугольные столы с выдвигающимися ящичками и наклонной столешницей. Вырезы в боковой поверхности столов и стульев, повторяющие силуэты забавных зверей и животных, дают экономно материала (оставшиеся куски используются для сидений стульев) и облегчают переноску.

При проектировании стола для педагога-воспитателя тбилисские дизайнеры подчеркнули, что он не должен выделяться из обстановки комнаты. Сконструированный Г. и И. Марджанишвили стол имеет дополнительные отсеки, выдвигающиеся ящички и съемную доску. Для того чтобы воспитатель мог чаще использовать в своих занятиях музыку, в его столе смонтированы магнитофон и проигрыватель. В нижних отделениях и полках размещаются пластинки, книги и журналы, в боковом отсеке — кинопроектор, а откидывающаяся белая поверхность стола служит экраном для показа фильмов.

Кровати — сложная «проблема» в оборудовании детского сада, так как они занимают большую площадь и трудоемки в обслуживании. Порой в детских садах в специальных помещениях или чуланах хранятся обычные раскладушки и постельные принадлежности. Для оборудования спален тбилисские дизайнеры предлагают двухъярусную кровать, в нижнем этаже которой хранится постель. Откидные крышки одновременно служат площадкой для детских игр. Детям легко и доступно самим заправить постель, уютно поиграть здесь же, в своем уголке. Ярусы кровати соединены лестницей, которая может выполнять роль шведской стенки.

Удобные и красивые шкафчики для полотенец и туалетных принадлежностей не имеют дверок, сама их емкость — вращающиеся цилиндрики — предохраняют содержимое от пыли.

Г. и И. Марджанишвили работают над проектом новых обеденных столиков, оборудованием для книжного уголка, уголка живой природы, столиков для занятий по труду.

Новая мебель, включая и предметы дворового оборудования, изготовлена из дерева, фанеры, пластика, пластмассы и кожзамениителей. Простые формы, яркая отделка, удобство — вот ее достоинства. Из привычных материалов конструкторы извлекли новые возможности пластической и декоративной выразительности.

Двухлетняя эксплуатация детской мебели доказала свое право на существование, на массовость и целесообразность работы группы дизайнеров Тбилисского филиала ВНИИТЭ. Период экспериментирования не должен затягиваться. Детям необходима удобная, красивая мебель, способствующая также формированию их навыков и вкусов. Соответствующим министерствам, фабрикам-изготовителям деревообрабатывающей промышленности необходимо приложить все усилия для скорейшего выпуска ее в серийном производстве.



Душес. Стиль «Луи XV». Франция. XVIII в.



Городской интерьер
1-й половины XIX в.



Стул из Шантильи.
Стиль «Луи XV».
Франция. XVIII в.

Первая Всемирная промышленная выставка в Лондоне, открывшаяся в 1851 году, знаменовала собой начало новой эпохи материальной культуры — эпохи индустриального производства вещи. И хотя в том, что уже тогда получило наименование художественной промышленности, господствовал хаос эклектических подражаний, которому суждено было еще не два и не три десятилетия удовлетворять потребности всеядного рынка, уже сам Кристалл-палас, построенный не архитектором, а инженером, стал олицетворением новых принципов, окончательно утвердившихся в архитектурной мысли лишь в XX столетии.

Но не только само здание, вместившее эту первую экспозицию достижений бурно развивавшейся промышленности, было провозвестником идей будущего. Среди несметного количества предметов, всем своим обликом присягавших в верности викторианскому духу, можно было обнаружить вещи, хотя и не выказывавшие явного нонконформизма, но по существу уже принадлежавшие к той же новой категории, что и Кристалл-палас.

Таковы были и изделия фирмы «Тоне», знаменитой фабрики венской мебели, той самой венской мебели, предметы которой и по сей день остаются чрезвычайно распространенными, привычными и общепотребительными в самых различных по назначению интерьерах.

Курзал с музыкой Штрауса, тесная каморка фабричного рабочего, парижское кафе, приемная врача, контора коммерческого заведения, театральный зал и сама сцена, где играют Чехова или Ибсена, обстановка квартир-музеев и, наконец, обычный стихийный интерьер сегодняшнего городского и сельского жилища — во всех этих условиях с незаметной обязательностью присутствует венский стул.

Изъятый из этого живого контекста, рассматриваемый как предмет мебельного искусства, он вряд ли найдет себе место в кладовой исторических стилей, в той непрерывной цепи преемственностей, которую представляет собой история художественной мебели. Сложившаяся периодизация истории мебели, хронологические деления которой столь удобно определяются при помощи имен сменявших друг друга монархов, оказывается в случае с венским стулом негодным инструментом.

Венскому стулу не найдется места ни на одной из ступеней той вкусовой иерархии, которая внушала мебельщикам заботы о стилистической репрезентативности, его простота — не последнее звено в цепи последовательных упрощений «стильной» вещи, он — из другого ряда, который не мог быть замечен и прослежен в середине XIX века, потому что этот другой ряд им, венским стулом, только открывался. Никогда не укладывавшийся в рамки стилистических атрибуций, попросту не принимавшийся во внимание, этот скромный предмет, как впоследствии оказалось, относился к еще незарегистрированной тогда области промышленного искусства.

История всем знакомого венского стула началась с изобретения новой технологии обработки дерева гнутьем: уже сам факт технологической обусловленности в генезисе вещи отмежевывает его от всей современной венскому стулу мебельной продукции. Его создатель, Михаил Тоне (1796—1871), не был единственным, применившим способ гнутья дерева вообще, но в технической истории мебельного де-

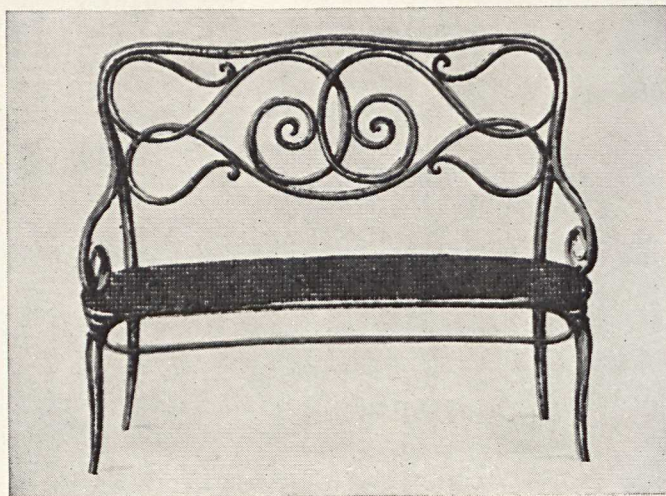
Кресло из гнуто-клееной фанеры. 1840 г.

Стул № 4. 1850 г.



Феномен № 14, или рождение и жизнь венского стула

Г. Капелян



Скамья из каталога фирмы «Братья Тоне». 2-я пол. XIX в.

Стул № 56. 1888 г.

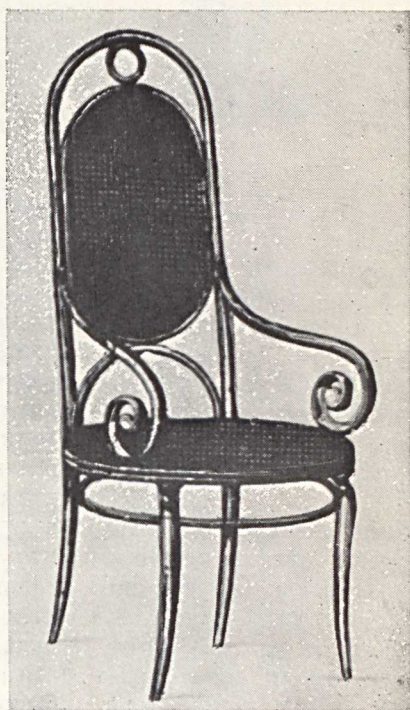
Первый стул, изготовленный из гнуто-клееной фанеры. 1851 г.

Стул № 14. 1859 г.

Венский стул в современном интерьере

Кресло из каталога фирмы «Братья Тоне». 2-я пол. XIX в.

Качалка. с 1860 г. до наших дней



ла его следует назвать изобретателем гнутья потому, что благодаря новому методу он пришел к самостоятельной системе формообразования, непосредственно исходящей из изобретенной им технологии. Михаил Тоне начал свою деятельность в Боппарде (Рейнская область) в 1819 году как краснодеревщик. Первые опыты изготовления мебели из четырех-пятислойной фанеры относятся к 1830 году. Этот метод обеспечивал большую легкость и прочность конструкций, нежели столярная работа из массива. В 1841 году М. Тоне зарегистрировал патент на эту технологию и в том же году выставил свои изделия на промышленной ярмарке в Кобленце. Австрийский канцлер князь Меттерних обратил внимание на изделия своего земляка и предложил ему работать в Вене. С 1842 до 1847 г. Тоне принимает участие в оформлении дворца Лихтенштейн по субподряду с фирмой знаменитого в то время венского мебельщика Карла Лейстлера. Во дворце Тоне поручают исполнение паркетного паркета (очевидно, по рисунку архитектора), а также кресел и стульев.

Интерьеры дворца Лихтенштейн в Вене (архитектор П. Девиль) — типичный образец «второго рококо», столь распространенного тогда по всей Европе. Работы М. Тоне, хотя и должны были быть подчинены общему стилистическому решению, в сравнении с мебелью К. Лейстлера для того же дворца отличаются большей простотой. Они легче по массе и по рисунку, а в некоторых деталях уже обнаруживают чистый технологический прием, не скрытый декором.

В 1849 г. Михаил Тоне открывает собственную мастерскую в Вене, и спустя два года его изделия с успехом демонстрируются на Всемирной выставке в Лондоне. В 1853 г. вместе со своим пятью сыновьями он основывает существующую до сих пор фирму «Братья Тоне». (Два основных отделения этой фирмы теперь находятся в Вене и во Фраנקенберге, ФРГ.) К этому времени Тоне уже разработал достаточно совершенные методы гнутья дерева — не только клееной фанеры, но и массива, и в поисках наиболее подходящей для этого породы остановился на буковой древесине. Разработка гнутья массива явилась моментом качественного перехода: именно теперь была обеспечена возможность производства массового продукта. Богатые буком моравские леса и дешевая рабочая сила привели его к мысли о постройке предприятия в Коричанах (основанное в 1856 году, оно работает до сих пор). Он оборудует фабрику машинами, многие из которых сам сконструировал. Коричанская фабрика была готова к массовому выпуску продукции, и именно отсюда началось все увеличивающееся в объеме, уже не мапифактурное, а в полном смысле промышленное производство мебели.

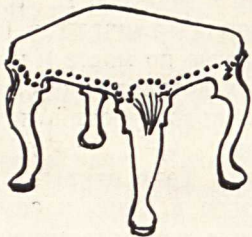
Вслед за фабрикой в Моравии строятся и другие: с 1861 по 1890 год братья Тоне открыли пять новых предприятий, причем два из них уже за пределами Австро-Венгрии. С 1871 года торговые представительства фирмы открываются во многих крупных городах Европы (в том числе в Петербурге, Москве и Одессе) и Америки. Ряд из них, в частности в Чехословакии и Польше, работают по сей день. Технология, разработанная Тоне, имела серьезные экономические преимущества перед старыми столярными способами.

Кроме того, гнутая мебель обладала лучшими рабочими качествами. Возможность «формовать» дерево, не прибегая к старым ремесленным способам, позволила удешевить производство. Размягченное в клеевой ванне и высушенное затем в металлической форме, дерево приобретало новые, но вполне согласные с его природой качества. Изгиб гнутого массива, в отличие от резаного, оказался как бы естественным, получил органическую упругость, сходную с упругостью ветвей, изогнутых самой природой¹. Это обеспечивало легкость и прочность конструкций, что в сочетании с низкой ценой создавало огромный спрос на изделия братьев Тоне. Это, в свою очередь, толкало на дальнейшее усовершенствование и механизацию ради увеличения тиража. Металлическая форма, изобретенная для закрепления и сушки размягченной заготовки, дала повод и возможность для производства унифицированных деталей. В старинных каталогах фирмы, поражающих изобилием типов мебели (в основном мебели для сидения) и формальным разнообразием продукции, мы с удивлением обнаруживаем, что все

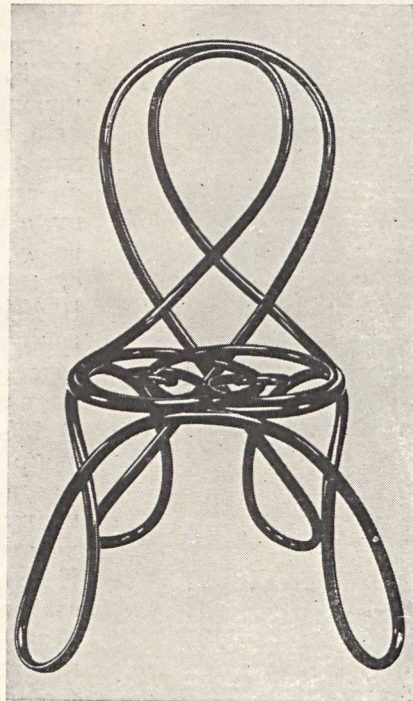
нов, общественных мест отдыха и питания — все это и было условиями, в середине XIX века диктовавшими социальный заказ, к выполнению которого Тоне был готов благодаря его техническим достижениям и непредубежденному, трезвому подходу к проблемам формы.

В 1859 году фирма «Братья Тоне» начинает выпуск стула № 14. Это самый простой, самый обычный и универсальный предмет, с обликом которого связано классическое представление о «венском стуле» вообще.

