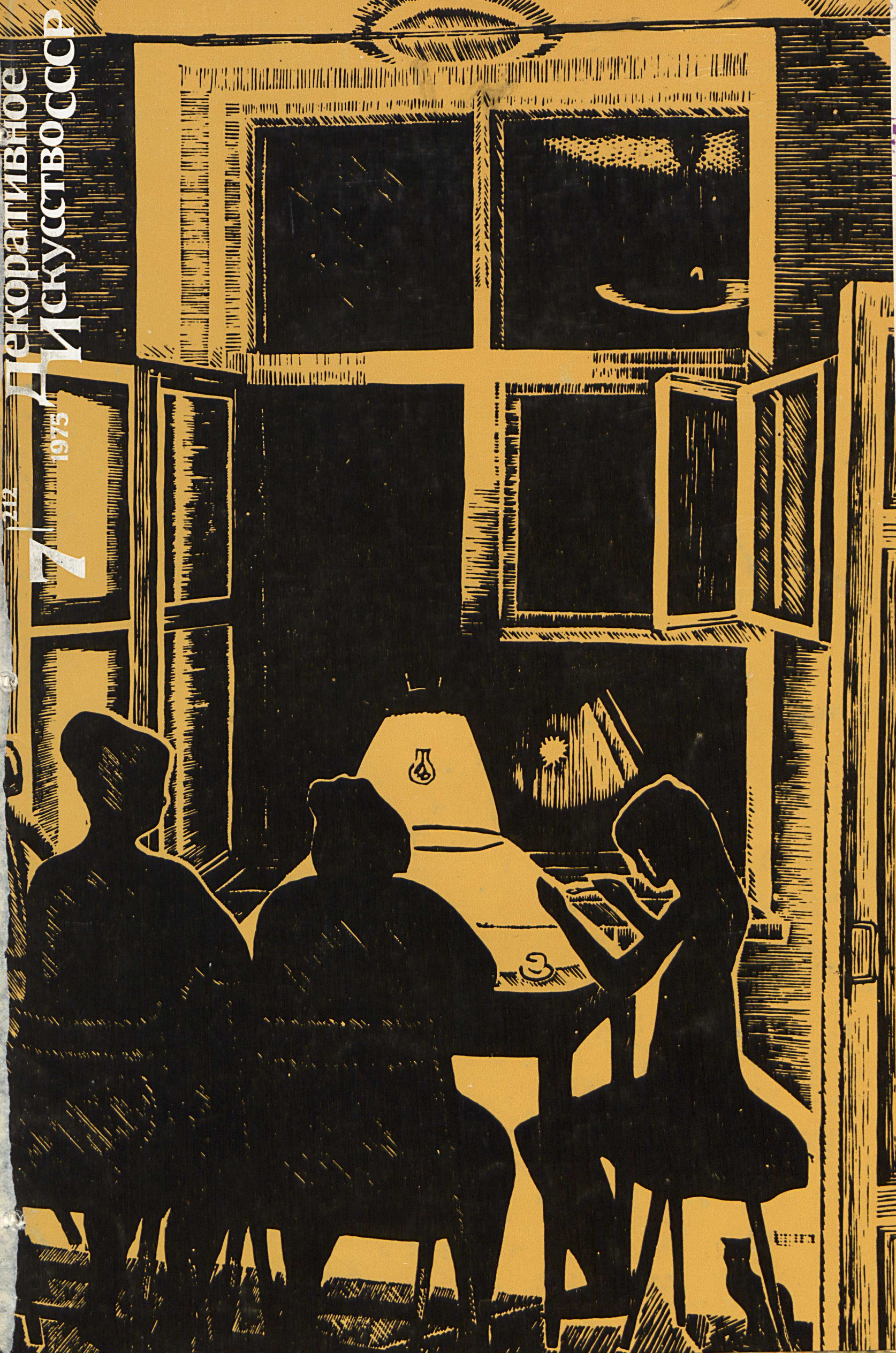


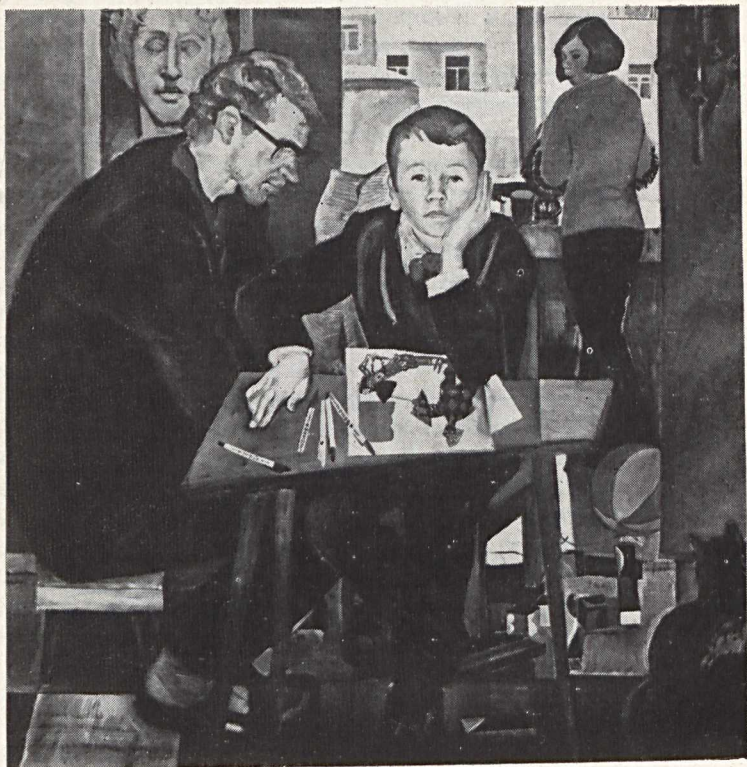


7
1975
Декоративное
Искусство СССР

Человек — среда — вещь

Г. Захаров
«В комнатах». Гравюра на жести.
1973





И. Широкова.
«Сын». Х., м. 1972

К читателю

Среди многочисленных проблем, над решением которых трудятся все художники декоративного искусства, вопросы, связанные с формированием жилой среды, всегда занимали одно из важных мест. Ведь жилая среда — это сложный художественно-пространственный комплекс, приспособленный для удовлетворения потребностей семьи как социального организма, с одной стороны, и творческого самовыражения личности — с другой. Она формируется на пересечении разнообразных общественных, семейных, личных связей.

Помогая человеку формировать свое жилье как целостный художественный ансамбль, предоставляя в его распоряжение бытовые предметы и произведения искусства, художник, архитектор и дизайнер обязаны точно балансировать требования личности и общества, производства и потребления, эстетического воспитания человека и максимального удовлетворения его индивидуальных потребностей.

Мало того: они обязаны понимать, что ни одно из этих требований не остается раз и навсегда застывшим, неизменным, причем изменения диктуются не только поступательным развитием общества, но и не менее сложными и незапрограммированными процессами движения художественного вкуса и распространения новых форм самовыражения творческой личности. Каковы же эти изменения сегодня? Как эволюционирует отношение человека к ансамблю жилого интерьера? Насколько полно и глубоко художники решают проблемы, связанные с формированием среды в наши дни?

Эти вопросы обсуждаются в данном номере журнала.

Всесоюзный конкурс мебели

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

От редакции

Мы начинаем номер, посвященный формированию жилой среды, с анализа конкурса мебели.

В октябре 1973 г. Министерство лесной и деревообрабатывающей промышленности СССР совместно с Государственным комитетом по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР объявили «Конкурс на разработку и изготовление лучших образцов мебели массового производства для новых типов квартир».

Как, наверное, помнит читатель, в нашем «мебельном» номере («ДИ СССР», 1974, № 4) мы кратко сообщали о программе и задачах конкурса, сопоставляли их с целями предыдущих, высказывали предположения о его возможных результатах.

И вот конкурс прошел. Его результаты известны. Настало время подвести некоторые итоги. С этой целью редакция обратилась с рядом вопросов к теоретикам и практикам проектирования мебели — к тем, кто представлял свои работы на конкурсе и кто их оценивал.

1. Что принципиально новое внес конкурс в проектное решение мебели?
2. Какой набор мебели вы лично поставили бы на первое место с художественной точки зрения? Почему?
3. Расскажите о замысле и основных принципах вашей работы, представленной на конкурсе?
4. Каковы, по вашему мнению, дальнейшие перспективы развития современного мебельного проектирования?

На наши вопросы отвечают:

Н. Луппов — зав. отделом интерьера ЦНИИЭП жилища Госгражданстроя, член жюри;
Л. Каменский — член экспертной комиссии;
Ю. Случевский — автор конкурсных проектов «Рельеф», «Юбилейный», «Осень»;
И. Лучкова и А. Сикачев — авторы конкурсного проекта «МЕБАР».



Н. Лупшов

Заказ промышленности — ответ проектировщиков

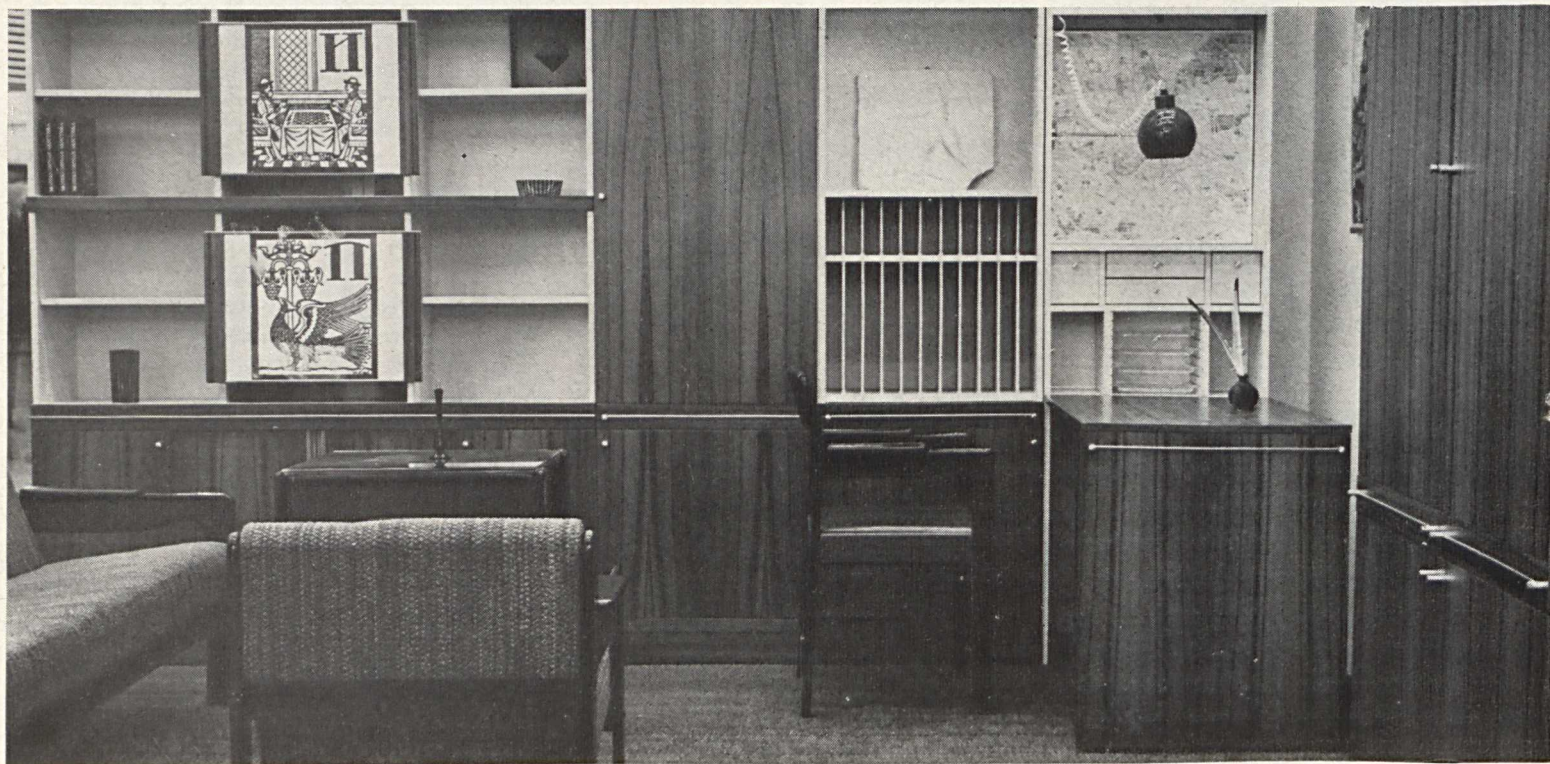
Итак, что нового?

В программах предыдущих конкурсов основными требованиями тоже были красота, удобство, технологичность. Но их результаты обычно давали сильный крен в какую-то одну сторону: или чрезмерная оригинальность решений мало соответствовала условиям массового производства, или пассивное следование требованиям производства давало скорее функциональные приспособления, чем то, что можно назвать современной мебелью.