В художественно-исторической характеристике стула № 14 дата его происхождения оказывается как бы индифферентной, и если учесть, что его производство со дня его изобретения не прекращалось² и к началу первой мировой войны достигло тиража в 50 миллионов экземпляров, что он продолжает служить нам до сих пор и на протяжении своей более чем вековой истории не стал ни явным анахронизмом, ни раритетом, то можно констатировать, что, лишенный каких бы то ни было заранее данных стилистических характеристик, он обладает своим собственным, авто-



Мягкий табурет.
Англия. Начало XVIII в.



Стул из одного куска дерева.
Конец XIX — начало XX в.

Кресло.
Современная модификация
венского стула

Мис ван дер Роэ.
Кресло из стальной трубки
для фирмы «Братья Тоне».
1929 г.

Современный стул
из стальной трубки

Март Стам, Марсель Брейер
и Мис ван дер Роэ в конце
20-х годов впервые
спроектировали мебель из
стальных трубок. Ее первым
производителем стала фирма
«Братья Тоне». Появление
стального кресла, вероятно,
было бы невозможно без
ранее изобретенной мебели
из гнутого дерева.

это в значительной части обеспечивается несколькими типами деталей — одинаковые сиденья, спинки, подлокотники повторяются в различных и непохожих друг на друга предметах. Одно усовершенствование влекло за собой другое. Унификация деталей создавала возможность изготавливать отдельные части мебели и производить их сборку в местах сбыта, что обеспечивало экономичность транспортировки продукции.

Все эти изобретения и усовершенствования как технологического, так и коммерческого характера интересны для нас не только как факт истории индустрии. Заслуга М. Тоне была в том, что этот мастер уже на ранней стадии своей деятельности обнаружил, если можно так выразиться, удивительное социологическое чутье: целью его неутомимого труда изобретателя, коммерсанта и, не в последнюю очередь, художника было производство массовой дешевой вещи. Бурное развитие торгово-промышленного капитализма в Европе, рост городов и городского населения, прежде всего пролетариата, строительство доходных домов, контор, магази-



номным стилем, формальные особенности которого прямо и непосредственно коренятся в его функции, в условиях массовости его производства. Исходя из этого, мы можем утверждать, что этот предмет по существу является вполне зрелым и достаточно чистым образцом того вида искусства, которое в наши дни именуется дизайном.

Именно потому, что его форма продиктована требованиями экономии, простоты в производстве и пользовании, и потому, что заботы о стилистической представительности были в свое время блестяще игнорированы его создателем, стул № 14 оказался вещью, к которой ни в момент его появления на свет, ни позже не могли быть предъявлены какие-либо художественные претензии. Возникший в эпоху эклектики, с самого начала своей долгой жизни в производстве и в обиходе «четырнадцатый номер» был с мудрой скромностью поставлен в стороне от быстротекущего потока новаций, показав непритязательную уверенность в себе. Он не был наделен какими-либо признаками вкусовых пристрастий своего времени и в даль-

нейшем эта его стилистическая стерильность убергла его от влияния любой из возникавших мод или сменявшихся престижных стандартов. Несмотря на гигантское распространение или, может быть, благодаря этому, ему не грозило быть опошленным, потому что ничто в нем не претендовало на уникальность и ничто не намекало на принадлежность к какому-либо из канонизированных знаков эстетического достоинства.

Лишенный декора, минимальными средствами выполняющий простую задачу, «№ 14» настолько нейтрален, что способен к сосуществованию с самым разнородным предметным окружением — его приспособляемость ко всевозможным бытовым, деловым, общественным интерьерам доказана вековой практикой. Удобство его достаточно и не чрезмерно. Ясная и предельно лаконичная конструкция — собственно, он сам есть конструкция, — спокойная соразмерность членений и плавный силуэт — все эти качества, нигде не подчеркнутые и не гипертрофированные, сообщают ему завершенность и ненавязчивую убедительность. Это предмет, говоря-

венской мебели могло бы быть продолжено, если бы в характеристике стула № 14 не были уже отмечены сконденсированные в нем качества и ценности, в большей или меньшей мере присущие многим изделиям тонетовского производства. К лучшим из них могут быть адресованы слова Ле Корбюзье, в которых он сформулировал свои требования к обиходной вещи (к «предмету-органу», по его собственной терминологии): «... это послушный слуга. Как всякий хороший слуга, он скромно держится в стороне, оставляя за хозяином полную свободу действий»⁴.

Осуществляя на практике эту идею, великий архитектор нашего времени построил образцовое жилище на парижской выставке декоративного искусства 1925 года. В мебелировке своего павильона «Эспри нуво» он применил, в частности, тонетовский стул № 14 и кресло № 9. То же встречается в его проектах интерьеров для дома г-жи М. в Париже (1925), спаренных экономичных домов «Лушёр» (1929), венскую мебель можно видеть и в интерьере дома Озанфана (1922). Это результат сознательного выбора архитектора, со все-



Стул. Англия. XVIII в.

щий простую и самоочевидную правду о самом себе. Он не вызывает вопросов, его чаще всего не замечают. И эти строки вовсе не имеют намерения пробудить тот сугубо «художественный» интерес к нему, который делает из обиходной вещи предмет какого-либо культивированного любования. Непреходящая ценность «№ 14» еще и в том, что в нем имманентно заложено отрицание всех попользований к фетишизации его как вещи.

«Четырнадцатый номер» — не единственный образец тонетовской индустрии, обладающий теми функциональными и художественными достоинствами, которые возводят его в ранг классического образца массовой дешевой вещи, в степеню одного из самых ранних и чистых примеров дизайна. Рабочее кресло № 9, как будто представляющее собой изящную схему сидящего за столом человека, знаменитая венская качалка³, декоративность которой, будучи в плоти самой конструкции, одновременно песет и образное, почти иллюстративное начало по отношению к характеру использования этой вещи... Это апологетическое перечисление предметов

сторонней зоркостью и последовательностью решавшего проблемы организации вещественного окружения человека. «Я возьму из прошлого лишь то, что чему-то служит»⁵, — говорил он. Приступая к обновлению архитектуры, он находил отправную точку в инженерных сооружениях, оборудуя интерьер, он избирал простые утилитарные предметы, которые в новом контексте современной архитектуры обретали новую жизнь и оказывались ей созвучными.

Венский стул, чья историко-художественная характеристика не ограничивается лишь временем его происхождения, пережил в своем производстве и употреблении многое из того, чем богато наше столетие. Он жив и по сей день, и потому заслуживает исторически полновесного звания предмета материальной культуры нашей эпохи.

¹ Прочность венского стула была однажды продемонстрирована эффектным рекламным трюком: он был сброшен с Эйфелевой башни и не разбился. Ни один предмет традиционной столярной конструкции не выдержал бы такого испытания.

² В настоящее время он выпускается отделением фирмы «Братья Тоне» во Франкенберге (ФРГ) в несколько модернизированном виде.

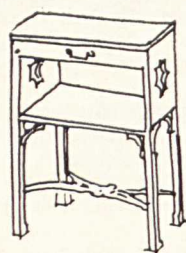
³ Первый образец такой качалки выпущен в 1860 г., их разнообразные модификации выпускаются и сейчас во многих странах.

⁴ Ле Корбюзье, Архитектура XX века. «Прогресс», М., 1970, стр. 55.

⁵ Там же, стр. 57.



Атмосфера домашнего быта русской интеллигенции начала XX века
(«Три сестры» А. Чехова.
Оформление Д. Боровского).
Будапештский театр



Письменный столик в стиле
Чиппендейл. Англия.
Конец XVIII в.

Всякий раз, когда в искусстве театра наступал романтический период, герои его спектакля выходили из замкнутого пространства интерьеров на открытые сценические площадки, а интерьеры соответственно исчезали с подмостков. Так было в первой половине 20-х годов у Мейерхольда и у Таирова. Так было и в середине 50-х годов, когда именно интерьер стал главным объектом борьбы с декорационным натурализмом во всех его проявлениях — от буднично-фотографического до монументально-помпезного.

Борьба эта проходила под лозунгом возвращения в театр исконно присущих ему принципов условности. Однако наряду с бесспорными положительными достижениями, с обогащением выразительных средств, с расширением сфер сценического творчества проявились и негативные тенденции. Оказалось, что в целом ряде спектаклей условные приемы преспокойно уживались с натуралистичностью мышления. Это выражалось в механическом соединении условно решенного пространства сцены или единой конструктивной установки с элементами

спектакль — опера «Кола Брюньон» Д. Кабалевского. Вероятно, и впредь художник будет создавать радостные театральные миры, потому что в этом — важная грань личной темы В. Левенталья. Однако даже у прирожденного декоратора В. Левенталья декоративность начинает явно убывать. В последних работах — «Игрок» С. Прокофьева, «Ревизор» Н. Гоголя — художник задумывается над решением уже несколько иных задач. Характерно, что в этих спектаклях перед художником впервые серьезно встает и проблема сценического интерьера, в то время как ни в «Дон Жуане», ни в «Женитьбе Фигаро», ни даже в «Доходном месте» эта проблема не возникала. Отдельные элементы интерьера вписывались в общую декорационную установку, являлись элементами ее структуры. В театре наступал период углубленного аналитического исследования жизни, и одним из его следствий стало возвращение на сцену интерьера.

Понимание интерьера современными театральными художниками существенно отличается от того, которое было прису-

Интерьер на сцене

В. Березкин

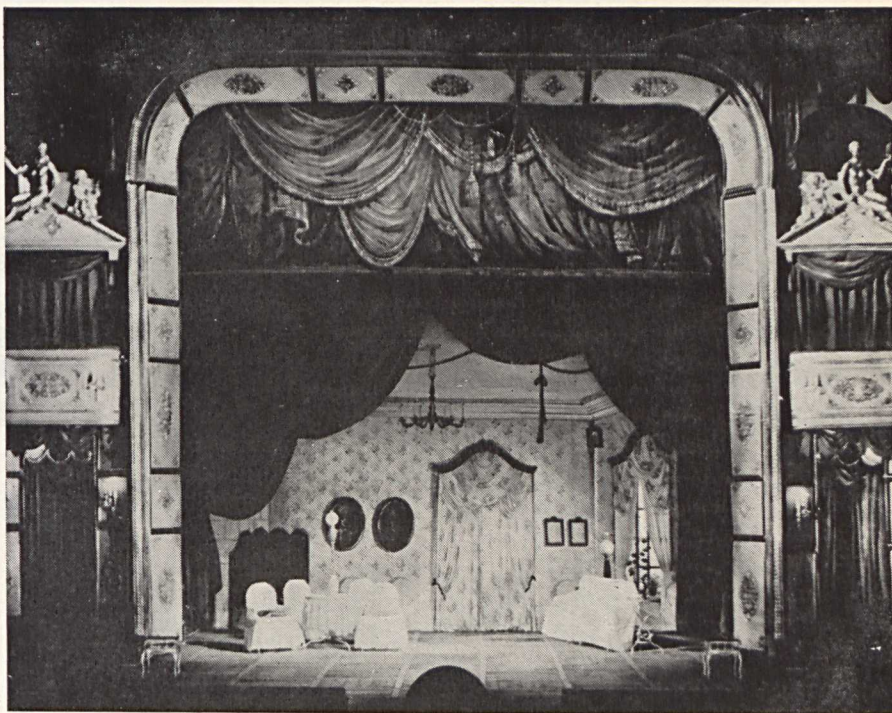
жизнеподобной декорации интерьера, сокращенного, по принципу ложно понятого лаконизма, до фрагмента, детали, контура и т. д. и выполнявшего функцию иллюстративной информативности. Это был своего рода натурализм в условных формах. Следствием явилось снижение образного начала, потеря художественной целостности.

Затем как реакция на это возникла тенденция — сначала графическая (в спектаклях Б. Мессерера, Э. Стенберга), затем как полемика с ней и как ее развитие — живописная, связанная с приходом в театр середины 60-х годов группы молодых художников, которые принесли в театр идею сочинения на сцене уникальных эстетических миров, не имеющих аналогов в реальной действительности, а сотворенных фантазией художника. Наиболее ярко данная тенденция, соответствующая тенденции к стилизации и «театрализации» в декоративном искусстве, воплотилась в работах В. Левенталья. «Дон Жуан, или любовь к геометрии», «Женитьба Фигаро» с успехом идут и сегодня. В этом же плане решен и совсем недавний его

ще декорационному искусству в 30-е годы. На том этапе сценического реализма интерьер воссоздавал образ места действия, и его главной задачей являлась точная, психологически проникновенная, социально определенная характеристика людей, в нем проживающих.

Сегодня художник стремится постичь самое существо жизненных явлений, проникнуть за их поверхность, вскрыть и пластически выразить диалектику скрытых движущих сил драматического конфликта, показать действительность на уровне философских обобщений.

Характер современной декорации отличается метафоричностью, ассоциативной многоплановостью и одновременно точностью передачи атмосферы реального места действия, взаимосвязью пластической среды и ее отдельных элементов с человеком, в ней существующим. Декорации строятся по законам сложной полифонии, раскрываются в столкновениях, контрастных сопоставлениях и параллелизмах. Перед нами динамически подвижная, ритмически сложная образная структура, пластически меняющаяся в соответствии



Худ. А. Васильев
«Последняя жертва».
Театр им. Моссовета

с поворотами действия, способная и «звучать под сурдинку», и выходить на первый план спектакля в кульминационный момент.

Образная структура сценографии строится уже не столько на основе принципов живописной изобразительности, сколько по законам, во многом близким прикладному искусству. Эмоциональное воздействие достигается подлинностью фактуры, цветом и формой внесенных на сцену предметов, их положением в сценической композиции, парадоксальностью и остротой их сопоставления, их взаимодействием между собой, соотношением с актером, увеличением и сжатием пространства, интенсивностью света, динамикой пластического монтажа, неожиданностью действенного включения декораций.

Стремясь раскрыть через соотношение героев спектакля с окружающей их материальной средой самое существо рассматриваемых в пьесе жизненных явлений, Д. Боровский вводит на сцену подлинные нары («На дне») и газовую плиту, на которой в спектакле «Продавец дождя» Р. Нэша герой жарит натуральную, тут

монتاже распахнутых композиций Ю. Любимова, о которых журнал уже рассказывал (см. «ДИ СССР», 1972, № 11), но и в сфере интерьера. Интерьер тоже становится действенным.

Одним из первых примеров такого интерьера была декорация Д. Боровского к спектаклю «Доктор Штокман» Г. Ибсена.

Интерьер «Доктора Штокмана» представлял собой холодное замкнутое пространство, в котором находилось несколько стандартных стульев. В этот интерьер уже ворвалась враждебная герою сила — меццанская толпа: по задней стене разбросаны стандартные вещественные опознавательные знаки клерков — котелки, развернутый лист газеты перед каждым из них — «читатели газет, глотатели пустот». До поры до времени, в камерных эпизодах, котелки и газеты молчаливо присутствовали как та общественная среда, от которой никуда не уйти и нигде не спрятаться. В финале этого спектакля задняя стенка медленно надвигалась, сметая на своем пути стулья, — «читатели газет», свистя и улюлюкая под звон разбиваемых окон, вытесняли героя со сцены, из спектакля,

звона. Зрители видели составленную из трех панелей стену с тремя окошками в зрительный зал. Эта стена выполняла функции занавеса. В окна — в зрительный зал — смотрели, задумавшиеся каждый о своем, герои пьесы. Громко и бодро звучала песенка утренней детской передачи. Одна за другой поднимались вверх три панели стены-занавеса, одновременно опускались панели задней и боковых стен, составляя малогабаритную квартиру из двух смежных комнат. Мебель этой квартиры — старенькая в комнатах и новый кухонный гарнитур — уже стояла на местах, словно дожидаясь, когда спустятся стандартные стены и перегородки.

А в финале, когда Витя Лесиков углублялся в обдумывание своего нового изобретения, разом разрешившего безвыходную, казалось бы, жизненную ситуацию, передняя (четвертая) стена-занавес медленно опускалась, а на стены квартиры героя ложился потолок.

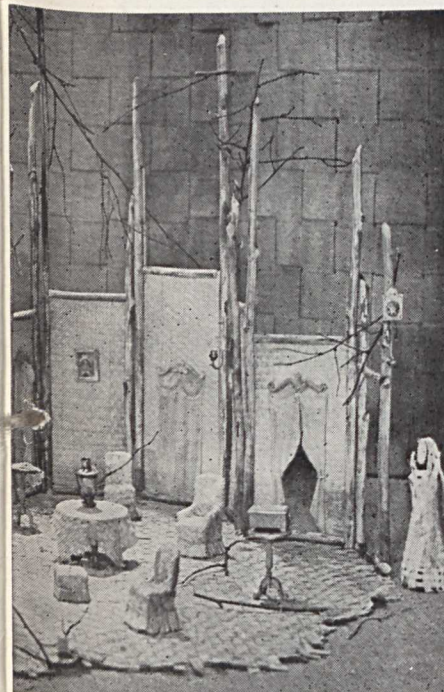
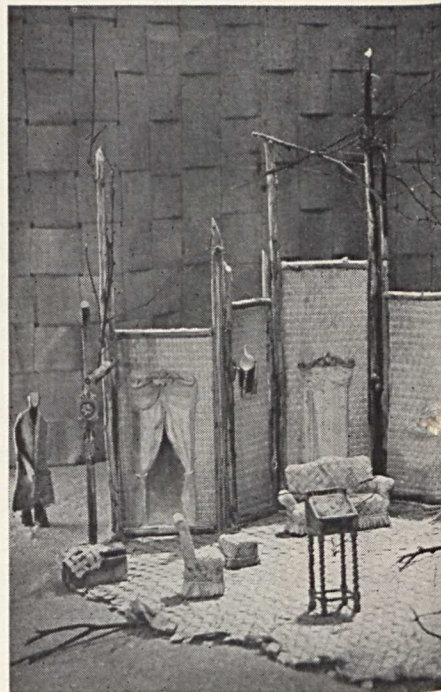
Собирая на сцене воедино весь бытовой антураж спектакля «Второе свидание» В. Собоко, Д. Лидер меньше всего преследовал цель показать зрителю, как живут

поступают: на место чертежей ставятся настоящие шкафы, столы, кресла. И лишь в финале жена героя — художница, прорывая заднюю стенку, уходит из сытого и душного Шурикова мира, в пустое пространство, где стоит только ее молиберт. Новое понимание интерьера проявляется с особой очевидностью в постановках произведений русской классики. Создавая пластический образ, художники воплощают не столько ремарки, обозначающие место действия, сколько самое существо пьесы, ее глубинные лейтмотивы и смысловые подтексты, скрытые за внешним жизнеподобием разворачивающихся в ней событий.

Так, к примеру, родилось интереснейшее решение В. Серебровским «Ревизора» Н. В. Гоголя, которое при всей своей необычности было «вычитано» из текста пьесы. Городничий приказывает частному приставу быстро разметать старый забор, около которого навалено на сорок телег всякого сору. Эти «сорок телег всяческого сору» и изобразил художник в виде огромной свалки из заборов, бочек, ящиков, бумаги и т. д. Среди свалки живут



Дамский туалетный столик.
Адам. Англия. Конец XVIII в.



Кровать в стиле Чиппендейл
Англия. Середина XVIII в.



Худ. Э. Кочергин
«Свои люди — сочтемся».
ТЮЗ. Ленинград
(первое и второе фото)

же поедаемую яичницу, и сено на чердаке, и вытертые, выгоревшие джинсы, и долгожданный дождь, в котором купаются, обрызгивая друг друга истомившиеся от жары герои.

Абсолютная подлинность фактур и вещей, рождая в восприятии зрителя подсознательное, физиологическое ощущение безусловной правды, одновременно несет в себе богатейший источник специфически театральной образности. В этом проявляется общая тенденция современной сценографии: художники обнаруживают театр буквально вокруг себя. Именно здесь, думается, принципиальное отличие поисков современной сценографии от декоративной «театрализации» и романтической стилизации, с помощью которых мастера прикладного искусства создают ощущение праздничности, небудничности интерьера, стремясь преобразовать повседневный быт по законам красоты.

Открытие «театра вокруг себя» сделало художественные возможности сценографии поистине безграничными. Сценография стала активно действенной, что нашло выражение не только в поэтическом

из жизни на узкую полосу авансцены. Э. Кочергин сочиняет интерьер из бумаги. Пластический образ спектакля «Монолог о браке» Э. Радзинского построен на оригинальном использовании физических свойств ее фактуры. Когда герой спектакля начинает вспоминать грустную историю своей любви и вызывать из прошлого Ее, ее родителей, своих друзей, своего профессора — персонажи появляются прямо из стены, прорывая в разных местах ее бумажную плоскость. В финале в стене зияют грубые прорывы, свисают куски бумаги... и тогда скатерти на столах начинают казаться белыми попонами, белое пианино — катафалком, за которым на белой подставке, на странно белом венском стуле сидит музыкант, сопровождавший все действие импровизациями.

Что может быть скучнее и невыразительнее стандартных строительных панелей? Но и в них Кочергин обнаруживает театр — скопированные по документальным чертежам, выполненные в натуральном масштабе, подвешенные на тросах с помощью красных блоков, как в детском конструкторе. Такова «Ситуация» В. Ро-

сегодняшние преуспевающие французские буржуа. Над современным интерьером высились три гигантские статуи памятника погибшим во время войны, открытие которого должно было происходить в финале спектакля. Во время всего действия эти фигуры были затянuty белой материей и перевязаны веревкой. А когда материя слетала, она закрывала интерьер, и перед зрителями возникали громадные вытянувшиеся в небо кресты, грубо сваренные из искореженных балок, — это был своего рода пластический «взрыв».

Через эволюцию интерьера передавал существо драматического конфликта пьесы Е. Габриловича и С. Розена «Счастливый Шурик» П. Белов. Спектакль начинался в синей комнате, где живет бабушка. Стены завешаны дорожками с ее фотографиями, в них вся ее жизнь и, вместе с тем, жизнь страны. Когда Шурик начинает «ковать» свое счастье, он первым делом закрывает все эти фотографии белыми плоскостями новых стен, на которых вычерчена будущая обстановка комнаты. Этот проект жизненного благосостояния Шурик энергично и последовательно осу-

персонажи гоголевской пьесы, не замечая ее и чувствуя себя вполне удобно, — до тех пор, пока не появилась угроза Ревизора. И тогда начинается лихорадочная уборка, подметание валяющегося на сцене мусора. Здесь появляется и «интерьер», который воспринимается в данной ситуации как острейшая сатира. Перед свалкой ставятся откровенно нарисованные под стиль ампира стенки — своего рода декорации «потемкинской деревни». Однако сколько ни пытается Городничий скрыть за этими декорациями российскую свалку, она лезет во все щели, виднеется в окна и двери.

М. Китаев в недавней постановке «Трех сестер» раскрыл чеховскую тему времени, определявшего судьбы людей, разрушавшего их иллюзии и надежды, через интерьерный мир «говорящих» вещей. В первом акте по диагонали сценической площадки, выгороженной стенами из старых серых досок, стоял большой овальный стол. На крахмальной холщевой скатерти — белые цветы и богатая сервировка. Вокруг стола — венские стулья. На переднем плане справа — вертящееся кресло, на

Худ. Э. Кочергин
«Монолог о браке».
Театр Комедии. Ленинград

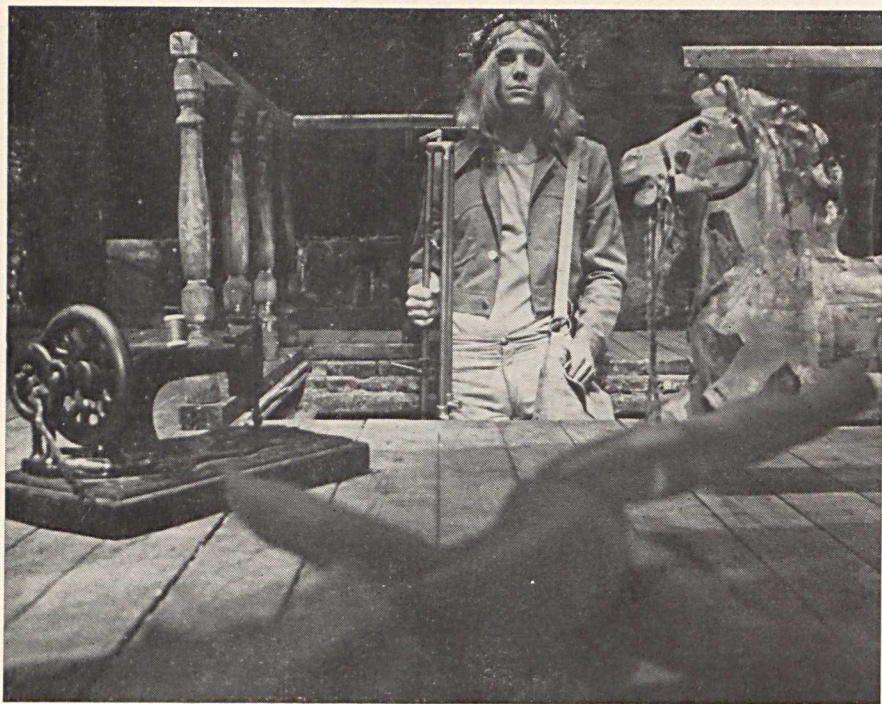
задней стене — портрет генерала Прозорова.

Во втором акте те же венские стулья окружают уже не огромный стол, а три маленьких круглых столика. Портрет генерала Прозорова на стене облепили несколько десятков фотографий наташиного Бобика — в коляске, на горшке, играющего, смеющегося, изображенного в разных ракурсах и даже «по частям» — глазки, ручка, ножка, пальчик и...

Третий акт — тревожный хаотический ритм ширм и стульев, среди которых валяются детские игрушки. Уже не только стены, но и все пространство сцены завешено сотнями фотографий Бобика и маленькой Софочки. В финале — совершенно пустая сцена, на полу, покрытом темно-серым войлоком, одинокая скамейка...