красивым и хорошо оборудованным жилищем. Заметьте, я не говорю о конкретном качестве представленных образцов — это другая тема. Но то, что почти все образцы отвечали условиям конкурса, независимо от их качественных достоинств, свидетельствует о важном шаге, который сделало конструирование мебели в сторону принятия условий и промышленности, и строительства.

Помимо этого, конкурс выполнил и «традиционную» задачу — подвел итоги более чем десятилетнего периода практики художественного конструирования мебели, то есть со времени проведения предыдущего конкурса. А это целый этап. И в развитии нашей мебельной промышленности. И во вкусах потребителей. И в культурно-стилистических процессах нашей художественной жизни в целом.

В связи с этим еще об одной особенности: настоящий конкурс проводился «на группы мебели», а не на целые «гарнитуры», как предыдущие. Почему? Это отвечает процессам, происходящим как в промышленности, где наметилась ярко выраженная тенденция к специализации производства мебели по однородным материально-технологическим условиям



Программа настоящего конкурса была разработана таким образом, чтобы максимально сблизить, слить в единое гармоничное целое алгебру технологических требований с современными художественными запросами. В этом состояла одна из главных особенностей конкурса. Практически впервые в его программе был сформулирован конкретный, четко выраженный и подробно разработанный заказ мебельной промышленности и массового строительства. За положением программы «для массового производства» стояли подробнейшие таблицы типоразмеров производственного элемента — мебельного щита. За положением «для новых типов квартир» стояли конкретные стандарты планировочных решений квартир, на которые переходит наше массовое жилищное строительство. Столь жесткие условия были серьезным испытанием для архитектора и художника-конструктора мебели, для творческого процесса создания современной меблировки квартир. Достижение конкурса в том, что это испытание выдержано. Конкурс доказал, что художник — конструктор мебели сегодня уже готов включиться в сложную индустриально-промышленную систему обеспечения населения удобным,

Комплект мебели
для кабинета
«Пингвин».
ВДКТИМ.
Рук. авторской
группы А. Шевченко

(корпусная мебель, мягкая мебель и т. п.), так и в потребностях покупателей, которые все настойчивее проявляют стремление самостоятельно и, я бы сказал, творчески подходить к формированию облика своего жилища, не покупать готовые наборы-гарнитуры, а самостоятельно, по-своему формировать неповторимо индивидуальный и художественный образ своей квартиры.

Эту тенденцию к индивидуализации типового жилища следует рассматривать как уверенно прогрессирующую. В поддержку ее жюри особо отметило представленное на конкурс решение, которое как бы в обнаженном виде демонстрировало сам принцип самостоятельного творческого конструирования облика жилища самим его обитателем. Я имею в виду целую систему изделий А. Сикачева и И. Лучковой, названную «МЕБАР». Это, конечно, проект не для конкретной реализации, это даже не завтрашний, а скорее послезавтрашний день нашей мебели, можно предположить, что в чистом виде он и не станет реальностью. Его ценность прежде всего, я бы сказал, методико-воспитательная — в наглядном обнажении принципа, который лежит в усиливающейся сегодня тенденции

к творческой индивидуализации и трансформативности жилища.

Что касается культурно-стилистических процессов в мебели за более чем десятилетний период, то здесь конкурс также зафиксировал очень существенные тенденции.

Прежде всего четко дифференцировалась эстетическая роль двух групп мебели — корпусной и мягкой. Корпусная мебель, нашедшая свою устойчивую и, видимо, долговременную форму в так называемой «стенке», стремится к относительной нейтральности декоративного решения. Она становится фоном для мягкой мебели, которая со своей стороны все более обретает качества скульптуры на этом фоне — и по богатству пластики, и по насыщенности цветом, и по характеру отделочных материалов.

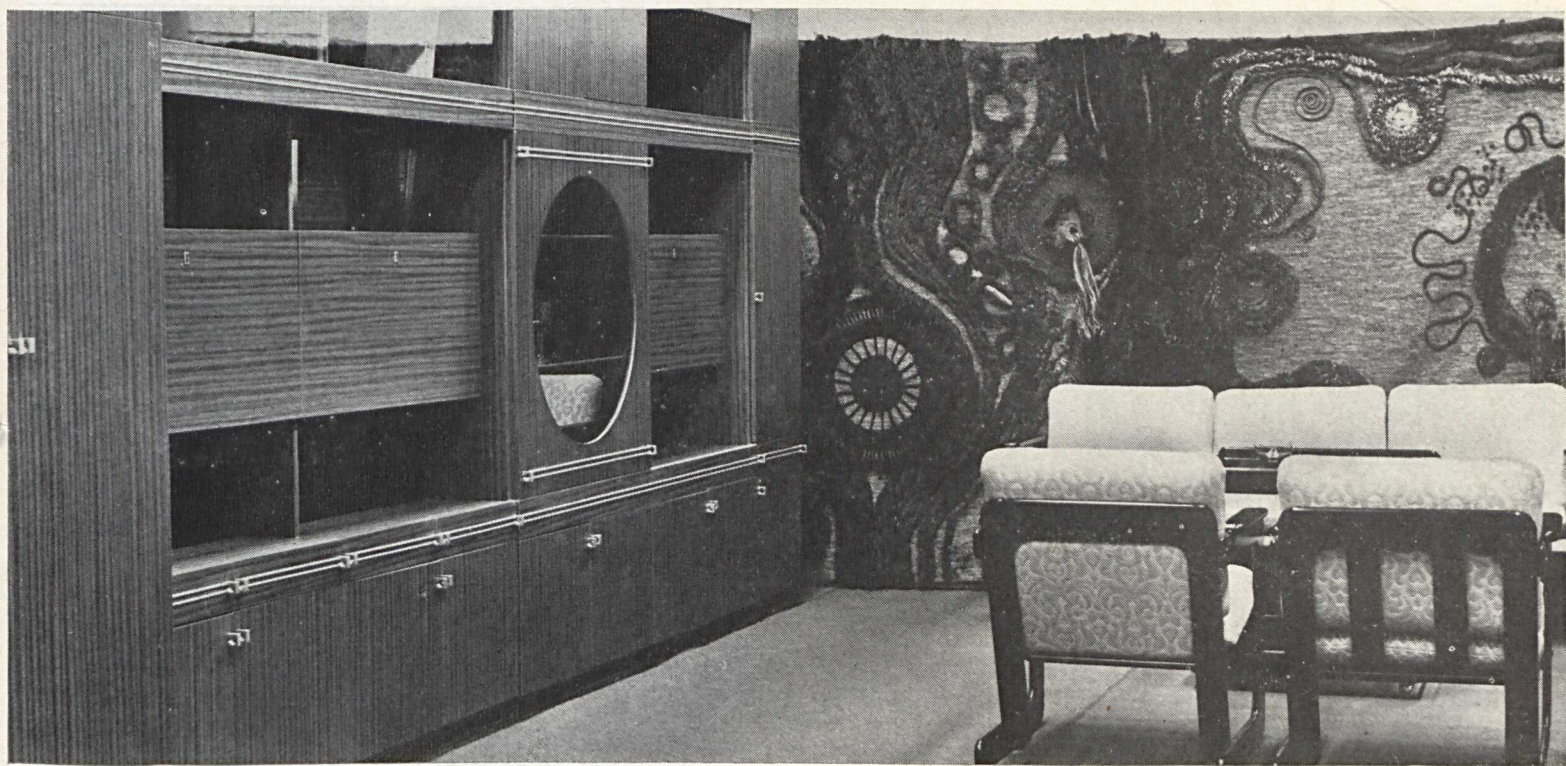
Происходит эстетическая дифференциация и функциональных зон квартиры. Проявляется прихожая. Все четче выявляется ее стилистическая роль — быть введением в художественный образ интерьера.

Что касается кухни, то и она после определенных колебаний и поисков в чисто декоративной области, кажется, окончательно склоняется к «лабораторно-индустриальному» характеру об-

Л. Каменский

Новое в искусстве мебели

Проведенная в январе — феврале 1975 года выставка III Всесоюзного конкурса на разработку и изготовление лучших образцов мебели массового производства для новых типов квартир, как и следовало ожидать, дала значительный материал для анализа состояния и перспектив развития архитектуры жилого интерьера и, в частности, мебели. Материал этот тем более интересен, что предыдущее соревнование художников-конструкторов мебели происходило 14 лет назад, и многое, очень многое было сде-



лика, который определяется все большей технической оснащенностью, облегчающей хозяйственные процессы.

Заявляет о себе в смысле стилистической самостоятельности рабочая комната. Но здесь еще все полно неясностей. Уже очевидно, что рабочая комната — это не представительный «кабинет» предыдущих десятилетий. В то же время функциональная основа ее еще недостаточно четко выявлена. Здесь пока период поисков.

Опыт последнего конкурса заставляет задуматься о периодичности таких смотров. Примерно десятилетний период между двумя конкурсами был обусловлен, пожалуй, в значительной степени ожиданием нового эстетического этапа и накоплением сил для внушительного представления.

Но мебельные конкурсы перестают быть чисто эстетическим событием, зрелищем. Они все более обретают форму ответа конструкторов на конкретный, четко сформулированный заказ. Поэтому представляется целесообразным пересмотреть их периодичность и сам характер их программы. Конкурсы должны быть более специализированными и гибкими по отношению к текущим общественным потребностям.

Комбинированный шкаф-стенка «Каварелла» и гарнитур мебели для отдыха «Салазки». ВПКТИМ. Рук. авторской группы А. Шевченко

лано за эти годы и проектировщиками, и промышленностью.

За годы, прошедшие между II и III конкурсами, наша мебельная промышленность приблизилась к полному удовлетворению спроса на мебель; у покупателей стала появляться возможность выбора при покупке мебели; новая эстетика мебели перестала быть спорной; наконец, значительно возрос уровень профессионального мастерства проектировщиков, степень их владения технологическими и материально-техническими возможностями современного индустриального производства.

Участники нового конкурса продолжили ставшую генеральной линией проектирования современной мебели с широким применением унифицированных элементов из щитовых полуфабрикатов. В формообразовании изделий развиваются принципы секционной, универсально-сборной и стеллажной мебели, комплексное проектирование серий технологически однородных изделий.

Выставка III конкурса показала также, что ведущие проектировщики мебели учли происшедшие перемены и искали решения меблировки квартир и архитектуры мебели, не только со-

ответствующие современным требованиям технологии производства, функции и эстетики, но и дающие потребителю возможность индивидуального выбора.

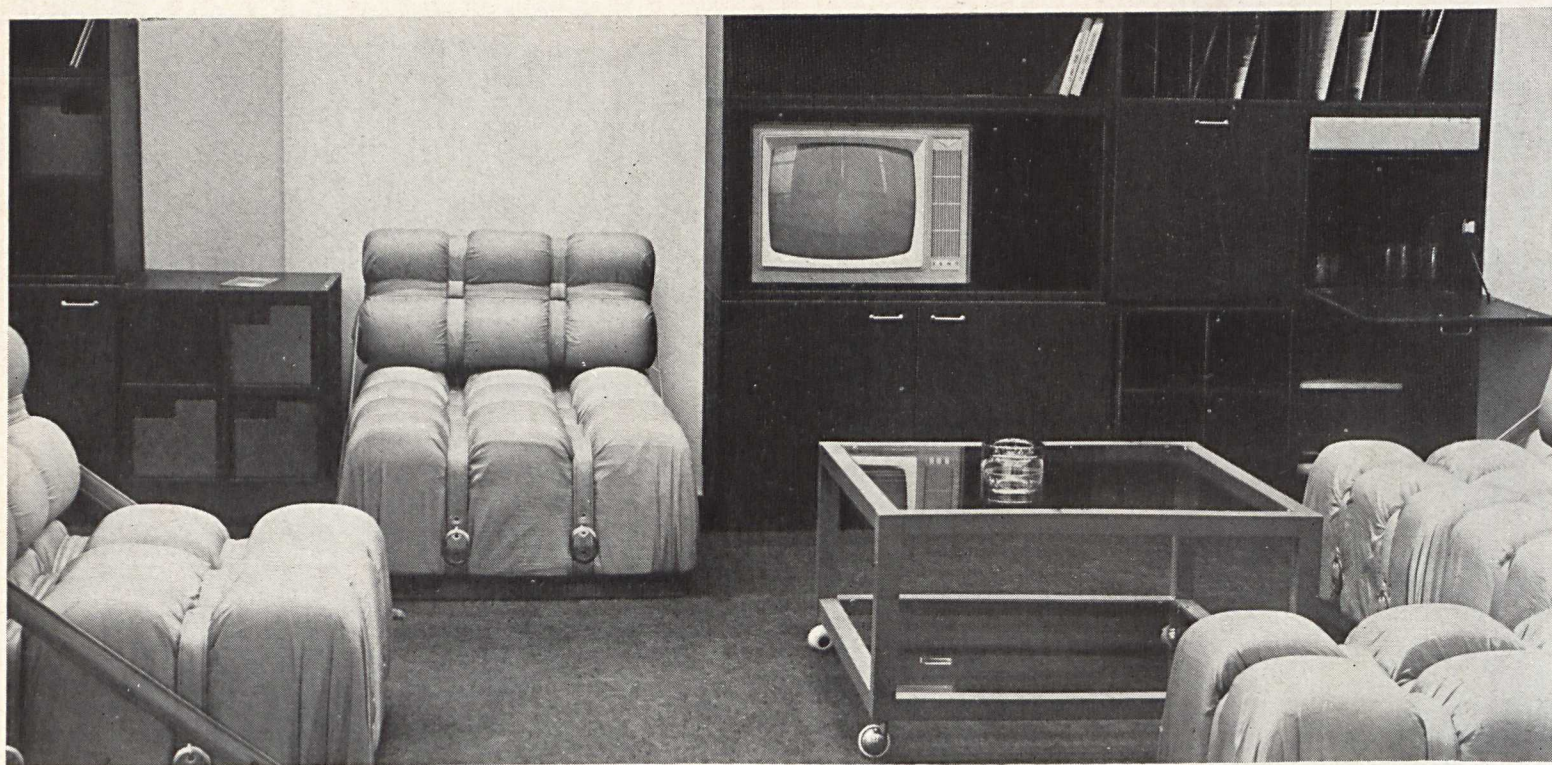
Одна из работ конкурса заслуживает с этой точки зрения особого внимания — комплект «МЕБАР», разработанный ЦНИИЭП жилища и Московским мебельным комбинатом № 3. Его авторы предложили принципиально новое решение меблировки квартиры, при котором мебель является органической частью архитектуры (это слияние символизируется названием комплекта). Секции мебельного назначения образуются откидными на шарнирах щитовыми элементами, как бы возникающими из стен и потолка. Емкость может быть создана в любом месте комнаты; когда минует необходимость, она бесследно исчезает в плоскости стены. Интерьер комнаты становится легко трансформируемой мобильной пространственной средой, подчиненной переменчивым потребностям человека. Этот интересный по мысли набор отмечен поощрительной премией.

Пожалуй, главное, что бросалось в глаза при знакомстве с конкурсной мебелью, — большое разнообразие приемов декорирования и отделки

союзного проектно-конструкторского и технологического института мебели (ВПКТИМ). В комбинированном шкафе «Рельеф» для общей комнаты (II премия) фасадные плоскости щитов сделаны как бы каннелированными в определенном ритме, подчеркнутым выпуклыми металлическими линейками. Пластическое решение оказалось вполне современным, подчиненным общей художественной концепции строгого, четкого по пропорциям и схеме изделия.

Близкое к этому решение было показано белорусскими проектировщиками в комплекте Б-2296 (III премия) — накладные профилированные рейки-пилястры, пластика которых подержана тоже профилированными металлическими ручками-скобами.

Характерный пример иного решения встретился в комплексе Б-25, также разработанном проектировщиками из Белоруссии. В большом шкафе секционного типа на откидной дверке бара размещено накладное рельефное украшение, состоящее из нескольких криволинейных элементов барочного рисунка, скомпонованных в центрическую медальонную композицию. Декорация находится в полном противоречии с композиционным и стилевым строем изделия и вы-



лицевых поверхностей, вариантов компоновки объемов, приемов пластической разработки элементов мебели.

Участники конкурса предложили «на выбор» широкую гамму декоративных средств — от резьбы по дереву (подлинной и имитационной) до оклейки пленкой с орнаментом «под обои». Показательно, что буквально все декоративные приемы могут быть выполнены машинным способом, они одинаково технологичны, что дает возможность сравнивать их эстетические достоинства в чистом виде.

Из относительно новых декоративных приемов особого внимания заслуживает применение рельефного орнамента, в частности, выполненного по классическим или этнографическим мотивам.

Стремление художников обогатить композицию современного мебельного изделия рельефными элементами понятно — ведь в основе конструкции лежит щитовой полуфабрикат, обуславливающий преобладание гладких плоскостей и некоторый аскетизм объемного решения изделия. На выставке можно было увидеть два принципиально различных решения этой задачи. Одно из них предложено проектировщиками Все-

Комплекты секционной мебели для общей комнаты «РОН» и мебели для отдыха «Ванеса». МЭФ «Стандарт» (Таллин). Рук. авторской группы Т. Лыун и М. Грюнберг

глядит чужеродной. Но если в рассматриваемом случае фон декоративного пятна нейтрален — укрывистая отделка, то есть окраска непрозрачным красителем «под левкас», то еще больше возражений вызывает применение классических рельефных орнаментов на дверках, фанерованных прямослойным шпоном в одном направлении, как это, например, сделано в комплекте мебели для столовой, разработанном комбинатом «Гантиади» (Грузия). Авторы не учли, что в классической мебели центральное положение розеток, медальонов на дверках подчеркивалось и подкреплялось специальной ориентацией фанеровки (например, крейцфугой), при которой декоративный рельефный элемент органично вписывался в общую композицию элемента мебели.

Ко второму варианту декоративных решений следует отнести и примеры использования порезок строгого геометрического рисунка (треугольновыемчатая резьба). Такие предложения были разработаны ВПКТИМом, Кишиневской мебельной фабрикой № 7, Экспериментальной фабрикой Минлеспрома Грузинской ССР.

Следует сделать вывод, что при использовании в современном мебельном изделии рельефных

декоративных элементов эстетический успех возможен в тех случаях, когда рельеф осмысливается проектировщиком как органичный элемент композиции, полностью подчиненный ритмике членений, фактуре, текстуре поверхностей, стилевому характеру изделия. Если же проектировщики пытаются сохранить рисунок классической орнаментальной композиции в новом по образу изделия, то, видимо, неизбежна эклектика и художественные просчеты.

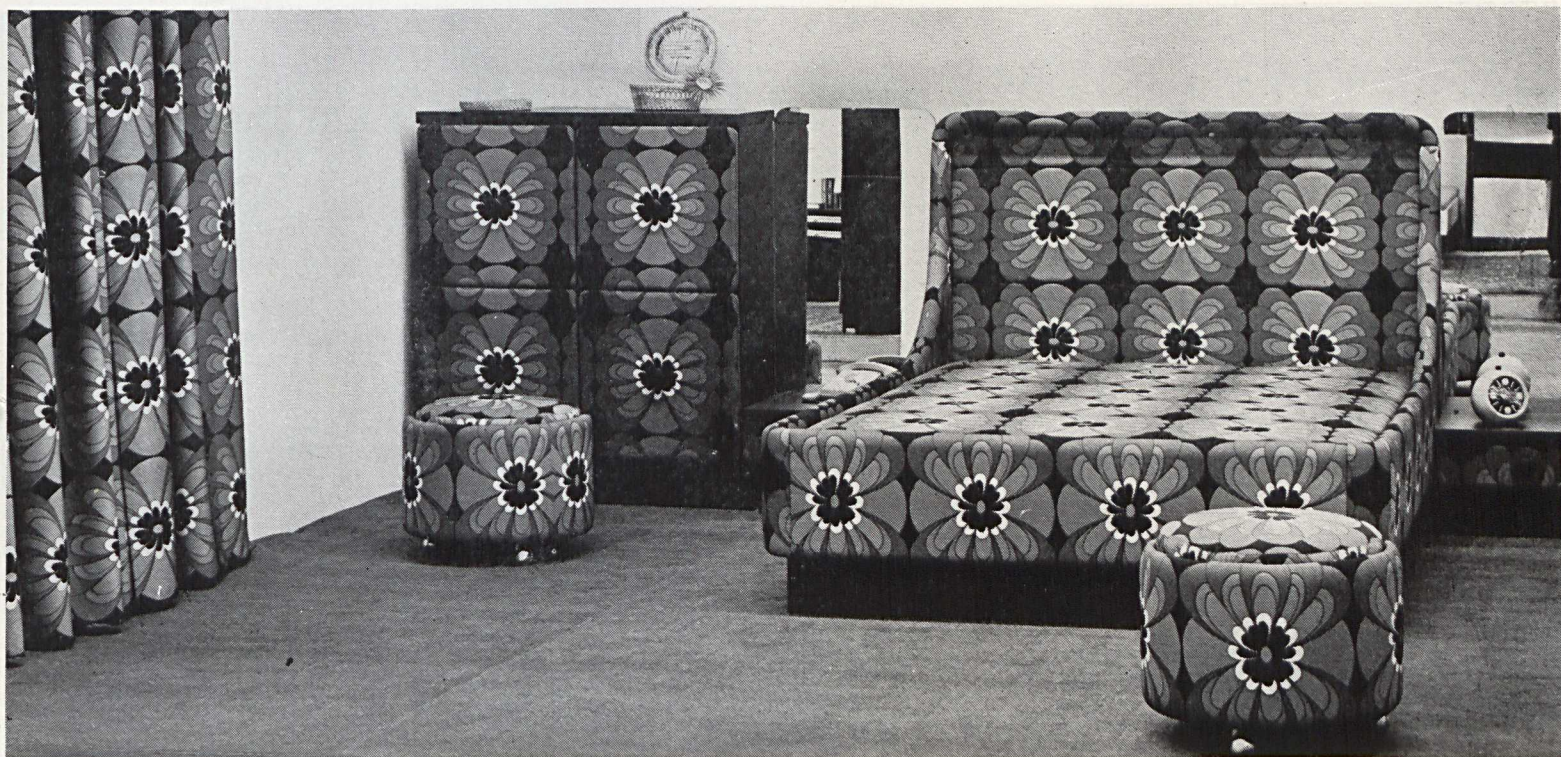
Новый прием пластического решения сборной мебельной стенки предложили проектировщики Литвы; их работа — комплект «833» — получила I премию.

Авторы несколько изменили конфигурацию вертикальных опорных щитов, скруглив верхние углы и введя выкружку в нижней части. Изделие обрело оригинальный облик, сохранив четкость и простоту схемы уже традиционного комбинированного шкафа.

Принципиальный характер имеет решение корпусной мебели «Восход» для общей комнаты, разработанное проектировщиками Московского мебельно-сборочного комбината (ММСК) № 1 (III премия). Его авторы также задались целью пластически обогатить внешний вид

Наиболее интересного эффекта добились проектировщики ПКБ мебели Миндревпрома Литовской ССР. В содружестве с художниками текстильной промышленности, выдав им точное задание, авторы комплекта мебели «792» получили плотную декоративную ткань нужного им рисунка, масштаб и величина раппорта которого соответствуют масштабу и пропорциям элементов мебельных изделий. В результате облицованные этой тканью дверки тумб и туалетного стола, фасадные стенки ящиков, корпус кровати получили принципиально новое декоративное решение и вошли неотъемлемой частью в необычный ансамбль интерьера спальни, где та же ткань использована и в виде свободных драпировок, и для обивки мягких элементов мебели.

Интересны работы ВПКТИМ и ЦПКТБ Миндревпрома Латвийской ССР по использованию кожзаменителя для облицовки фасадных поверхностей дверок в шкафах (можно было сравнить два варианта этого приема). Латвийские проектировщики обтянули дверки секций комплекта с толщинкой, что внесло легкую игру света и тени на скошенных краях щитов. В комплекте ВПКТИМ «Осень» (III премия)



большого комбинированного шкафа, но они достигли этого не орнаментально-декоративными средствами, а пластикой самих конструктивных деталей — профилированных реек на рамочных остекленных дверках, пилястр из металлической трубы и оригинальных по конфигурации ручек. В комплекте разработаны секции с выпуклыми и вогнутыми стеклами, дающие возможность интересно скомпоновать угловые варианты шкафа-стенки. Технологические показатели комплекта оказались ниже, чем в ряде других конкурсных работ, некоторые конструктивные узлы выглядят усложненными, но очевиден выигрыш художественный.

Внешний вид конкурсной мебели подтверждает устойчивость тенденции, наметившейся еще в образцах I Всесоюзного конкурса на лучшие образцы мебели в 1958—1959 гг., — активное использование новых отделочных и облицовочных материалов, отход от обязательных «древесно-текстурных» поверхностей изделий. К известным ранее укрывистой окраске, оклейке синтетической пленкой (все это было и на последнем конкурсе) прибавилось использование в качестве облицовки щитовых элементов кожзаменителя и даже декоративной ткани.

Комплект мебели для спальни «792» (I-й вариант). ПКБМ Лит. ССР. Рук. авторской группы Л. Стапуленене

дверки оклеены кожзаменителем, на него нанесен золотым тиснением скромный линейный рисунок. Вероятно, оба варианта могут существовать, но, по нашему мнению, превращение кожи или кожзаменителя в плоскую облицовку жесткого изделия вносит фальшивую ноту в восприятие человеком поверхности, имеющей столь знакомую характерную фактуру, но оказывающейся неожиданно твердой.