В спектакле «Свои люди — сочтемся» А. Островского, оформленном Э. Кочергиным, перед зрителями представляли реалии купеческого быта. Диван, конторка, пуфы, стулья вокруг стола с самоваром. Вся мебель покрыта одинаковыми чехлами и скатертями из простой крестьянской ткани — бранины. Из этой же ткани — поло-

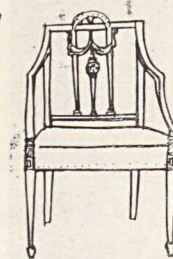
времен А. Островского — белый с позолотой портал, ложи, золотые барочные фигуры над ними, свечи в золоченых бра, тяжелый занавес из темно-коричневого бархата. Портал объемный, а занавес, со всеми его складками, подборками, кистями — написан. Когда он поднимается, зрители видят в обрамлении таких же условно плоскостных бархатных падуг и кулис декорацию комнаты Юлии Тугиной. За исключением объемной мебели первого плана, все остальное выполнено как живописная картинка, изображающая на плоскости задника светлую с розочками стенку, печку, икону, портреты, люстру, стулья. Эта иллюзорно-достоверная картинка в духе ранних передвижников передавала атмосферу времени и воссоздавала стилистику наивных декораций театра прошлого века. Обращение к живописи передвижников дало художнику возможность уловить дыхание минувшей жизни. Воссоздавая «театр» времен А. Островского, А. Васильев нашел оригинальный прием современного острания. Декорации, в которых начиналось действие, затем постепенно, незаметно для зрителей,



Худ. Э. Кочергин
«Вкус меда».
Драматический театр
на ул. Рубинштейна.
Ленинград

вик, закрывающий игровую площадку и стены, ее выгораживающие. Так ненавязчиво возникала в спектакле тема сермяжной Руси — поначалу неосознанно, как настроение, рожденное фактурой крестьянской ткани, дранкой, обтесанными кольями, на которых держатся стенки, висят керосиновые лампы, часы-ходики, а на самом верху — торчащие в разные стороны сухие черные ветки. Мысль об обреченности героев, паразитирующих на теле сермяжной, печальной и прекрасной России, с почти публицистической силой раскрывалась в финале спектакля. Одна за другой съезжались и опускались вниз, на пол, стенки, обнажая голые вертикали кольев с ходиками, лампами и ветками. Начиная шевелиться половики из бранины, затем постепенно сжиматься, сгребая в кучу опрокидывающиеся стулья, столы, сундук, конторку...

Одним из самых характерных примеров современной концепции сценического интерьера стали декорации А. Васильева к спектаклю «Последняя жертва» А. Островского. На современной сцене театра им. Моссосвета художник построил «театр»



Кресло. Мастер Шератон.
Англия. Конец XVIII в.

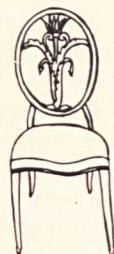
отъезжали вместе с порталом вглубь: «театр» времен Островского как бы уходил в прошлое, оставляя уже на современной сцене то, что продолжает жить и волновать сегодня — человеческие судьбы героев пьесы.

Естественно, что поиски современных решений сценического интерьера являются выражением общих тенденций развития сценографии наших дней; в рассмотренных выше спектаклях проявился важнейший принцип современной советской сценографии.

Ведущие мастера, обладая, как и их предшественники, умением создавать декорации для драмы, стремятся средствами пластики «режиссировать» саму драму, само сценическое действие. И если попытаться определить новаторское существо современной советской сценографии, то ее главнейшим завоеванием следует считать именно обращение к «пластической режиссуре» как новому способу образного моделирования действительности средствами сценографии.



Рабочий кабинет писателя.
Начало XX века.



Стул. Мастер Хепплайт.
Англия. Конец XVIII в.

Художественный ансамбль как бытовое пространство

Ю. Лотман

Античная поговорка гласит: «Музы ходят хором». При том, что у каждой из муз было имя, свой образ, инструменты и ремесло, греки неизменно видели в искусстве именно хором, ансамбль различных, но взаимно необходимых видов художественной деятельности.

Изучение искусства в новое время пошло по другому пути: сложились отдельные дисциплины, изучающие художественную словесность, театр, изобразительные искусства, кино, музыку в их изолированном развитии. Такой подход имеет свои основания: с одной стороны, он соответствует реальной тенденции искусства к дифференциации, к превращению в отдельные, внутренне самостоятельные сферы художественной деятельности (что составляло ощутимую тенденцию в развитии искусства после Ренессанса и, в особенности, в XIX столетии), с другой — позволял вычленив специфические задачи изучения каждой области художественной активности человека.

Особенно много извлекла из такого подхода история каждого вида искусства. Исторический подход к искусству стал для современного человека чем-то гораздо большим, чем просто инструмент научного осмысления — он сделался условием эстетического переживания.

Нельзя сказать, чтобы вопрос о некотором «едином стиле» той или иной эпохи, о единстве художественных вкусов той или иной общественной группировки, класса, сословия не ставился в науке и чтобы на этой методологической основе не выявлялась общность произведений, принадлежащих различным видам искусства. Напротив: исследования такого рода, написанные с различных методологических позиций, столь многочисленны, что даже простое перечисление их заняло бы слишком много места. Именно под этим углом зрения написаны многочисленные исследования, посвященные, например, культуре Ренессанса, барокко и проч.

Однако, когда читаешь работы, посвященные тому, как «дух эпохи», «стиль времени» выражался в различных произведениях искусства (или эссе, в которых авторы ставят перед собой цель воссоздать на основании текстов и памятников «портрет века», синтетический облик культуры данного времени), — порой чувствуешь себя как бы в гостиной Собакевича, где все предметы были на одно лицо и «каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собаке-

вич!» или: «И я тоже очень похож на Собакевича!» Достижимая таким образом картина единства бывает не лишена эффектности, однако вызывает ряд сомнений. Прежде всего, как правило, возникает вопрос, не достигается ли единство ценой забвения всего, что этому единству противоречит (потери бывают настолько значительны, что, в конечном счете, никогда нет уверенности, имеем ли мы дело с единством описываемого объекта или с единством предвзятой точки зрения).

Есть и другая трудность. Исследователь, описывающий «лицо эпохи», стремится подметить в разнообразных формах художественной жизни единство. Но так ли смотрел на них современник? А если так, то зачем ему было нужно, чтобы жизнь отличалась в **разные формы?**

Все это имеет непосредственное отношение к теории интерьера. Ведь организация «интерьера» — это не только размещение мебели, украшений, картин и скульптур внутри данного помещения, не только художественное оформление стен, потолка и пола. Домашняя сцена в барском особняке XVIII в. в такой же мере вводила в интерьер театральное искусство, в какой телевизор вводит в современную квартиру кинематограф. Если библиотека вводила в интерьер книгу скорее как предмет переплетного искусства, то раскрытый на специальном столике альбом хозяйки, украшенный проворно

Толстого кистью чюдотворной
Иль Баратынского пером,

включал в интерьер и поэтический текст. (Бесспорно, что книги, составляющие один из основных элементов современного интерьера — кстати, в России традиционно гораздо в большей мере, чем за рубежом — «работают» уже не переплетами, а титулами, то есть словесными знаками: поскольку при стандартизации типографского дела книга данного наименования имеет один и тот же вид у всех владельцев, каждый посетитель мгновенно опознает состав библиотеки, и непрофессиональная библиотека приобретает знакомый характер — она аттестует хозяина.) Не менее органична связь дворцового интерьера барокко с камерным оркестром: городского квартирного быта XIX в. — с фортепьяно: современного интерьера — с магнитофоном, проигрывателем и воспроизводимой с их помощью музыкой.

Вопрос, следовательно, можно было бы поставить таким образом: почему любой коллектив не может удовлетвориться каким-либо **одним** искусством, а неизменно строит присущие ему типичные «ряды»: почему отдельный человек почти никогда — кроме некоторых единичных и явно вторичных случаев — не «употребляет» изолированных художественных текстов, а стремится к ансамблям, дающим сочетания принципиально разнородных художественных впечатлений? ¹ И если в описании исследователя-культуролога в различных текстах ансамбля выступает общее,

то в непосредственном потреблении видимо, активизируется разница: иначе почему нельзя ограничиться **одним** текстом? *

Говоря об ансамбле интерьера, уместно подчеркнуть еще одну особенность: произведение искусства в контексте своего естественного ансамбля соседствует не только с произведениями других жанров, но и других эпох. Какой бы реально существовавший культурный интерьер мы ни избрали, он никогда не заполняется вещами и произведениями, синхронными по времени создания. Не только европейский собор, в котором, как правило, отчетливо видны различные культурные пласты (сквозь барочный слой проглядывает готическая основа, а порой — остроконечный Ренессанс или даже романского стиля), но и православный интерьер которого отличается большим единством, заполняет свое внутреннее пространство иконами, вышивками, хоругвями и росписями, относящимися к весьма различным эпохам. Можно было бы напомнить, что и такие культурные образования, как, например, «библиотека русского образованного дворянина начала XIX века» (будь то совокупность книг в шкафах или круг реального чтения) или репертуар театра в определенную эпоху, не составляются из синхронных и однотипных текстов. Интересно в этом отношении описание Пушкиным подмосковного дворца князя Юсупова:

Книгохранилища, кумиры и картины,
И стройные сады свидетельствуют мне,
Что благосклонствуешь ты музам

в тишине...
... с восторгом ценишь ты
И блеск Алябьевой и прелесть Гончаровой.
Беспечно окружась Коррежидом, Кановой,
Ты, не участвуя в волнениях мирских,
Порой насмешливо в окно глядишь на них...

Здесь перед нами весь набор необходимого для ансамбля разнообразия: по временной оси совмещены различные эпохи (Корреджио, Канова) по пространственной — всевозможные жанры: дом и парк, картина и скульптура. Показательно, что женская красота включена в этот ансамбль как элемент: красивая человеческая фигура в предписанном одеянии и позе — обязательный элемент не только картины, изображающей пейзаж или интерьер, но и самих этих культурных ансамблей. Интерьеры, составленные исключительно из синхронных и однородных предметов, производят унылое впечатление потому, что составлены из предметов, стиливое единство и хронологическая синхронность которых слишком обнажены. Особен



Стул. Мастер Хепплайт.
Англия. Конец XVIII в.

но это делается заметным, когда некоторая модель интерьера точно копируется в обстановке реального помещения, то есть когда ценой больших затрат происходит одновременная смена всех предметов интерьера. (Дело в том, что любая «модельная композиция» представляет собой некий «язык», когда же ее превращают в реальный интерьер, она используется как «текст». В первом случае это лишь возможность сказать нечто, во втором — реальное сообщение. Когда мы видим жилую комнату, обставленную в точном соответствии с некоторым «стильным образцом», мы находимся в положении человека, которому вместо интересующего его сообщения подсунули грамматику.)

Все это позволяет толковать понятие интерьера несколько более расширенно, чем это делается обычно, а именно — как непосредственную связь различных вещей и произведений искусства внутри некоторого культурного пространства. Эта непосредственная связь отражает реальное функционирование различных искусств в том или ином (исторически данном) коллективе. И характерно, что для каждой эпохи и каждого типа культуры существуют наиболее устойчивые, типичные связи, а также специфические несочетаемости.

*

Не всякое внутреннее пространство помещения может стать «интерьером». Одним из существенных признаков всякой культуры является разграничение всеобщего пространства (универсума) на внутреннюю — культурную, «свою» — и внешнюю — внекультурную, «чужую» — сферы. С самых древних времен замкнутая «культурная» сфера отождествляется с упорядоченностью, организованностью (космической, религиозной, социальной и политической), а внешняя — с миром зла, дезорганизации, хаоса, враждебных культовых и политических сил. Естественно, что создаваемые человеком «внутренние пространства» — пещера, дом, городская площадь или обнесенное стеной пространство города, или вообще земля по эту сторону «границы владений дедовских» (Пушкин) — становились объектом особых культурных переживаний. Неслучайно одним из наиболее почитаемых римских богов был Терминус — бог границы отцовской земли; общеизвестна магическая² и покровительственная роль порога дома в верованиях многих народов и т. д.

С усложнением механизма культуры простое противопоставление «культурного» (организованного) и «некультурного» (неорганизованного) пространств сменяется иерархией: внутри замкнутого пространства выделяются иерархически более «высокие» его участки. Так, внутри огражденного стеной средневекового города выделяется замкнутое пространство, вмещающее сакральную и государственную власть (слово «выделяется» имеет здесь типологический, а не исторический смысл; исторически процесс шел в противоположном направлении: кремль не вы-

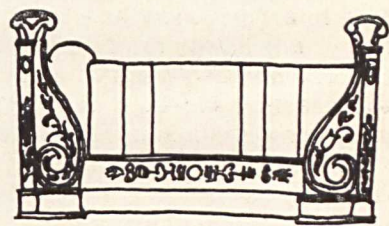
делялся из города, а обрастал городом). Аналогичны красный угол в крестьянской избе, обязательное деление барского особняка XVIII в. на парадные комнаты первого этажа и жилые — второго. Парадные комнаты иначе обставлены: здесь специализованные как бы для жилья помещения (например, спальни), служат лишь для приемов и праздников, тогда как для жилья реально служат лишь комнаты второго этажа (точно так же в мещанском быту возникает различие между кроватью — украшением парадной комнаты и кроватью, предназначенной для сна). Иерархия культурной значимости различных пространств дополняется иерархией степеней их ценности (зависящей от внутренней структуры данного типа культуры); так выделяются пространства, предназначенные для государственно-политической деятельности, частной жизни и проч.

Эстетические переживания также отнюдь не равномерно распределяются внутри культурного пространства. Подобно тому, как уже на ранних стадиях общественно-исторического развития выделяются особые календарные сроки для эстетических переживаний (например, для праздников, закрепленных за определенными календарными датами; можно напомнить также о еще недавно действовавших запретах рассказывать сказки днем, а в некоторых местах — летом), намечается и пространственное закрепление искусства в определенных участках культурного мира. Периодически повторяющиеся в истории культуры тенденции предельно расширить пространственную сферу искусства, отождествив ее с культурным макрокосмом, или предельно сузить ее (ср. лозунги «вывести искусство на улицу» или замкнуть его в «башне из слоновой кости») вторичны и отражают интерпретацию различными историческими и социальными силами факта пространственной закреплённости искусства в мире культуры.

Типы пересечения эстетического пространства с теми или иными социально вычлененными подпространствами могут быть различными. Так, место эстетических эмоций (одновременно и место сосредоточения произведений искусства) может совмещаться с храмом, дворцом, частным жилищем, сочетаясь с идеями религиозными (ср. стремление сочетать религиозные и эстетические переживания в барочной культуре контрреформации и принципиальное их разделение в системе протестантизма; напомним, что, судя по «Повести временных лет», красота храма и службы была одним из решающих аргументов для посланцев князя Владимира в пользу «греческой веры», для иконоборцев же «красота» связывается с «язычеством» и, следовательно, подлежит удалению из христианского храма), с политическими представлениями или ценностным приоритетом отдельной личности.