Многие образцы конкурсной мебели выполнены в теперь уже привычной технике — окраска с использованием активного цвета. Очевидны и экономический эффект, и декоративная привлекательность крашеной мебели, она по праву начинает занимать свое место в промышленном ассортименте. Конкурсная выставка познакомила нас с широким диапазоном вариантов окраски мебели, среди которых хочется выделить работы ВПКТИМ по развитию цветовой гаммы интерьера. В комплекте «Наталия» (мебель для комнаты подростка; II премия) использовано острое и точно найденное сочетание голубого и синего цветов с красным; в комплекте «Рыжик» (мебель для детской комнаты; поощрительная премия) применен прием перехода цвета с фасадных поверхностей емкостей в откры-

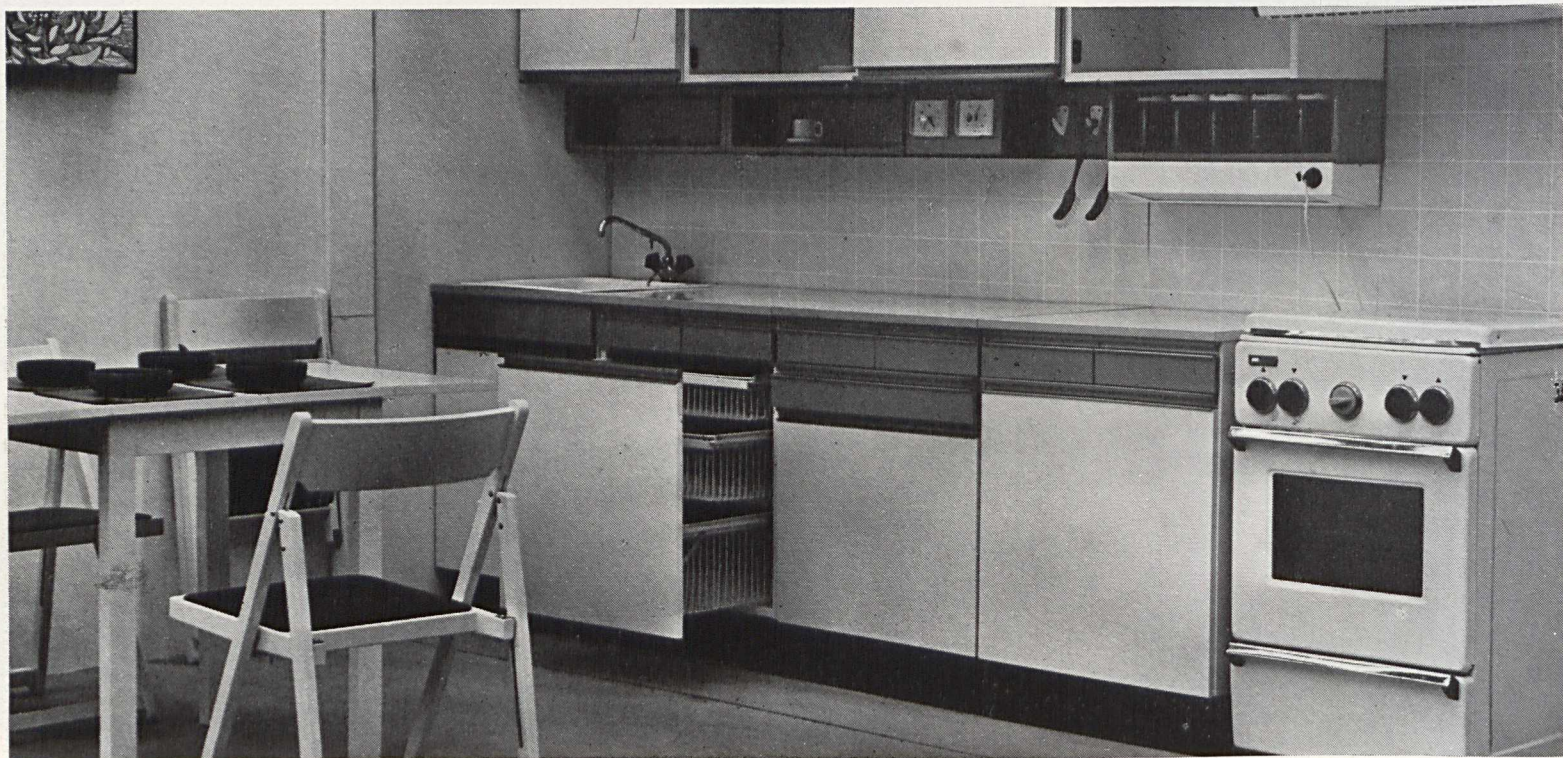
тые ниши, что обогатило цвет светотенью, сделало его как бы трехмерным. Новизной и хорошим вкусом в цветовом решении отмечены также комплекты «Капитан», «Людмила».

Особо хочется отметить комплект мебели для прихожей «Гобелен» (ВПКТИМ, I премия). Все элементы комплекта продуманны, рациональны, комфортабельны и... незаметны. Их отделка — синтетическая пленка обойного рисунка — использована и на стенах прихожей. Изделия органично входят в интерьер, не разрушая небольшого объема прихожей, переход рисунка с изделий на стену создает интересную оптическую иллюзию как бы подвижного пространства.

Пожалуй, ни на одной мебельной выставке мы еще не встречали такого большого количества примеров имитационной отделки мебели «под древесину», какое было предложено участниками III конкурса. Имитация известна нам давно, можно вспомнить различные способы имитационной отделки периода 50—60-х гг. — аэрографию, накатку. В памяти остался низкий художественно-вкусовой уровень большинства попыток того времени замаскировать нехватку хорошей облицовочной древесины, породивший

числа) есть над чем задуматься — современная имитационная отделка либо очень близка к натуральной древесине, почти до «портретного» сходства, либо предлагает внешний эффект, столь органично вытекающий из существа технологии, что его следует оценивать уже не как попытку повторить природу, а как возникновение принципиально нового материала, полноценного и художественно, и технически. Привычная и излюбленная характерность древесины (масштаб и игра рисунка) при этом сохраняется, но проявляется в новом качестве. Подобную метаморфозу претерпевает стебель с цветами, становясь элементом растительного орнамента — логика природных очертаний и взаимосвязи форм растения сохраняется, становясь легко узнаваемой основой композиции стилизованного графического образа.

Но если соревнование с природой по созданию эффекта классических материалов новыми средствами идет весьма успешно, то намного меньше удач встретилося в попытках столь же простыми средствами повторить такое художественное достижение старинного мебельного искусства, как интарсия. И здесь проектировщик сталкивается, как в описанных выше приме-



Комплект мебели
для кухни

отрицательное отношение к самому принципу получения дорогого эффекта дешевыми средствами. Но время шло, технологи и химики, невзирая на дискуссии с искусствоведами, продолжали совершенствовать отделку мебели, в том числе и имитационную, к этой работе подключились полиграфисты. Результаты такого комплексного «наступления» не замедлили сказаться, причем на первых порах даже в курьезной форме — опытные члены художественных советов начали принимать бумагу за древесину.

Сегодня существует несколько технологически совершенных видов имитационной отделки поверхностей: оклейка бумагой с напечатанной на ней репродукцией текстуры древесины; оклейка синтетической пленкой, которой придан эффект не только текстуры, но и фактуры как бы пористой древесины; наконец, рисунок текстуры прямослойной древесины может быть нанесен при механизированной отделке прямо на грунтовую поверхность щита. Эти виды имитации были с успехом использованы проектировщиками ВПКТИМ, ММСК-1, конструкторских бюро Латвии и Литвы. Ортодоксальным в прошлом противникам имитации (автор — из их

рах имитации резных украшений, с несоответствием композиционного строя классического орнамента новой архитектонике изделий (пример — гарнитур ВПКТИМ «Трапеза»). Ощущая это противоречие, проектировщики пытаются создать орнаментальные композиции нужного им характера, затем мастера исполняют рисунки в материале, создавая оригиналы для репродуцирования. Художественно полноценный результат возможен при двух условиях — отличное качество рисунка и отличное качество исполнения интарсии. Выполнение этих условий сегодня требует воскрешения образа художественного мышления, навыков мастерства, давно забытых. Нужно ли все это? Не поймем ли мы нецелесообразность псевдоинтарсии раньше, чем сможем восстановить этот прием прикладного искусства? Очевидно, что в настоящее время художественный уровень экспериментов с репродуцированной интарсией пока не дает оснований для внедрения ее в массовое производство.

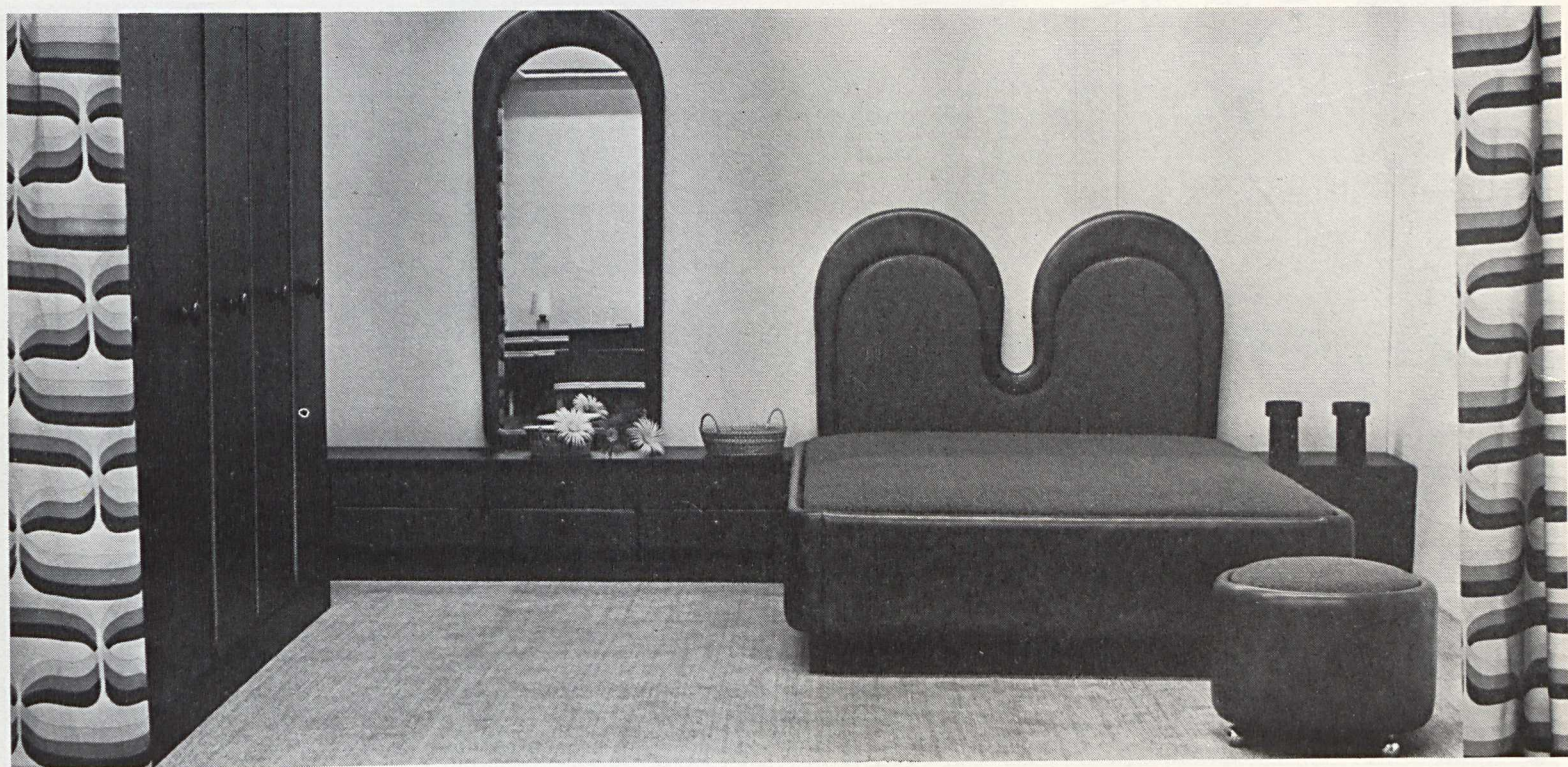
Как бы динамично ни развивалось художественное начало в проектировании и производстве мебели, неизменна и весьма стабильна ее функциональная роль в формировании среды

жилища. При выборе и приобретении мебели нас интересует прежде всего ее приспособленность к удовлетворению утилитарных бытовых потребностей. Многообразен предметный инвентарь, обслуживающий нас в быту, — посуда, столовые приборы, одежда и белье, книги, радиоаппаратура, электроприборы, туалетные принадлежности и многое, многое другое. Все это должно быть размещено удобно, компактно, рационально для хранения и пользования. Аксиома, давно сформулированная? Да. Тем более досадно, что мы недопустимо медленно и робко продвигаемся по пути решения этой задачи. В области функционального совершенствования изделий-хранилищ III конкурс практически не дал ничего нового по сравнению с предыдущими. Упускается из виду растущее насыщение современной квартиры радиоэлектронной аппаратурой. Единственное, что обеспечено нашей мебельной промышленностью, — ниша для телевизора, и только в одном комплекте (разработан ММСК-1) предусмотрено размещение стереосистемы с электрофоном. Организаторы III Всесоюзного конкурса — Минлеспром СССР и Госгражданстрой при Госстрое СССР включили в программу тему, раз-

рывать ряд предприятий для выпуска кабинетных гарнитуров? К тому же надо иметь в виду, что специфика литературного труда требует предельной приспособленности мебели к индивидуальным привычкам, стилю работы человека, к структуре его библиотеки и архива. Все это почти невозможно обеспечить стандартным ассортиментом.

С другой стороны, в массовом жилище возрастает потребность в оборудовании зоны, предназначенной для проведения активного досуга членов семьи. Досуг может быть посвящен рукоделию, самодеятельному творчеству, любительскому конструированию, занятиям с коллекцией и т. д.; в такой зоне хозяином будет не один человек, а вся семья. По нашему мнению, мебель, рассчитанная на оборудование такой универсальной зоны, нужна большому количеству людей, перспективна и должна поэтому войти в массовый ассортимент.

Но нужен, конечно, и кабинет, а точнее, нужны письменный стол бытового назначения и книжные шкафы. Наша страна — книжная, читающая, личных библиотек становится все больше и больше. Заказами на книжные шкафы заняты все мастерские и фабрики, работающие по



работка которой должна была обогатить ассортимент отечественной мебели новой группой изделий — мебелью для рабочей комнаты (кабинета).

Появление такой темы симптоматично, оно говорит о существенном улучшении жилищных условий в стране, о социально-культурных сдвигах, происходящих в бытовой сфере и обуславливающих возникновение новых аспектов социального заказа промышленности.

Задание конкурса не расшифровало адрес и содержание этой ассортиментной группы, это предстояло сделать конкурсантам. Ответ оказался весьма однородным — 8 кабинетов, в том числе 4 — весьма представительных (работы ВПКТИМ), и только одна рабочая комната универсального характера, со столом для поделок (комплект «Ритмы» ПКБ Запсибмебели). Возникает вопрос — только ли кабинеты нужны в ассортименте в дополнение к традиционным общим, столовым, спальным и детским комнатам. Если иметь в виду людей, профессионально работающих дома (например, литераторов), то им, конечно, нужны кабинеты. Но так ли много потребителей «чистого» кабинета, чтобы оказалось целесообразным специализи-

Комплект мебели для спальни «792» (II-й вариант). ПКБМ Лит. ССР. Рук. авторской группы Л. Станулене

заказам населения. Много у нас и учащихся всех возрастов, для домашних занятий которых нужны письменные столы.

Среди конкурсных предложений преобладают солидные, достаточно крупные столы, внешний вид которых имеет скорее престижный, чем рабочий и домашний характер; они будут, безусловно, дороже, чем хотелось бы подавляющему большинству покупателей. В то же время их внутреннее оснащение, компоновка решены на элементарном уровне, явно не соответствующем уровню требований возможного потребителя. В этих комплектах подкупает высокое художественное качество и вкус, но вряд ли можно считать решенной задачу создания кабинетных комплектов для массового производства. Показательно, что по этой теме жюри воздержалось от присуждения первой премии.

На примере книжных шкафов следует еще раз вернуться к вопросу комфорта хранения. Человек, приобретающий книжный шкаф, имеет, как правило, не только книги разных форматов; он почти наверняка надеется разместить в покупаемом шкафу архивные материалы, журнальные подборки и т. д. Добавим, что любящий книгу и часто ею пользующийся крайне

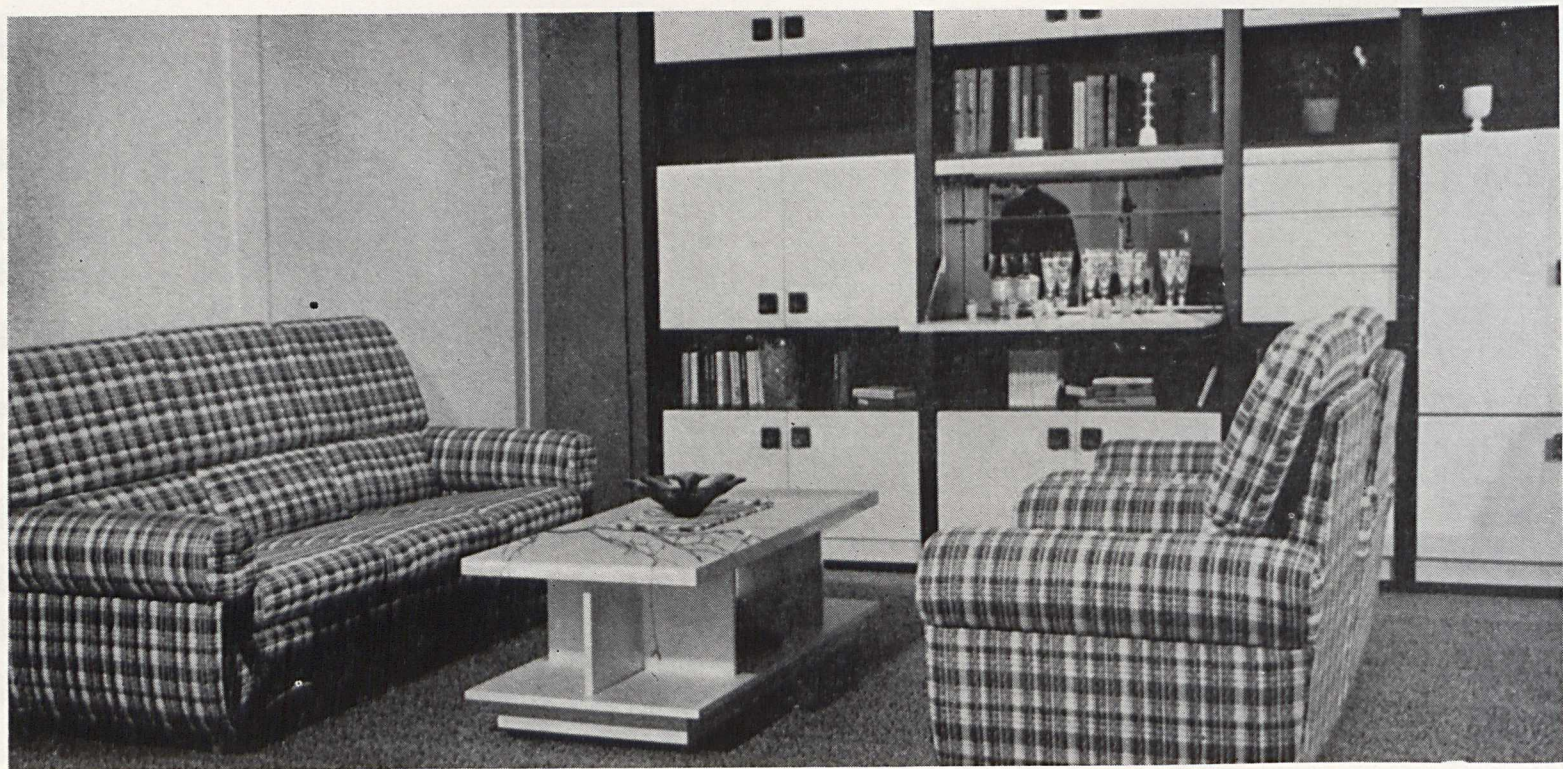
неохотно прибегает к двухрядной расстановке книг на полках. Отсюда вытекают естественные требования к качествам книжного шкафа — он должен быть приспособлен к однорядному размещению книг разных форматов, папок с документами, архива; все это должно быть расположено компактно, удобно для поиска, доступно для руки.

В конкурсных предложениях мы не встретили ответа на все эти требования, шкафы, как правило, не универсальны и недостаточно удобны. Виновата в этом... унификация, одно из важнейших достижений современной технологии, основа экономичного специализированного массового производства. Именно стремление проектировщиков к повышению коэффициента унификации в изделиях порождает монотонность и однообразие пластики шкафов, сводит объемы к одной глубине; полки становятся двухрядными, а ящики излишне глубокими. В результате объем шкафа используется с низким кпд, потребность в хранилище удовлетворяется не полностью, и... покупателю опять нужен шкаф. Вероятно, назрела необходимость проанализировать истинную экономическую эффективность унифицированного, но недогруженного

жестонскими проектировщиками в комплекте «Пан», также получившем II премию. В нем интересен преддиванный стол — блок, состоящий из квадратной столешницы и четырех опорных поворотных тумбочек с различным функциональным оснащением.

В «классическом» ключе решен комплект «Тюльпан» (I премия), разработанный КБПМ ММСК-1. Изделия комплекта удачны по форме, пропорциям, найдена хорошая мера зрительного соотношения между столярными и мягкими элементами изделий. Кресла производят впечатление, если можно так сказать, изящной монументальности. Из мягкой мебели «легкого» типа следует отметить комплект «Салзки» (ВПКТИМ, III премия), в котором остроумно использован повторяющийся рамочный элемент каркаса.

В формообразовании мягкой мебели закрепился новый этап, это убедительно продемонстрировано материалами конкурса. Принцип столярного конструирования кресел уступает место скульптурному, каркас формируется пространственными несущими элементами из пластических материалов, полностью обтянутыми тканью. Отсюда — значительное возрастание



шкафа по сравнению с емким, хотя и менее унифицированным.

Конкурсная выставка убедительно показала, что в формировании пространственного и психологического комфорта жилой среды все большую роль начинает играть мягкая мебель. При этом кресла из столярных изделий, увязанных в рисунок, отделке с корпусной мебелью, превращаются в пластичные, выразительные и, главное, самостоятельно существующие элементы интерьера с высокой степенью композиционной мобильности и трансформации. Современная мягкая мебель играет роль фактора, активно организующего пространство комнаты, это особенно ярко продемонстрировали проектировщики Литвы в комплектах № 809 и 840, удостоенных вторых премий по теме. В этих комплектах принцип трансформации как бы перешел в другой масштаб. Подвергается трансформации уже не изделие, а целая пространственная система изделий, появляется возможность преобразовать интерьер и композиционно, и психологически, выделив в общей комнате зону отдыха повышенной комфортабельности. Аналогичное решение мягкой мебели предло-

Фрагмент интерьера общей комнаты. Шкаф стенка «Каммертон» и мебель для отдыха. ММСК-1 Рук. авторской группы В. Селиванов

роли тканей и новое отношение к их художественным характеристикам. Поскольку прямое соседство ткани и древесины почти исключается, становится излишним их цветвое соответствие. В то же время более важным становится отношение цвета группы мягкой мебели к ансамблю интерьера в целом. Закономерным становится применение тканей ярких, «немебельных» в прошлом цветов. Перед текстильщиками, таким образом, встали новые задачи в создании разнообразных по фактуре и цвету тканей для мебели.

III Всесоюзный конкурс мебели — крупное событие в культурной жизни страны — показал серьезный рост одной из важнейших отраслей народного хозяйства. Внедрение лучших моделей конкурса в массовое производство явится значительным шагом вперед в повышении эстетического уровня жилого интерьера, улучшении условий быта советских людей.

Ю. Случевский

Выше уровень профессионального мастерства

1. Что принципиально новое внес конкурс?

Ничего, если иметь в виду общую направленность проектирования мебели массового изготовления для жилищ, отчетливо сформировавшуюся к концу 50-х годов. Это закономерно, так как условия конкурса достаточно четко ориентировали проектировщиков на поиски в конкретных, реально существующих условиях производства и эксплуатации мебе-

ет объяснить схематичность, поверхностность и некоторую, я бы сказал, демагогию от проектирования, присущую многим работам, представленным на этих конкурсах. Если, к примеру, раньше мебель была огромной и тяжеловесной, то ей противопоставлялась карликовая и хлипкая, формам, тяготевшим к симметрии и равновесию, — и вовсе аморфные изделия, вроде журнальных столиков с каплевидной столешницей.



ли — как раз в тех условиях, которые в 50-е годы еще рассматривались как перспективные.

В то же время качественно новым можно считать общий значительно более высокий профессиональный уровень проектирования, культуры проектирования.

Значение конкурса и в том, что его результаты можно рассматривать как следующий, более зрелый этап в рамках одного и того же направления. В становлении каждого нового направления прослеживаются по крайней мере три—четыре этапа. На первом — как бы формируется заявка на новое направление, приблизительно определяются его контуры. Этому неизбежно сопутствует ниспровержение предшествовавшего направления.