Совмещение высокой социально-ценностной характеристики определен-

ного типа внутреннего культурного пространства с эстетическим его переживанием создает условия для возникновения особого типа интерьера. Возможен и такой случай, когда эстетическое ставится в данной системе культуры на столь высокую ступень, что искусство ни с чем, кроме себя самого, совмещаться уже не может. В этом случае мы получаем некоторые типы пространства, исключительно посвященные эстетическим переживаниям — театр или музей. Не следует думать, что здесь автоматически сказывается специфика театрального искусства, требующая отдельного помещения — нам прекрасно известны случаи совмещения театра и храма, театра и дворца (например, «Эрмитажный театр» Екатерины II), домашнего театра (как в городском барском доме, так и в поместье), и, наконец, разнообразных любительских и профессиональных выступлений (как в частной интеллигентской квартире XIX в., так и, уже в наше время, например, в цехе, госпитале и проч.), причем во всех этих случаях выступление артиста не в театре ценностно характеризуется выше, чем в обычных театральных условиях. Совмещение музея с храмом, дворцом, библиотекой или частной квартирой тривиально и



Кровать.
Стиль «ампир». Франция.
Начало XIX в.

примеров не требует. Обычные в литературе XVIII века определения театра как «храма искусств» свидетельствуют, что для высочайшей оценки искусство в этой системе не нуждается в совмещении с посторонними ценностями.

Единство разнородных художественных произведений внутри некоторого замкнутого культурного пространства нельзя рассматривать отдельно от поведения человека, включающегося в этот ансамбль. Выше мы говорили, что типичная структура московского барского особняка подразумевала деление на «парадный» нижний и «жилой» верхний этажи, что даже менее притязательный дом среднего помещика членился на «барскую» и «людскую» половины; в крестьянской избе выделялся красный угол. Но неравномерности жилого пространства соответствовало выделение разных типов поведения, включая походку, жесты, силу голоса и проч.

В русском дворянском быту первой половины XIX столетия строевая служба молодого офицера и не менее тягостная муштра, которую проходили молодые девушки под командой танцмейстера, вырабатывали совершенно особый тип движения, же-

ста и посадки фигуры³. Создавалась возможность «высокого» и «низкого» стиля жеста, походки, голоса, поведения и, в равной мере, отождествления себя с «высокими» или «низкими» персонажами искусства, что подразумевало определенный тип поступков, высказывавшихся мыслей, определенный стиль речи. Это было лишь частным проявлением более широкого культурного явления: известно, что разные социальные ситуации типа «карнавал», «работа», «нахождение в строю», «на параде», «бал», «дружеская беседа» определяют соответствующие типы поступков и речевого поведения, жеста и мимики. Однако каждая из этих ситуаций связана с определенным культурным пространством и, следовательно, с устойчивыми для данной культуры художественными ансамблями. Так возникает соответствие между художественным ансамблем и поведением «потребителя» искусства. Но дело этим не ограничивается: поведение человека отражается в поведении персонажей художественных произведений и постоянно испытывает обратное воздействие. Так складывается объективная основа для изучения искусств в составе единого целого — культуры.

* Конечно, культурной жизни каждой эпохи присуще некоторое единство, часто усиливаемое вторжением в непосредственную ткань искусства представлений эпохи о себе самой, нормирующих самоописаний. Однако с этих позиций мы видим лишь одну сторону процесса.

Предлагаемый в данной статье вопрос имеет иной характер: нас интересует не то, какие общие черты позволяют отнести некоторые картины, статуи, поэтические тексты, мебель, одежду к явлениям одного стиля, а почему тому или иному стилю свойственно проявляться в различных жанровых феноменах.

Именно разница в принципах освоения мира делает различные виды искусств взаимно необходимыми. При этом следует выделить две различные стороны этой проблемы. С одной стороны, разные искусства, поразному моделируя одни и те же объекты, придают человеческому художественному мышлению необходимую ему объемность, художественный полиглотизм. С другой, каждый вид искусства для полного осознания своей специфики нуждается в наличии других искусств и параллельных художественных языков. Обобщая, можно утверждать, что каждое свойство того или иного художественного языка определяется отношением его к некоторым, в определенном смысле эквивалентным, свойствам языков других искусств («эквивалентность» в данном случае определяется способностью моделировать один и тот же объект)⁴. И

здесь весьма существенной оказывается проблема влияния: язык живописи влияет на театр, кинематограф — на роман, поэзия — на кинематограф. При этом влияние происходит не только через глаз, руку и

мозг художника. Трудности в восприятии далеких (этнически и исторически) видов искусств, как правило, связаны с тем, что мы пытаемся освоить их изолированно, вне контекста породившей их культуры. Всякий литературовед знает, сколь меняется впечатление от литературного произведения в зависимости от того, читаем ли мы его в собрании сочинений или в журнале, где увидела свет первая публикация. В одном контексте в произведении подчеркивается то, что отличает его от предшествующих или последующих творений того же автора (то есть место в индивидуальной творческой эволюции), в другом — соотношение с произведениями других авторов. «Граф Нулин» Пушкина впервые увидел свет в одной обложке с поэмой Баратынского «Бал». В сознании современников они образовывали некоторое единство, для нас сейчас трудно уловимое, так же, как мы не можем без внутреннего сопротивления понять, почему Н. И. Надеждин, подвергший «Графа Нулина» уничтожающей критике, считал эту поэму ультраромантической. Когда мы обнаруживаем в одной книжке Некрасовского «Современника» «Сашу» Некрасова и «Рудина» Тургенева, мы уже можем говорить о взаимодействии в читательском восприятии разножанровых произведений — поэмы и романа. Еще заметнее соотношение разных жанров, когда мы соотносим произведения из художественного и критического отделов журнала.

Отнюдь не любое соединение разноили одновременных объектов способно вступать в соотношения, складываться в ансамбли. Сочетаемость и несочетаемость предметов искусства в некоторых единых ансамблях — мало изученная, но весьма существенная проблема. Что происходит при включении китайских художественных изделий в культурные ансамбли барокко или произведений искусства Африки — в художественное окружение современного европейца? Очевидно, что перед нами различно закодированные тексты; часть из них ощущается в общей культурной толще как «чужая». Однако между этими «чужими» текстами и их европейским контекстом имеется нечто общее, что позволяет «читать» экзотические тексты с позиций европейского контекста и одновременно трансформировать сам этот контекст, глядя на него как бы с позиций этих экзотических включений. И, наконец, возможна некоторая внешняя точка зрения, например, исследователя, чья собственная культура относится к другому времени. С этой позиции разница между составляющими ансамбль элементами отступит на второй план, и они легко будут описываться как нечто единое и непротиворечивое.

Представляется, что сказанного достаточно для того, чтобы обосновать необходимость наряду с исследованием отдельных произведений и видов искусств изучать особенности и закономерности реальных ансамблей. Музы ходят хором.

* Во избежание неадекватного толкования термина «текст» отсылаем читателя к книге того же автора «Структура художественного текста». М., «Искусство», 1970. (прим. ред.)

¹ Любопытный пример в этом отношении — кинематограф: первоначально фильм входил как один из номеров в ансамбль ярмарочно-балаганских аттракционов. В дальнейшем превращение кинематографа в самостоятельное искусство, технические условия демонстрации (темный зал и освещенный экран) способствовали выделению и изолированному восприятию кинотекста. Однако одновременно начался рост значения музыкального аккомпанемента, а с появлением звука кино в принципе приобрело синтетический, ансамблевый характер (см. И. И. Иоффе, Синтетическое изучение искусства и звуковое кино, Л., 1937; З. Лисса, Эстетика киномузыки, М., 1970). Телевидение усложнило этот ансамбль, введя кино в интерьер современного жилища.

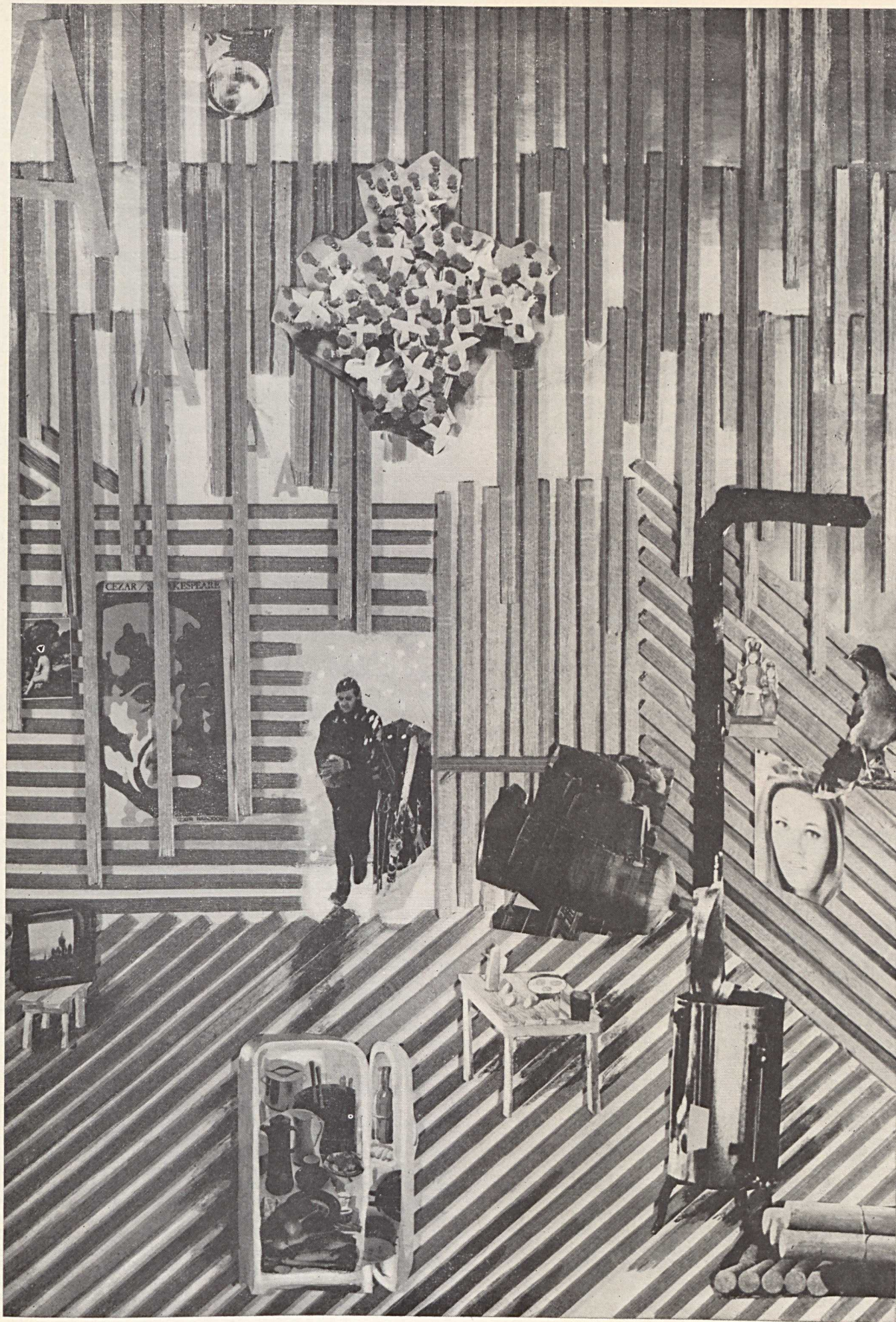
² Наименование «экстерьер» имеет смысл для всех случаев совмещения эстетического переживания с внешней поверхностью культурного пространства — когда оно моделирует внешнюю точку зрения на себя. Таков будет импозантный и грозный вид рыцарского замка на скале, рассчитанный на восприятие его врагами или вассалами, фасад дворца, вызывающий восхищение... Такова же природа заботы о виде, который открывается на порт при приближении к нему с моря, и утвердившаяся еще в античности манера украшать гавани статуями, обрамленными лицом к входящим в порт кораблям. Когда Гирландайо вызывался расписать внешнюю сторону флорентийских стен фресками, он имеет в виду гигантский опыт, имеющий целью указать иностранцу, какой он должен воспринимать Флоренцию.

Такова же природа оформления пограничных знаков. В этом смысле Петербург был своеобразным экстерьером императорской России, обращенным к Европе. Несколько особый случай — крестообразный план готических соборов, видный лишь с внешней для людей «позиции бога», поскольку эта позиция внешнего наблюдателя в данном случае, для человека средневековой культуры, не выносится за ее пределы, а составляет некоторый недоступный людям центр.

³ Современный исторический кинематограф, как правило, этого не учитывает: актер надевает мундир офицера XIX века, но не умеет воспроизводить соответствующего стиля движений и поведения. Особенно это заметно в голливудских исторических фильмах. В качестве противоположного примера можно было бы привести французский фильм «Большие маневры», в котором разница движений и посадки фигуры офицеров-кавалеристов (в отдельных случаях несколько утрированная и воспроизводящая уже другой штамп: «опереточная маска лихого кавалериста») и штатских героев входит в систему выразительных средств. Напомним также, как меняются походка и жесты жулика Бартоне, когда он превращается в кавалерийского генерала в «Генерале делья Ровере» (Росселлини).

⁴ В этой связи интересно указать на некоторые устойчивые соотношения между различными видами искусств. Как показало исследование Е. В. Дущечкиной, повествовательным жанрам средневековья была свойственна неподвижность, пространственность и идеологическая стабильность точки зрения повествователя. Дущечкина справедливо отметила существование отношения дополнительности между словесным повествованием и живописным произведением: в средние века подвижность точки зрения художника дополняется стабильностью позиции повествователя, а в искусстве нового времени зафиксированность позиции живописца — свободой «точки зрения текста» романа XIX в.

(См. Е. Дущечкина. Художественная функция чужой речи в Киевском летописании. Автореферат кандидатской диссертации. Тарту. 1973.)



Сценографическая интерпретация
современного интерьера.
Художник С. Бархин
«Антонина» Свердловский ТЮЗ.



Кресло «Барселона».
Архитектор Мис ван дер Роэ.
США. 1928 г.



Известные по пересказам и историческим исследованиям лекции и статьи английского художника и теоретика Уильяма Морриса (1834—1896) об искусстве и материальной культуре наконец вышли на русском языке почти в полном объеме. С уверенностью можно сказать, что это — значительное событие для нашей теории и истории культуры. В нашей стране, где вот уже на протяжении ста лет социально-художественное наследие Морриса вызывает большой интерес у исследователей

культуры, сложилась целая традиция его трактовки, которая неизменно подчеркивает в нем идеи жизнеутверждающей, созидательной функции искусства, а подчеркнутую рафинированность выработанной им эстетической программы прерафаэлизма оценивает объективно-исторически, как специфическую форму протеста против реакционности современного ему академизма. Теперь, читая тексты самого Морриса, еще раз убеждаешься в верности этой трактовки. В книге даны главные лекции и статьи Морриса о социальном назначении искусства, о взаимоотношении труда и художественного творчества, о прикладном искусстве и эстетике прерафаэлитов. В них Моррис, выступая как последователь этико-эстетического учения Джона Рескина, критикует упадок гуманистической роли искусства в современном ему обществе и вслед за Рескиным видит идеал гармонической связи искусства и общества в прошлом, в эпохе средневековья. Вместе с тем Моррис идет дальше. Он развивает учение об искусстве как общественной силе с позиций утопического социализма («Искусство и социализм», «Как я стал социалистом» и др.).

Большинство материалов книги посвящено вопросам связи искусства и ремесел в реорганизации предметного окружения. Основой реорганизации Моррис считал возврат к ручному характеру труда для восстановления качества предметных форм, прорабатываемых художником. Он выступал за привлечение в сферу материального производства ведущих художников своего времени, боролся с эклектикой «машинных» орнаментов и украшений, за стилистическое упорядочение форм в предметной среде и в архитектуре.

В соответствии с его социальной концепцией, искусство у Морриса выступает как непосредственная составная часть труда и быта общества. Он строит эстетическую теорию созидания, согласно которой художественная практика должна стать непосредственной составной частью труда и быта народа, одновременно указывая на то, как сложно разграничить, где кончается утилитарная сторона предметов, окружающих человека, и где начинается собственно эстетическая.

Работы Морриса — теоретика и оратора — очень важны в плане методики искусствознания, как особый и малоизученный

жанр своеобразного литературного сотворчества в области предметно-пространственных искусств, результатом которого было воспитание целого поколения последователей его культурной программы, определивших очень многое в характере и поисках художественной жизни XX века.

Его лекции и статьи были обращены к людям, часто далеком от профессиональных вопросов искусства. Они были просветительскими, агитационными, а для художников — эстетически дисциплинирующими.

Следует отметить, что творческое наследие Морриса известно нам далеко не полностью: согласно завещанию, его архив до сих пор еще не вскрыт и должен быть опубликован лишь в 2000 году. Можно только догадываться, что заставило Морриса так поступить. Не исключено, что его политическая деятельность социалиста, направленная против буржуазного общества XIX века. Во всяком случае несомненно, что этот архив даст еще немало материалов для истории культуры.

В предисловии А. А. Аникста дан подробный обзор его деятельности как писателя, критика, художника, организатора,

хроника



Рецензии

Екатерина Белокур

Творчеству известной украинской художницы Екатерины Белокур посвящен изданный в Киеве альбом*. В новом издании в отличие

* Екатерина Белокур. Альбом, Автор-составитель В. Нагай, Изд-во «Мистецтво». Киев, 1972.

от альбома, вышедшего еще при жизни художницы (в 1959 г.), ее творческое наследие представлено значительно многограннее. Кроме работ маслом, репродуцированы интересные акварельные и карандашные произведения. Вводное и поэтичное вступление к альбому написал

О. Гончар. Писатель очень верно отметил, что только внутреннее убеждение в своем призвании, напряженный труд по овладению тайнами мастерства, чуткое и восторженное видение природы позволили Екатерине Белокур создать целый ряд оригинальных и значительных работ. Основную статью альбома написал его составитель В. Нагай. В этой статье более подробно, чем в альбоме 1959 г., прослеживается жизненный путь Е. Белокур; творчество же и его эволюция рассмотрены несколько поверхностно-описательно, без достаточно глубокого искусствоведческого анализа ее отдельных картин и наследия художницы в целом. Автор пытается в какой-то степени раскрыть сложность искусства Е. Белокур, но в статье нет четкости в определении характеристики творчества художницы. Так, в одном месте говорится о «сказочной фантастичности работ» (стр. 12), в другом — о «скрупулезной материальной выписанности изображений, доведенных до иллюзорности» (стр. 17), в третьем — о «декоративном подходе к трактовке действительности» (стр. 14).

В. Нагай рассматривает портреты раннего периода творчества Белокур (Оля Белокур, 1928 и Татьяна Бахмач, 1932) как сознательные этюды и в конце статьи замечает, что Белокур никогда не делала ни предварительных эскизов, ни этюдов (и это очень характерно для непрофессиональных художников). Думается, что перед нами не этюды портре-

тов, а вполне законченные и продуманные работы периода становления Белокур как художника.

Екатерина Белокур родилась и выросла на земле, где столетиями именно женские руки не только вышивали и ткали, но занимались архитектурно-декоративной росписью, украшали керамику и писанки; но ее работы — это искусство другого рода, отличающееся от традиционного народного творчества. Поэтому оно так сложно для оценки и глубинного раскрытия его сущности.

Крестыanka Екатерина Белокур была самобытным художником, для которого необычайно привлекательным было профессиональное творчество. Ее постоянное стремление к «настоящему» художеству приводило к открытию собственного художественного «мира» и своеобразных приемов живописи, характерных для многих художников-самоучек, осваивающих жанры и виды профессионального мастерства. Особенно приблизилась к нему Белокур в своих рисунках, более условных и свободных по исполнению, чем ее живопись. При всей внешней простоте ее картин наиболее удачные из них внутренне сложны и символичны. Ее постоянный интерес к изображению плодов и цветов, как и сами приемы изображения — «открытость» цветочных композиций, филигранная выписанность ее работ до иллюзорной живописной осязаемости вытекали из особенностей ее миропонимания. Но психология творчества само-

ра, политического деятеля. По сравнению с уже вышедшими очерками о нем в рамках литературоведения такой обзор значительно дополняет портрет и трактовку творчества Морриса. На наш взгляд, следовало бы только яснее подчеркнуть, что Моррис стоял на рубеже культур: как практик он скорее замыкал собой поиски в области декоративного искусства и малой архитектуры XIX века, а как теоретик и методолог намого опередил свое время и принадлежит XX веку. Эта его «двуликость» дает повод его буржуазным последователям и интерпретаторам в зависимости от собственных установок однобоко истолковывать его как консерватора или как радикала. С позиций же объективно-исторических Моррис стал элементом новой культуры, «снятым», как говорил Гегель, и включенным в ее дальнейшее развитие. Поэтому издание его теоретических работ так ценно. Оно является не только научным и литературным памятником, но и необходимым компонентом в развитии теории культуры, методики искусствознания.

В. Варламов

Антидизайн Лукаса Самараса

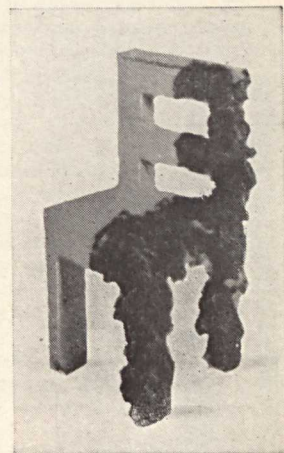
Во второй половине XX века горожане, особенно те, кто проживает в промышленно развитых капиталистических странах, в повседневной своей жизни плотно окружены продукцией современного дизайна. Бытовая техника, интерьеры служебных и жилых помещений, предметы обихода, средства передвижения, современная архитектура, реклама, периодические издания, — все это отмечено чертами сугубого техницизма и рационализма. Рядового человека такая среда обычно угнетает. А у некоторых художников этот мир точных контуров и сверкающих поверхностей вызывает чувство протеста и неприятия. Протестуя против предельного техницизма западного дизайна, они пытаются возратить вещи ее духовную, эстетическую форму, напомнить о том, что предметы обстановки связаны с живым человеком. В борьбе с чистым функционализмом такие мастера часто до-

ходят до крайности, превращая вещь в род скульптуры, включая ее в систему чистого станковизма, где предмет является выражением самого себя. Одним из таких художников можно считать американца Лукаса Самараса.

Но почему вы все-таки занялись стульями? Что привлекало Вас?

— Вы хотите спросить, почему стул, а не что-нибудь иное? — Вот именно. Почему стул, а не лампа или собака?

Кстати, и другой предмет мог бы оказаться не менее привлекательным. Возможно, я скоро займусь чем-нибудь новым. Художники моего поколения вообще очень интересуются миром вещей, среди которых мы живем. Мы горожане и каждый день видим одно и то же: дома, церкви, — разглядываем формы, которые придуманы были бог знает когда и существуют с незапамятных времен, — окна, двери... Вот так смотришь, смотришь и вдруг понимаешь, что и сам хочешь работать с чем-то таким же исконным и непреходящим. «Хорошо, думаешь, пускай это будет стул...» А самое в нем приятное то, что он соприкасается с человеческим телом. И он не большой и не маленький. Я провожу на нем по многу часов каждый день, потому что ра-



ботаю я почти всегда сидя.
(Из интервью Л. Самараса
корреспонденту журнала
«Craft Horizons»)

Лукас Самарас родился в 1936 году в Греции. Образование получил в Европе и в США. Сейчас живет и работает в Нью-Йорке. За время с 1959 по 1970 годы состоялось шестнадцать его персональных выставок. Кроме того, Самарас участник многочисленных групповых выставок в США и в других странах. Его работы приобрели многие американские музеи и частные коллекционеры.

бытного художника, стоящего между профессиональным и народным искусством. Нагнем не только не рассматривается, наоборот — творчество Белокур связывается с крестьянской художественной традицией таких народных мастеров, как Ганна Верес, Татьяна Пата и другие. В статье остались без ответа вопросы о национальном своеобразии работ Е. Белокур, о внешних влияниях на эволюцию ее искусства, о ее месте в истории современного народного творчества. Между альбомом 1959 года и последним изданием существуют отдельные расхождения в датировках и названиях работ. Так, одна и та же работа названа в одном альбоме «Георгины» и датирована 1949 годом, в другом — «Цветы на голубом фоне» и датирована 1942—1943 гг. Досадны отдельные небрежности полиграфического исполнения репродукций, хотя в целом альбом производит благоприятное впечатление. Выпуск альбомов подобного рода в издательстве «Мистецтво» необходимо всячески приветствовать и поддерживать, однако не следует забывать, что помещаемые в них статьи и теоретические работы должны стоять на уровне современного искусствознания. Конечно, рассматривать творчество таких художников, как Е. Белокур, совсем непросто, так как критерии для оценки их искусства все еще не выработаны. Время все настоятельнее требует таких оценок.

В. Янченко

«Удмуртское народное изобразительное искусство»

Удмуртский научно-исследовательский институт истории, экономики, литературы и языка при участии Государственного музея этнографии народов СССР (ГМЭ) подготовил альбом, посвященный удмуртскому народному искусству, а издательство «Удмуртия» выпустило его*. Автор его Т. Крюкова — старший научный сотрудник отдела Поволжья и Приуралья ГМЭ, кандидат исторических наук, — многие годы занимается изучением быта и творчества народов Поволжья. Аналогичные предпринятые ее альбомы по марийскому, чувашскому и мордовскому народному искусству свидетельствуют о том, что Т. Крюкова последовательна в своей научной деятельности — изучении и публикации произведений искусства народов Поволжья. Подчеркивая исключительное значение музейных памятников в изучении народного искусства, автор дает обзор всех удмуртских коллекций, хранящихся в различных музеях страны. Для иллюстративной части альбома она использует богатейшие материалы Гос. музея этнографии народов СССР и Удмуртского республиканского краеведческого музея. Нашли свое место в альбоме и те вещи,

которые до настоящего времени бытуют у населения и выявлены во время экспедиций. Художественное дарование народа наиболее выразило себя в узорном тканье и ковроткачестве, в многоцветной вышивке и узорном вязании, в резьбе по дереву и художественном тиснении на бересте. Публикация всех видов удмуртского народного искусства предпринята впервые.

Во вводной главе в сжатой, лаконичной форме рассмотрены вопросы, связанные с памятниками прошлого, показаны истоки удмуртского народного искусства. Здесь же, хотя и кратко, автор касается некоторых теоретических вопросов, встающих перед исследователем искусства поволжских народов, в частности удмуртов. В последующих разделах дается характеристика каждого из видов удмуртского народного искусства. Завершается альбом главой, посвященной современной практике.

Т. Крюкова отобрала для иллюстраций наиболее яркие по художественному облику произведения, позволяющие судить и о композиционном распределении орнамента на вещах, и об их использовании в быту.