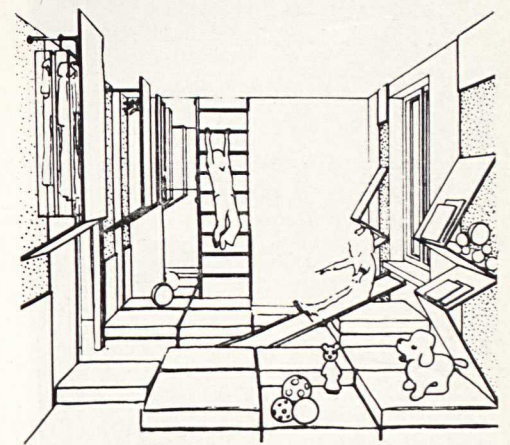
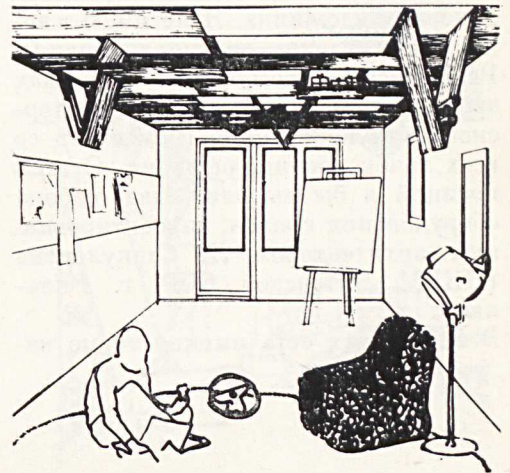
Таким был Всесоюзный конкурс, проведенный в 1958—1959 годах и отчасти II-й, организованный всего лишь три года спустя. Вероятно, особенностями этого этапа следу-

Второй этап — период реалистического переосмысления сделанных заявок. Осмысление идет, как правило, в сторону большего функционального и конструктивно-технологического совершенствования при нейтральности в подходе к вопросам эстетики формы. К этому этапу можно отнести лучшие работы II конкурса и изделия, представленные на Всесоюзной выставке «Мебель-65».

Для третьего этапа, к которому я отношу большую часть экспонатов, представленных на последней конкурсной выставке, характерны всесторонность охвата проблемы, серьезное обращение к разработке вопросов художественно-образного восприятия предметов, более зрелый профессиональный уровень решений и творческая ответственность художника перед собой и перед потребителем за качество этих решений.

В утверждении такого отношения к проектированию я вижу основное значение прошедшего конкурса.

Проектирование все более и более будет апеллировать к человеку не как к объекту со стандартным набором известных параметров, а как к индивидуальности со сложным и неповторимым комплексом духовных потребностей.



Фрагмент интерьера общей комнаты. Шкаф-стенка «Рельеф» и мебель для отдыха. ВПКТИМ. Рук. авторской группы Ю. Случевский

Варианты композиций интерьера «МЕБАР». ЦНИИЭП жилища и ММСК № 3. Авторы И. Лучкова, А. Сикачев, А. Влехман.

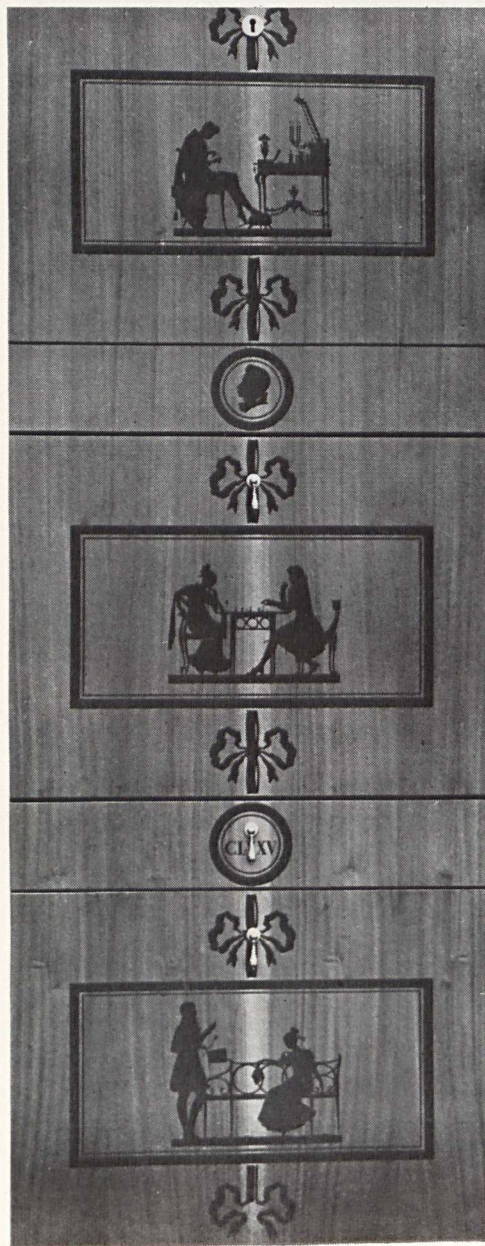
2. Вопрос содержит совершенно определенный аспект оценки. Боюсь, что односторонняя, чисто эстетическая оценка изделий, представленных на конкурсе, в задачу которого входит создание образцов мебели массового промышленного производства, значительно обеднит замысел проектировщика. Тем не менее, попробую. Художественные достоинства, с моей точки зрения, нужно искать прежде всего в своеобразии художественного образа произведения, в нешаблонности языка, в неповторимости почерка художника. Я не имею в виду дилетантское оригинальничание. Речь идет о своеобразии в рамках зрелого профессионализма, мастерского, безукоризненно грамотного со всех точек зрения, решения. С этих позиций я бы выделил два набора оборудования спален, спроектированных архитектором Л. Стапуленене (ПКБМ Литовской ССР, г. Вильнюс).

В ее работах есть именно такие ка-

чества: смелость и изысканная острота художественно-образного решения в целом, тонкость и, вместе с тем, профессиональная уверенность в прорисовке каждого предмета; необычное раскрытие декоративных качеств в общем-то обычных материалов — заменителя кожи и в особенности ткани, рисунок которой становится своеобразным модулем, определяющим членения и пропорции изделий. Наконец, художественное осмысление нового технологического приема — облицовки кромок дверей и передних стенок ящиков сплошной лентой из пластика (вместо обычно применяемого фанерования). При этом закругления, образующиеся на углах, используются как одна из ведущих декоративных тем. И еще — пластическая и цветовая цельность всей композиции.

Я понимаю, что эти наборы решены слишком остро, чтобы нравиться всем, но в этом, быть может, еще одно достоинство работы.

детской, прихожей) и, главное, с различным архитектурно-художественным решением каждого из наборов. Иными словами, доказать возможность изготовления достаточно широкого ассортимента мебели на базе стабильной технологии современного индустриального производства. И еще: перешагнув, так сказать, «функциональный барьер», которым, кстати, до сих пор иногда пытаются ограничить сферу проектирования мебели, подчеркнуть роль мебели как объекта эмоционального восприятия. Для этого хотелось испытать более широкую, чем сейчас, палитру декоративных средств и приемов, доступных современному производству, — тиснение на заменителях кожи и полиграфическую печать на древесине, позволяющие применить в мебели как орнаментальный, так и сюжетный рисунок, и накладные рельефные элементы из пенополиуретана и металла, создающие дополнительные пластические эффекты.



3. Время проведения III Всесоюзного конкурса совпадало с определенным этапом развития мебельной промышленности страны: концентрацией, технологической специализацией и кооперацией производства.

Резкий поворот в сторону индустриализации производства мебели и сопутствующие ей унификация и стандартизация конструктивных элементов, технологических режимов и т. п. посеяли сомнения среди многих специалистов (не говоря уже о потребителях) относительно возможности получить что-либо, отмеченное художественным своеобразием.

Эти обстоятельства определили суть моего замысла: на основе использования жестко ограниченного числа типоразмеров унифицированных элементов (всего 10) и общности прочих технологических параметров изделий показать возможность создания серии наборов мебели с исчерпывающими функциями (то есть для общей комнаты, спальни, кабинета,

4. Ближайшие и тем более отдаленные перспективы развития проектирования мебели (правильнее будет сказать — интерьера жилища и мебели как составной его части) представляются бесконечным процессом варьирования, углубления и усложнения идейного содержания и художественного образа как главной цели проектирования. Техническое совершенство, а также решенные на уровне требований времени функционально-утилитарные качества будут, наконец, восприниматься как нечто само собой разумеющееся, как непреходящее, но отнюдь не определяющее потребительскую ценность условие существования предмета.

Проектирование все более и более будет апеллировать к человеку не как к объекту со стандартным набором известных параметров, а как к индивидуальности со сложным комплексом духовных потребностей. Одухотворенность — отличительное качество проектов будущего.

Комплект мебели для кабинета «Юбилей». Фрагмент интерьера и деталь оформления фасада. ВПКТИМ. Рук. авторской группы Ю. Случевский

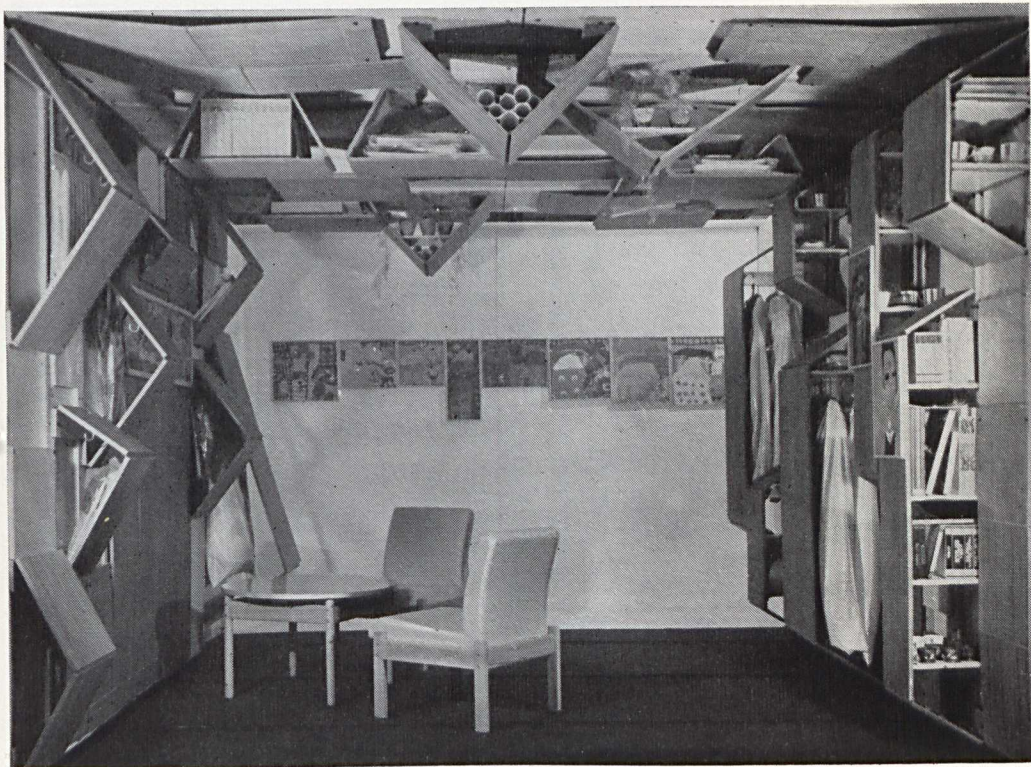
И. Лучкова, А. Сикачев

Смелее экспериментировать!

1. Если говорить не о просто новом, а о принципиально новом, то III Всесоюзный конкурс в проектное решение мебели не внес абсолютно ничего. Вряд ли правильно искать единственную причину столь печального итога, но все же один из основных источников этого явно ненормального положения — отсутствие у подавляющего большинства мебельщиков необходимой профессиональной эрудиции и осознания про-

ратила образ жилого пространства, превратившись в этом смысле в интерьер учрежденческого типа. В зависимости от характера отношения к этой проблеме всех участников конкурса можно разделить на пять групп.

Некоторых мебельщиков вообще не смущает конторский характер жилища, и они продолжают разрабатывать бытовую мебель в прежнем ключе. Есть еще специалисты, счи-



цессов, происходящих на современном этапе развития мебели и жилого интерьера. Как убедили нас многочисленные личные контакты с участниками конкурса, не только мебельщиками, работающими непосредственно на мебельных предприятиях, но даже специалисты ВПКТИМ — нашей «высшей мебельной инстанции», плохо, а то и вообще не знакомы с интереснейшими экспериментальными разработками зарубежных архитекторов. Отсюда бескрылость фантазии и «новаторство по мелочам».

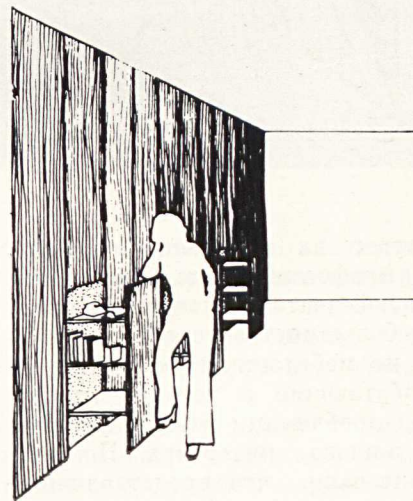
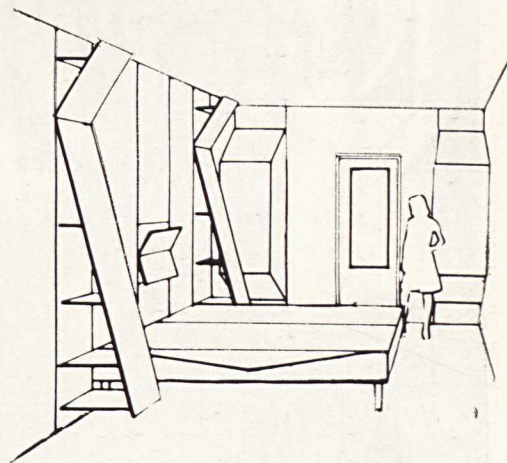
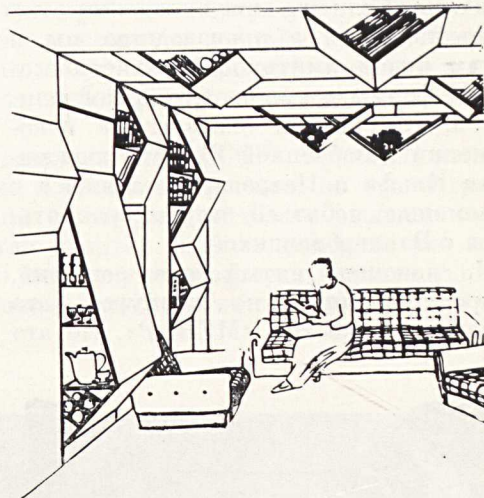
2. В условиях высокой степени типизации строящихся квартир все больше ощущается психологическая неудовлетворенность эстетической стандартизацией жилища и его ограниченными пластическими возможностями. Изобретение так называемой мебельной стенки еще более усугубило однообразие массового жилого интерьера и окончательно выхолостило его пластику. По сути дела, современная квартира полностью ут-

рачивает пластическое обеднение мебели неизбежным следствием специфики массового индустриального производства и видящие выход из положения в возврате к кустарному производству индивидуальных предметов мебели. Образно говоря, это равносильно призыву полностью отказаться от самолетов и других средств современного транспорта и передвигаться только пешком.

Проектировщики третьей группы, если так можно выразиться, в принципе не против самолета, но считают, что он нуждается в «художественных добавках». В результате мы увидели на выставке немало мебельных стенок, украшенных инкрустацией, накладными рельефами, кружевами и даже жостовскими подносами вместо створок.

Авторы четвертой, пожалуй, наиболее интересной с художественной точки зрения категории конкурсных предложений с целью эстетического обогащения мебели, обратились к ма-

«МЕБАР» — не совсем мебель а скорее некий гибрид мебели и архитектуры... Благодаря ему жилой интерьер превращается в своеобразную «скульптуру», творимую и периодически видоизменяемую самими жильцами.



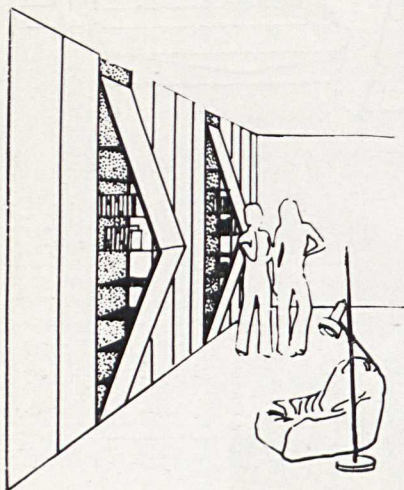
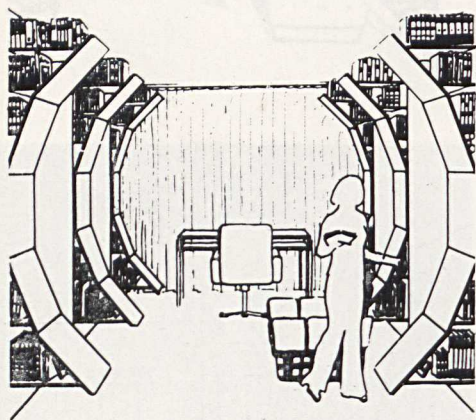
Варианты композиций интерьера «МЕБАР». ЦНИИЭП жилища и ММСК № 3
Авторы И. Лучкова, А. Сикачев, А. Блехман

терналам, обладающим более широкими, чем дерево, возможностями в области пластики и цвета, в частности, к пластмассам. Это принесло с собой многоцветие некоторых выставочных образцов конкурса и изделия с типично пластмассовыми закругленными формами. Однако все это хорошо лишь в том случае, если рассматривать подобные конкурсные предложения не как натурные образцы, а как макеты, условно изображающие в дереве мебель, которая затем будет выполняться из пластмассы. Если же при внедрении этих предложений в производство мы и там будем имитировать пластмассовые формы древесностружечной плитой, то рискуем оказаться в положении незабвенной Элочки-людоедки Ильфа и Петрова, пытавшейся с помощью собачьей шкуры сравняться с Вандербильдихой.

И, наконец, пятый тип решений, представленных на конкурс, — это наша разработка «МЕБАР». Но это

есть от стены или потолка. Предполагается, что мебельное предприятие будет выпускать не набор корпусной мебели, а относительно небольшую номенклатуру изделий, представляющих собой несколько щитов, шарнирно соединенных между собой. Потребителю предоставляется большая палитра композиционных возможностей. Так, он может расположить эти изделия на одной, двух или трех стенах комнаты и даже на потолке, может оборудовать ими любую из комнат своей квартиры и, что особенно важно, может без особых усилий изменять композиционно-пластическое решение помещения в процессе эксплуатации. Жилой интерьер превращается в своеобразную «скульптуру», творимую и периодически видоизменяемую самими жильцами.

4. Сейчас среди мебельщиков бытует убеждение, что основным тормозом для дальнейшего развития нашей мебели является слабая сырьевая ба-



Выставка III конкурса показала, что ведущие проектировщики мебели учли происшедшие перемены в общественных вкусах и ищут такое решение меблировки квартир и конструкции мебели, которое не только отвечало бы современным технологическим и функциональным требованиям, но и давало бы потребителю возможность индивидуального выбора.

уже ответ на следующий вопрос. 3. По профессии и по роду своей творческой деятельности, мы, в отличие от большинства участников конкурса, не мебельщики, а архитекторы, работающие в течение многих лет над проблемами перспектив развития жилого интерьера. Поэтому неудивительно, что представленная нами на конкурс работа — не совсем мебель, а скорее некий гибрид мебели и архитектуры (отсюда и название «МЕБАР» — мебель-архитектура). По сути дела, это дополнительная архитектурная оболочка, вложенная в жилое помещение. Для того чтобы образовать емкость, нужно эту оболочку как бы «оттянуть» от строительной конструкции, то

за — отсутствие хорошей фурнитуры, отделочных материалов, высококачественных обивочных тканей и т. п. Все это так, но все-таки еще более важно поднять уровень профессионального мышления наших мебельщиков. И с этой точки зрения весьма полезно сделать мебельные конкурсы не эпизодическим мероприятием, а регулярной формой работы. При разрыве между конкурсами в 9—10 лет положительный опыт предыдущего конкурса успеет настолько морально устареть, что его нет смысла использовать в работах к новому конкурсу. Поэтому мы считаем, что конкурсы следует проводить через каждые два, самое большее три года, а также целиком

разделяем мнение некоторых наших коллег, что было бы лучше, если тематика конкурса ограничивалась одной-двумя узкими темами и что «всестемность» III Всесоюзного конкурса лишила его ряда потенциально интересных работ, так как участвовать в разработке одновременно нескольких тем для многих художников физически невозможно.

Когда художник, архитектор, дизайнер создают свои проекты интерьеров, мебели, вещей для дома, в их мастерских незримо присутствует будущий хозяин, потребитель продуктов их труда, который заочно влияет на будущий облик изделий. Потом ситуация оборачивается: когда продукты творчества художника пришли к потребителю, автор, их создавший, незримо поселяется в доме и начинает заочно влиять на хозяина и его жизнь. И в том и в другом случае, конечно, влияние это не беспредельно и оставляет обоим участникам свободу в понимании и интерпретации того содержания, которое они заочно посылают друг другу. Желая выяснить «на месте», как живут и участвуют в жизни наших горожан продукты труда художников и дизайнеров, редакция «ДИ СССР» поручила своим корреспондентам обойти квартиры стандартного жилого дома и проинтервьюировать их хозяев. Ниже мы публикуем отчет об этом рейде и высказывания хозяев типовых квартир. В рейде участвовали А. Левинсон, Е. Шимановская и С. Гандлевский.

А. Левинсон

Живые квартиры

Один из вопросов, который предстояло выяснить при посещении типовых отдельных квартир, конечно, касался проблемы стандарта. Ведь если массовое изделие в силу своей массовости способно играть большую роль в эстетическом воспитании людей, то обратной стороной того же обстоятельства является опасность нивелировки их вкусов, их образа жизни.

Мало того, как уже отмечалось на страницах «ДИ СССР», в сегодняшних условиях мы сталкиваемся не только с производственным, но и с потребительским стандартом. И хотя наше исследование также выявило определенное единообразие в убранстве квартир, нам показалось, что не надо торопиться с сожалениями по поводу «неразвитости вкусов» у некоторых потребителей и с осуждением художников, не сумевших эти вкусы развить.

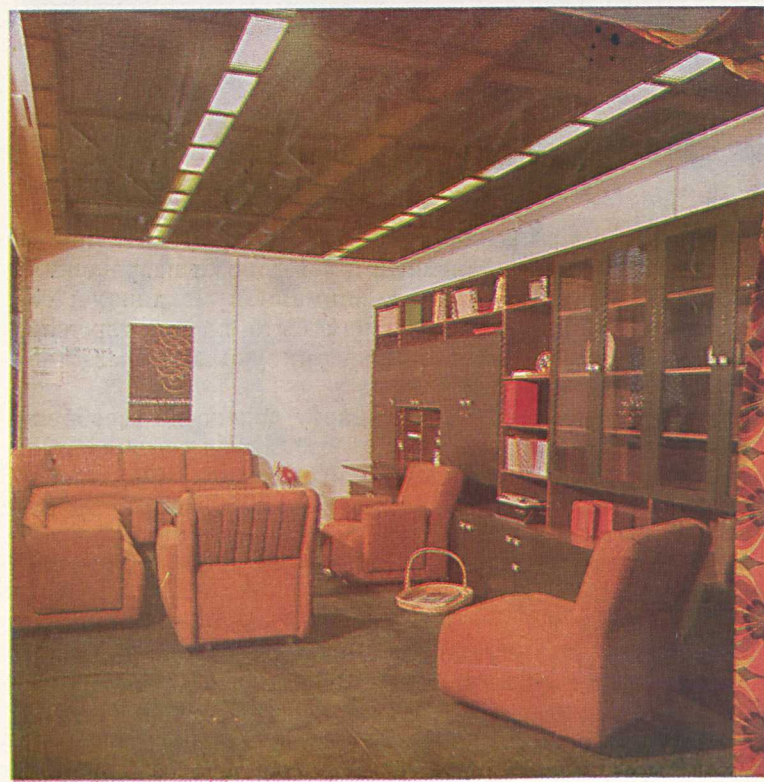
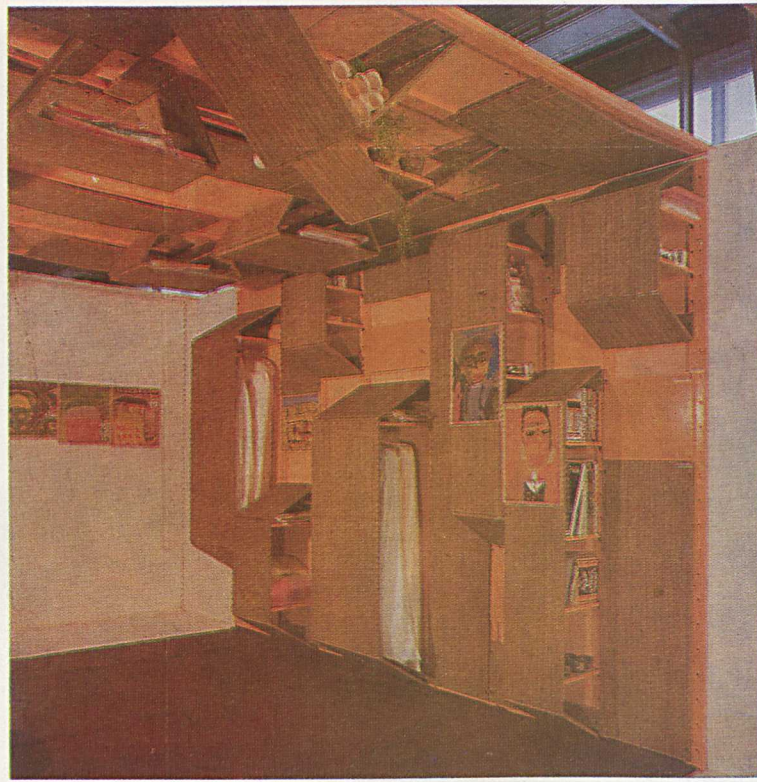
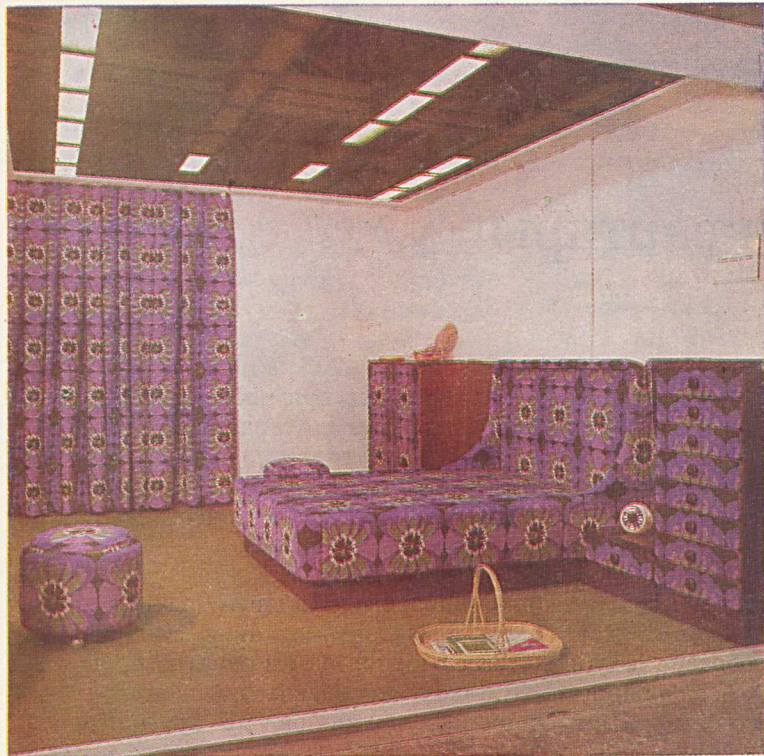