В тексте и иллюстрациях представлены памятники удмуртского искусства с XVIII века и до наших дней, что дает возможность проследить их историческое развитие и художественную эволюцию. Исследование по удмуртскому искусству имеет не только научное, но и практическое

значение для искусствоведов, педагогов, музейных работников, художников современного декоративного-прикладного искусства.

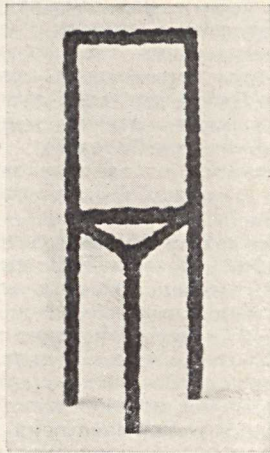
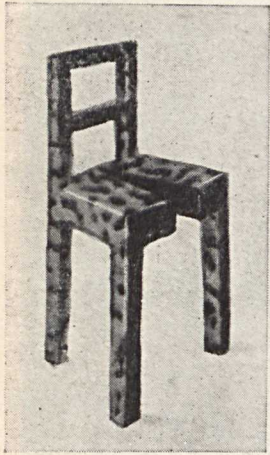
Автор книги Т. А. Крюкова за книгу «Удмуртское народное изобразительное искусство» удостоена Государственной премии Удмуртской АССР за 1973 год.

Л. Савельева

* Т. А. Крюкова. Удмуртское народное искусство. Изд-во «Удмуртия». Ижевск — Ленинград, 1973.

О янтарных изделиях

В Литовской ССР принято решение о повышении качества и улучшении художественного уровня янтарных изделий. Изделия из янтаря могут изготавливать только предприятия объединений по производству художественных изделий — «Дована» Министерства местной промышленности и предприятия Художественного фонда Литовской ССР, а также народные мастера и художники Общества народного искусства Литовской ССР. Предприятиям и организациям других министерств и ведомств, подсобным предприятиям совхозов и колхозов запрещено заниматься производством изделий из янтаря. При вильнюсском комбинате «Дайле» будет создан межведомственный художественный совет для отбора и внедрения в производство янтарных изделий.



Серия или группа стульев 1969—1970 года — одна из последних работ Самараса. Серия составлена из самых различных стульев. Массивные, подчеркнута скульптурные сидение — квадрат, спинка — прямоугольник, ручки — клинья, ножки — четвертушки четырехгранной усеченной пирамиды; жесткий, массивный прямоугольный остов и тяжелое сидение с клинообразной прорезью посередине — так и видишь человека, который сидит здесь, расставив ноги. Проволочные стулья, затянутые нитками и украшенные мот-

ками разноцветной пряжи. Стулья из гнутого полимерного прутка — такой причудливой формы, что даже знаменитый питон Каа из сказки Киплинга не смог бы сразу свистеть подобным образом. И если бы мальчик Маугли попросил его свернуться так, чтобы он, Маугли, смог посидеть на Каа, как на стуле, сделанном Самарасом, питону пришлось бы ретировать новую фигуру не раз и не два. Стулья, обитые искусственным мехом и пластмассой, затянутые фольгой, изукрашенные кнопками, инкрустированные зеркалом. Стулья дере-

вянные и стальные. И все же, несмотря на великое разнообразие форм и материалов, серии присуще некое внутреннее единство. У нее есть лицо. Но тут, пожалуй, следует снова предоставить слово автору: «Это ведь затягивает. Сделаешь сначала один стул и говоришь: «Потрясающе!». Затем кончаешь второй и снова думаешь: «Ну, этот действительно потрясающая штука». Потом забываешь и этот, второй, потому что делаешь новый стул. А когда серия готова целиком, уже трудно выделить какой-нибудь один. Потому что все вещи, в которых что-то не так, я уничтожаю. Дефектная вещь не имеет права на существование». В результате получились стулья, автора которых легко узнать. Конечно, Самарас делает не только стулья. Он работает в самых разных жанрах. Его интересуют форма и фактура как таковые. Художник последовательно, углубленно, даже яростно исследует возможности, заложенные в материалах и вещах, в пряже и в дереве, тканях и пластмассах, в проволоке, стали, тканях. В студии Самараса стоят разнообразные коробки, решетчатые экраны, скульптуры из раскрашенного гипса и глины, композиции из стекла, дерева

и металла, изделия из веревок и цветной пряжи. Мебель для своей квартиры и мастерской Самарас сделал сам. Он любит вещи, которые человек может нести в руках. Его не пугает театральность некоторых собственных работ, ведь «жизнь сама по себе театральна». Самарас — автор «зеркальной комнаты» в одной из художественных галерей г. Буффало (США). Очень трудно перечислить все увлечения художника, который живет в своей мастерской, потому что любит, чтобы работа, которую он в данный момент делает, всегда была перед глазами, даже когда он моется и ест. Наверное, лучше всего характеризует отношение Самараса к искусству его ответ на вопрос, какой стул из серии — его любимый. «...Это трудно объяснить. Иной раз возникает вдруг физическое чувство привязанности к вещи, которая другим не правится. Ну, например, если никто ничего не говорит про один из стульев серии, он мне сразу начинает нравиться больше других. И я думаю: «Почему это «они» не замечают его достоинств?». Знаете, как с неудачным ребенком...»

Е. Егорьева
(По материалам журнала «Craft Horizons»)



Рецензии Из истории советского костюма

В трудные для молодой советской республики годы, сразу же после Октябрьской революции была поставлена задача создания отечественной индустрии одежды, и многие известные художники с энтузиазмом взялись за решение проблемы советского костюма — удобного, функционального, соответствующего облику трудящегося человека. Со многими историческими событиями и документами той эпохи, связанными с выработкой принципов нашего пони-

мания искусства костюма и задач массового производства, знакомит читателей книга Т. Стриженовой «Из истории советского костюма»*. Ценность книги заключается в том, что становление этой области искусства показано в ней в тесной связи с характером эпохи, с политической и экономической обстановкой в стране. Автор подчеркивает, что и в этот исторический отрезок времени советское государство в ряду других вопросов культуры заботилось о развитии массовой одежды. В книге приводится интересный фактический материал о создании в нашей стране в 20-е годы организаций, связанных не только с разработкой образов костюма, но с решением теоретических и производственных вопросов, рассчитанных на дальнейшее развитие этой отрасли. Охватывая все области костюма, автор сообщает и о проектировании художниками спортивной, производственной одежды, красноармейской формы. Большой раздел заслуженно отводится Н. П. Ламановой, ее многоплановой творческой деятельности и теоретической разработке основных принципов советского моделирования. Книга знакомит и с деятельностью ее последователей и соратниц — Н. Макаровой и Е. Прибыльской, вплотную подошедших к решению вопроса массовости одежды, со своеобразным и значительным творчеством в области костюма художников А. Экстер и В. Мухиной. Особенно важным для всесторонней оценки развития костюма в те годы представля-

ется показ другого творческого направления, воплотившегося в работе группы конструктивистов, главным образом В. Степановой и Л. Поповой. Несмотря на то, что их творчество, как это явствует из книги, не является собственно «моделированием», оно сыграло большую роль в формировании стиля советского костюма и появлении нового характера рисунков тканей. Книга Т. Стриженовой показывает, что на первых порах, в период поисков, рывков, ошибок и достижений, искусство костюма развивалось в тесной связи со всем изобразительным искусством. Эскиз костюма, рисунок ткани, плакат или роспись фарфора в 20-е годы часто имели общие черты. Особенно близко творчество в области бытового костюма соседствовало с костюмом театральным. Эта связь искусств в период существования множества разнородных течений могла бы быть показана несколько шире. Оценивая книгу «Из истории советского костюма», как безусловно положительное явление, хочется отметить отдельные недостатки, которые, на мой взгляд, появляются там, где автор привязывает сделанные им выводы к оценке дальнейших путей развития советского костюма, вызывают сомнения и некоторые теоретические высказывания по вопросам моды и другим проблемам профессионального характера. Так, на стр. 11 (в сноске) высказываются весьма спорные утверждения по поводу рождения моды и современного

моделирования: «Собственно мода рождается в творческих лабораториях художников (ее теперь принято называть более точно «высокой модой» от французского «Haute Couture»). «...процесс движения моды, его сущность кажутся скрытыми от глаз публики, и на поверхность выплывает впечатление — будто бы художники «выдумывают» моду, оглушая массы неожиданностью и парадоксальностью своих предложений». В первом случае автор утверждает, что мода рождается в лабораториях художников, во втором — ставит этот факт под сомнение. Кстати, второе положение звучит более достоверно, так как рождение моды в стенах лабораторий представляется по меньшей мере спорным, особенно в последнее время. Можно говорить лишь о предложениях, которые могут стать модой, а могут и не стать ею. Что касается названия «высокая мода», в среде наших художников костюма оно не употребляется (разве только иронически). Вызывает возражение и термин «выставочная мода» (стр. 76), который противоречит здравому смыслу, так как само понятие «мода» подразумевает массовость. Заметны также отдельные противоречия в беглой оценке зарубежной моды и оценке сходства и различия в позициях художников того времени у нас и за рубежом. По утверждению Т. Стриженовой, французская школа моделирования в этот период (20-е годы) не знала, что такое форма и функциональ-

* Т. Стриженова, Из истории советского костюма. Изд-во «Советский художник», Москва, 1972.



**Мебель
Марка
Хелда**

Коллекция стульев и кресел, созданная фирмой «Knoll» по проектам Марка Хелда, — результат пятилетних исследований, новое слово в производстве мебели.

Вот что рассказывает Марк Хелд о том, как началась его работа. Во время поездки в Данию он видел, как проектировались новые модели вращающихся кресел, и ему пришла в голову мысль создать кресло, которое могло бы одновременно вращаться и кататься, облегчая этим мускульное напряжение от неподвижности. Хелд считал, что движение кресла сможет облегчить и психологическое

напряжение, давая ему выход в движении. Он сразу отказался от традиционных элементов конструкции и решил поместить сиденье на выпуклом основании. В рабочей модели центр тяжести человека, сидевшего, опершись на спинку, был фиксирован, а от падения предохранял установленный сзади упор. Затем Хелд от упора отказался решив сделать больше радиус кривизны продольного сечения основания. При этом удалось с помощью ряда проб добиться такой формы, чтобы тело сидящего человека опиралось не на отдельные точки, а на большую поверхность.

Коллекция «Анфибио» спроектирована Алесандро Беччи и изготовлена Грациано Джованетти (он же был и техническим консультантом). Раздвижной диван в конце концов отжил свое, и тем, чьи квартиры состоят из одной спальни-гостиной, теперь есть чем его заменить.

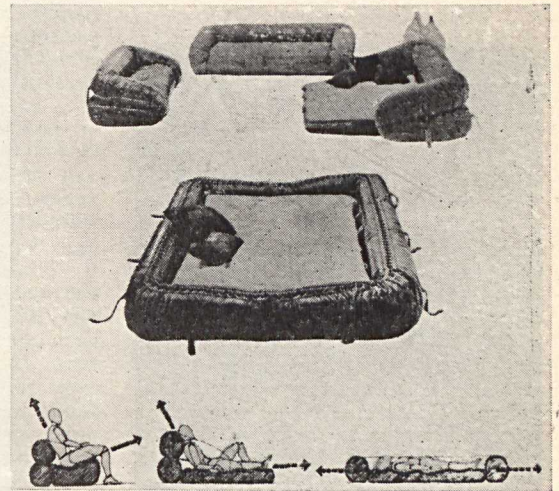
Выпускаются разные варианты «Анфибио». «Анфибио»-1 — это стул, быстро раскладывающийся в детскую кровать, «Анфибио»-2 в полтора раза длиннее, на нем могут сидеть двое-трое, и раскладывается

он в односпальную кровать. «Анфибио»-3 еще длиннее и раскладывается в двухспальную кровать.

Этот диван сделан из завернутой в дакрон полиуретановой пены и выпускается в чехлах из кожи, винила и тика. Ремни с металлическими защелками удерживают его в сложенном положении.

Как говорит Грациано Джованетти, «Анфибио» предназначен для тех, «кто любит удобные, функциональные вещи, которые можно использовать многими способами».

**Коллекция
«Анфибио»**



ность в costume. «...французы передко маскировали конструктивные основы костюма внешним нарядным чехлом. В их работах остается основополагающим принцип разработки фасона, а не формы одежды, как у Ламановой...». На самом деле в этот период в Париже переход к решению модели как пластической формы (П. Пуаре и М. Вийонне) уже был завершен, и провозглашены идеи Шанель о функциональности в одежде. Безусловно выдающиеся достижения советских художников в области костюма тех лет оказали влияние на моделирование Запада (это признает и зарубежная пресса). Но воздействовал прежде всего совершенно новый эстетический образ, возникший в тесной связи с революционными преобразованиями в нашей стране. Именно образность, возникновение нового стиля в costume у Ламановой, использование ею мотивов русского крестьянского платья — вот что было воспринято за рубежом как подлинное открытие.

Отмеченные недостатки являются скорее досадными исключениями в книге, которая в целом представляется очень нужной и полезной.

Издание необыкновенно привлекательно по художественному оформлению, насыщено хорошо подобранным иллюстративным материалом. Его общий художественный строй усиливает ощущение эпохи и немало способствует раскрытию замысла автора.

Л. Ефремова



М. К. Хиенинсон

Трагический случай оборвал жизнь Марины Казимировны Хиенинсон. Она была нашим товарищем и коллегой, другом художников, неутомимым пропагандистом советского театрального и декоративного искусства.

Ее энергия, художественное дарование и бесконечная влюбленность в искусство делали ее незаменимым помощником художников в их творческой и выставочной деятельности. Четырнадцать лет проработав в МОСХе, в Доме художника, Марина Казимировна участвовала в организации многих десятков художественных выставок. Она обладала особыми способностями и вкусом в экспонировании произведений скульптуры, театрально-декорационного и прикладного искусства, благодаря ее труду эти разделы наших выставок в последнее время звучали особенно ярко и цельно. Марина Казимировна пользовалась таким исключитель-

ным уважением и любовью художников, которые редко выпадают на долю искусствоведов. Она заслужила это той особой доброжелательностью и заинтересованным вниманием, с которым она относилась к работе всех художников — от известных мастеров до самых молодых, начинающих. Будучи секретарем выставкома секции театра и кино, она постоянно работала в тесном контакте с художниками; проявляя тонкий вкус в оценке вещей и понимание авторского замысла, она всегда находила лучшее место произведению на выставке и в то же время умела придать всей экспозиции художественное единство и выразительность.

М. Хиенинсон (М. Казимирова) выступала и как критик. В печати, в том числе в нашем журнале, был опубликован ряд ее статей о творчестве художников театра и декоративного искусства — о Н. Золотарева, Э. Стенберге, А. Васильеве, Т. Сельвинской, И. Фрих-Харе, Т. Гусевой и других. Ее статьи отличала та же эмоциональность и чуткость к эстетической стороне произведения, умение проникнуть в его художественную ткань.

Марина Казимировна Хиенинсон ушла из жизни в расцвете лет, полная творческих планов и мечтаний. Все знавшие ее навсегда сохранят память об этом обаятельном, добром, красивом человеке, беззаветно любившем искусство и отдавшем ему свою жизнь.

Редакция «ДИ СССР»

Узбекские носкавак



Носкавак, или носкаду,— это табакерки из декоративной тыквы-горлянки небольшого размера (7—15 см высоты), которые завершаются выточенной из кости пробочкой или кисточкой из кожаной бахромы.

Использование плодов тыквы для изготовления посуды и утвари было известно с древнейших времен многим народам Африки, Америки, Азии. В Китае тыквенный сосуд считался символом долголетия. В Узбекистане до последнего времени можно встретить легкую небьющуюся посуду из тыквы. Она бывает разнообразной формы, величины (до ведерного сосуда) и назначения: для воды, зерна, масла, молока и простокваши, уксуса, дынных семечек и т. д.

У каждого народа сложились свои приемы оформления, а в изображениях находили отражение его жизнь, быт, обычаи, представления. В Средней Азии наиболее интересный в художественном отношении промысел получил развитие в районе Самарканда. Плод тыквы-горлянки в естественном виде имеет веселый солнечно-золотистый цвет, приятную округлую форму, варьируемую по размерам и пропорциям самой природой, что уже вносит разнообразие и исключает штампы. Кроме того, горлянка легко воспринимает любую заданную форму, гравировку и роспись. Ценными являются и богатые традиции в искусстве ее оформления, выработанные народными мастерами Узбекистана и Таджикистана. О. А. Сухарева, внимательно исследовавшая промысел, который, по ее данным, возник во второй половине XIX века, сообщает о множестве приемов и способов оформления тыквы, благодаря которым достигались разнообразные декоративные эффекты.

Из всех видов изделий из горлянки наибольший интерес представляют носкавак. В одних носкавак сохранялась натуральная гладкая оранжево-желтая поверхность, другие орнаментировались, украшались гравированным, рельефным, расписным и резервированным узорами. Отваривая тыкву в красителях или масле, мастера получали изделия коричневого или лилового цветов. Полировка усиливала красоту и глубину тонов и создавала впечатление благородства материала. При изменении при окраске резервацию тестом, золой, клеем, шкуркой самой тыквы (в тех-

нике «пустнакш»), выдерживая ее в иле арыков, мастера выделывали узорчатые табакерки с условными изображениями, табакерки крапчатые и с мраморными разводами, приятного и мягкого желто-оранжево-коричневого цветосочетания. В Музее искусств Узбекской ССР сохранились носкаду, орнаментированные в этой технике мастером Тоирджоном Шарифбаевым в 30-х годах.

Горлянки расписывали кистью яркими красными и зелеными красками (прием «калями-накш»). В этой технике работал в 30-х годах мастер Раджабой Мирзабаев из кишлака Хишров Самаркандской области.

Для любителей «роскошных» изделий выделялись носкавак в серебряной оправе с чеканным и гравированным узором, а иногда и с цветными вставками из камней и стекла.

Часто мастера видоизменяли природную форму по своему желанию путем фигурных перевязок. Накладывая на растущий плод различные формы или перевязывая его, они получали фигурные сосуды. Для рельефных изображений на тыквы накладывались вырезанные узоры. История сохранила имя самаркандского мастера 90-х годов XIX века Аминджона Шамари, который выращивал носкавак изящных и причудливых форм с рельефным изображением животных и птиц, переданных живо и выразительно. Сохранились изделия и с рельефными отпечатками различных монет.

Но наибольший интерес представляют гравированные носкавак (способ «чизма-накш»). На желтом, оранжевом или красном фоне четко выступает тонко процарапанный и тонированный черным порошком рисунок, графически плоскостный, контурный, со штрихованными деталями. С большой непосредственностью, а нередко и с чувством юмора мастер изображал на горлянках предметы и существа, его окружающие, свободно смешивая их с древнейшими символическими мотивами: деревья (плакучая ива, гранат и др.), цветы ириса, кумганы, ножи, сапоги на каблучках, собака, верблюд, горный осел, палатка, «поезд», солнце, птица-женщина «хумаюн»; птицы: петух, аист, горлянка, перепелка; керосиновая лампа, аэроплан и т. д. легко соседствовали друг с другом.

Безусловно, определенная часть старых мотивов в XIX веке подверглась значительному переосмыслению. Например, ромбический орнамент, которому в древнейших времена придавался магический смысл, в конце XIX века в композиции полос из цепочки ромбов по ассоциации стал восприниматься как новинка «аташ-араба», то есть «огненная арба» — поезд; такой же древний мотив — «солнце», очевидно, в более поздние, меркантильные века был переосмыслен в «восемь серебряников»! Из всех видов узбекского прикладного искусства именно носкавак в XIX веке обладали самым широким кругом изобразительных мотивов, что, по верному определению О. А. Сухаревой, объяснялось «поздним происхож-

дением промысла, менее других связанного с традициями».

Подъем искусства украшения изделий из декоративной тыквы, имевший место во второй половине XIX века, продолжался и в советское время. В 20—30-х годах мастера стремятся к расширению круга орнаментальных мотивов путем введения изображений, символизирующих новую действительность. Рядом со сказочной «хумаюн» появляются изображения аэропланов и «пропеллеров», ставших излюбленными мотивами мастеров. Причем в отличие от других видов прикладного искусства, где новая орнаментика нередко соединялась со старой механически, нарушая единый орнаментальный строй, в гравированных рисунках, даже при включении в композицию самых неожиданных предметов, не создавалось впечатления их неуместности и несвязности с окружающими мотивами. Это объяснялось тем, что изображения обычно объединялись не по смыслу, а чисто композиционно, мастера достигали их слитности благодаря единой степени условности и единой трактовке мотивов, наивной и непосредственной. И, наконец, сказывалось умение мастеров условно-обобщенно перерабатывать изображения, так как способность к изобретательству, утерянная во многих видах прикладного искусства к концу XIX века, продолжала жить у мастеров носкавак.

В 20—30-х годах пользовались известностью мастера из Самаркандской области Х. Каюмова, М. Джалилова, З. Хамраев, А. Салихов, Б. Дусматов и другие. Гравированные ими рисунки включали большой круг мотивов и отличались занимательностью: мужчина в халате и тюрбете, с ножом и цветком в руках; лучезарное солнце; нарядная палатка; важные аисты и петухи; лукавый «змий»; женщина в больших серьгах-калках; кабан; арба на высоких колесах; аэроплан; хумаюн; чайник с палкой; керосиновая лампа; музыкальный инструмент — дутар и многое другое. Чтобы зритель не «ошибался», изображения иногда сопровождалась надписью. Одна из известных мастериц Хикоят-ой Каюмова, обладавшая поэтическим даром, гравировала на носкавак свои стихи.

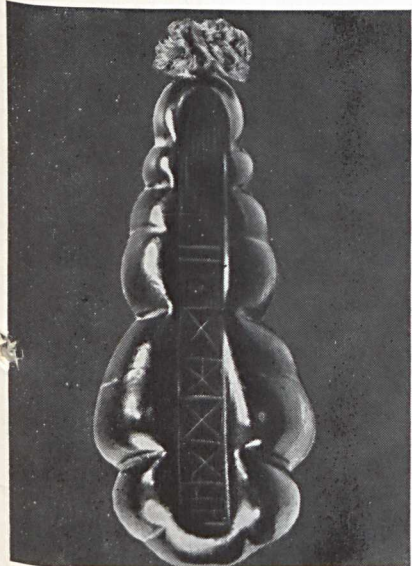
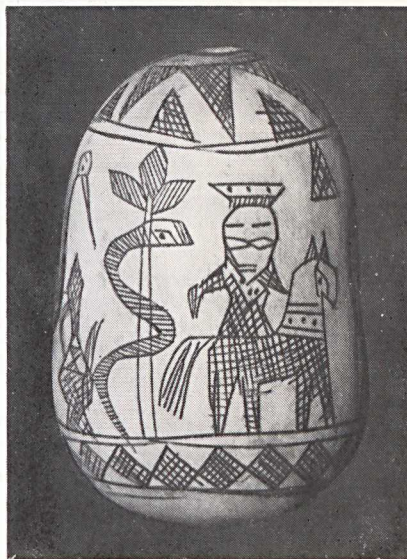
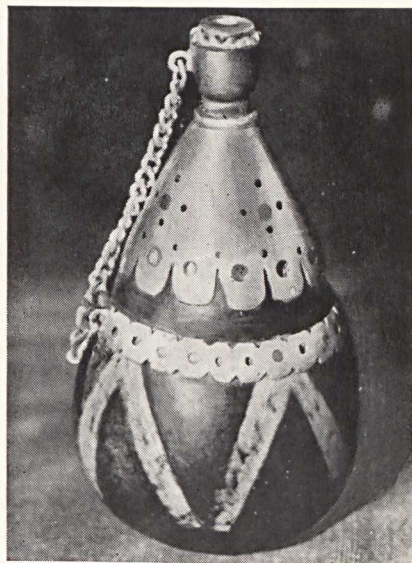
В 1930 году из Москвы приехала первая ударная бригада писателей. Один из ее участников — писатель П. Павленко, заинтересовавшись этим своеобразным творчеством, написал о нем статью (ж. «Туркменоведение», 1930, №№ 4—5), в которой ставил вопрос даже об его экспортном значении. Он писал, что сам материал идеален, податлив, из него можно сделать все в смысле формы и внешней отделки, к тому же он прочен и красив. Писатель предлагал и новые формы изделий: пудреницы, пепельницы, чашки, очешники и т. д.

Изделия из горлянки, сейчас почти потеряв свое утилитарное назначение, стали сувенирами, их охотно раскупают туристы. Но изделий с каждым годом становится все



меньше. Мастера, предоставленные полностью самим себе, делают их от случая к случаю. В основном это носкавак с гравированным геометрическим орнаментом и желтым резервированным узором на коричневом фоне, то есть наиболее упрощенные виды. Думается, что организациям, ведающим узбекскими сувенирами, следует привлечь к работе мастеров-надомников, тем более, что трудности с получением сырья в этом промысле не возникают. Было бы желательно обратить внимание мастеров на существование в прошлом изобразительных рисунков, рельефно-тисненых орнаментаций и формированных горлянок, то есть в первую очередь возродить их былое многообразие. Сам материал дает возможность создавать различные изделия именно утилитарного назначения.

Д. Фахретдинова



На стр. 56:
Дусматов Бозорбой
Носкавак гравированный,
Кишлак Хишров,
Самаркандская обл. 1938.

Салихов Аюб
Носкавак гравированный.
Кишлак Раджаб Амин,
Самаркандская обл.
1938. Музей истории народов
Узбекистана АН УзССР.
(две стороны)

Носкавак с крапчатым узором.
Самаркандская обл. 1927.
Музей истории
искусств УзССР.

На 3 стр. обложки:
Фигурный носкавак,
выращенный в деревянных
формах-пакладках,
сочетавшихся с перевязкой.
Самаркандская обл. 1927.
Музей искусств УзССР.

Фигурный носкавак.
1920-е годы.
Музей истории народов.
Узбекистана АН УзССР.

Носкавак, орнаментированный
способом резервации кожицы
самой тыквы.
Самаркандская обл. 1968.
Музей искусств УзССР

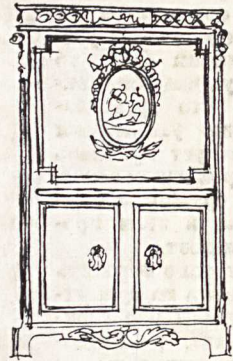
Носкавак. Роспись кистью.
Самаркандская обл.
Музей искусств УзССР.

Носкавак из «мраморной»
тыквы в серебряной оправе
с гравированным и черневым
узором. Ташкент. 1925.
Музей искусств УзССР.

Носкавак, орнаментированный
способом резервации кожицы
самой тыквы в резной медной
оправе с вставками из стекла.
Музей искусств УзССР.

Салихов Аюб
Носкавак. Кишлак
Раджаб Амин
Самаркандская обл. 1938.
Музей искусств УзССР.

Дусматов Бозорбой
Носкавак. Кишлак Хишров.
Самаркандская обл.
Музей искусств УзССР.



В номере:

Жилая среда: реальность и проблемы

Мебель организует среду

Художественный ансамбль
как бытовое пространство