М. Файдыш
«Пасьянс». Х., м. 1973

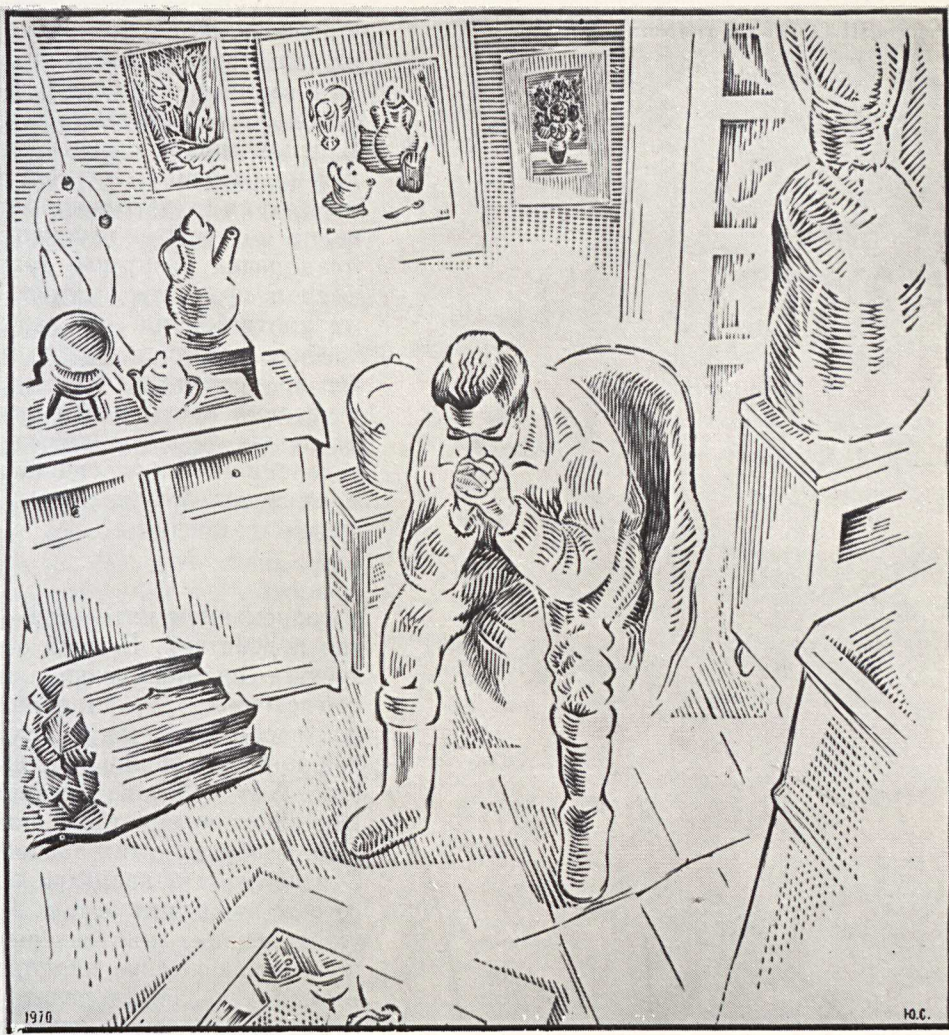
При всей несомненной важности проблемы эстетического воспитания (и близкой к ней проблемы борьбы с мещанскими и эстетскими извращениями вкуса) не следует, увидели мы, обходить вниманием механизмы общественной жизни, порождающие единство форм быта наших горожан, создающие определенные типы жилой среды, формирующие образ жизни.

Прежде всего, существующая неприязнь к стандарту далеко не всеобъемлюща (даже у тех, кто ее наиболее рьяно выражает). Люди соглашались, например, иметь вполне стандартный интерьер в собственном автомобиле, владеть серийным телевизором и т. д. В квартире претензии на оригинальность не распространяются на такие зоны, как санузел, предквартирный тамбур и т. п. Различительная роль отдается лишь некоторым частям интерьера жилища.

Во-вторых, некоторый стандарт в устройстве интерьера есть лишь характеризующая определенную группу норма. Люди соединяются в коллективы по основаниям более глубоким, чем сходство в мебелировке, но последняя есть, в числе прочих, значок (для себя и других) членства в определенном сообществе — социальной, профессиональной, возрастной и т. п. группе. Ничтожные для постороннего взгляда нюансы — будь то



Современный интерьер включает множество небывалых ранее вещей, новых материалов и действий. Но основополагающие принципы, структура жилой среды, значение и функции целого и частей во многом сходны с традиционными.



Ю. Смирнов
«Автопортрет».
Гравюра на дереве.

Конкурсные образцы

Комплект мебели для спальни «792» (1-й вариант). ПКБМ Лит. ССР. Рук. авторской группы Л. Стануленене

Комбинированный шкаф-стенка «Восход» и гарнитур мебели для отдыха «Тюльпан». ММСК-1 Лит. ССР. Рук. авторской группы В. Селиванов

Комбинированный шкаф-стенка «833» и комплект мебели для отдыха «840». ПКБМ Минлеспрома Лит. ССР. Рук. авторской группы В. Цукерманене

Интерьер общей комнаты, оборудованной системой «МЕВАР».

Набор корпусной мебели «841» и мягкая мебель «809» ПКБМ Минлеспрома Лит. ССР. Рук. авторской группы В. Цукерманене и В. Бейга

Комплект оборудования для прихожей «Гобелен». ВПКТИМ. Рук. авторской группы Е. Фомина



в подборе книг или в размере ковров — значат очень многое для определения индивидуальности хозяина в пределах его круга, тогда как обстановка в интерьере человека, принадлежащего к иной группе, воспринимается непонятно, нецело, то есть именно как чужой групповой стандарт. В целом можно сказать, что большинство обследованных квартир оборудовано, конечно, недавно произведенной серийной мебелью, фабричными тканями, украшениями и пр. Нигде, однако, интерьер не воспроизводит полностью рекомендуемых дизайнерами образцов. Иначе говоря, планировка квартиры, архитектура мебели, эстетика оборудования задаются в сфере профессионального проектирования, но образцы реального их употребления — создания среды — складываются не там. И если потребителю бывает угодно поставить вещи в такое сочетание, которое вообще не предвидели их создатели, то наблюдающий может трактовать эти сочетания как признак творчества или, наоборот, отсутствия вкуса... Но не лучше ли ограничиться мыслью о том, что общество, выделив на определенном этапе специальную группу профессионалов-художников и призвав их обслуживать себя, за собой оставило все же решающее слово в судьбе их продукта?

*

В современном интерьере — множество небывалых ранее вещей, материалов и действий. Все же основополагающие принципы, структура жилой среды — не планировка, а значения и функции целого и частей — во многом сходны с традиционными. Вопреки мечтаниям «функционалистов» дом воспринимается и используется человеком вовсе не как технологическое приспособление для выполнения ряда необходимых бытовых операций. Быт человека организуется не в виде выполнения расписания, а как сложное сплетение значимых актов, со множеством значений каждый. Сообразно этим значениям и устраивается жилая среда.

Считается, что квартира зонировается по функциям пространств — здесь готовят, там спят и т. д. Имея в виду вполне определенный и массовый уклад жизни, архитекторы предлагают потребителю уже предвосхищающую его поведение планировку жилья. Ванна есть бесспорный знак того, что надлежит делать и чувствовать в данной комнате. Но пустые комнаты вызывают к новоселам, чтобы они сами себе разметили программу своего домашнего поведения. Как употребить это пространство? Отдать маленькую комнату детям? Или бабушке? Или устроить там свою спальню?

И вот тут оказывается, что мотивы, которыми будут руководствоваться люди в решении этих вопросов, зависят от социальных обстоятельств, пожалуй, сильнее, чем от «объективных» данных планировки, метража, состава семьи, доходов и пр. Эти данные на то и «данные», на то и «объективные», чтобы в их пределах проявлялись личные склонности, привычки и т. п. Но и они суть варианты социально заданного набора. Можно посмотреть, «как у людей» и сделать точно так же. (Судя по обследованию, именно этот мотив порождает стереотипное употребление квартирного пространства.) Это сильнейший социальный механизм, он создает ту норму, существование которой только и делает возможным индивидуальные отклонения сообразно вкусу и обстоятельствам. С ним надо считаться, ибо у него (этого механизма) свои законы. Эти законы не всегда совпадают с тем, что проектировщик квартиры и мебели сочтет рациональным.

Так, многие семьи склонны выводить из употребления на все дневное время целую комнату — половину или треть столь возжеланных просторов отдельной квартиры. Это спальня, однофункциональное пространство, среда, где время трогается с места лишь вечерами и утрами. Напротив, кухня как известно, обрастает множеством нагрузок, кроме приготовления и потребления пищи. Здесь концентрируется зачастую большинство функций квартиры — семейное общение, домашние работы

Полированная мебель не нужна — это пылеловка. Все должно быть просто и удобно.

Очень мало стеновых шкафов и подсобных помещений. Приходится для хозяйства балкон приспособлять.

Если бы у меня были деньги, то я купила бы новую мебель. Оставила бы только антиквариат: часы, фарфор... А может быть, стала бы подбирать под стиль моего шкафа, он у меня павловских времен. Хотя это дорого обошлось бы...

Сервиз, конечно, поместился бы и в закрытой части стенки, но зачем же я его прятать буду, когда он мне глаз радует.

Обязательно купим стенку — это единственный вариант для нашей квартиры!

Посуде положено для красоты в серванте стоять.

Обживались мы вдвоем с женой. Купили гарнитуры полированные. Я люблю, чтобы все было, как у людей. Салфетки и бумажные цветы — это слабость жены.

Стенку я бы ни за что не купила: она никакого вида не имеет. Сервант с посудой увидишь — и делается как-то хорошо.

На старой квартире у меня была мебель с резными украшениями. Жалко было с ней расстаться, но пришлось. А резьбу я все-таки обрезаю и прибиваю сверху новых книжных полок. Еще хочу сделать шкафчик с резными дверцами под телевизор и купить маленький письменный стол, чтобы занимал мало места.

Самое теплое место в комнате, конечно, у телевизора. Здесь вечером вся семья собирается, он как-то всех сплачивает.

Нет, телевизор в кухню поставить никак нельзя. А если гости придут?

(обязательные и хобби), воспитание детей, даже микропраздничные дела — прием гостей-соседа.

Отметим, что кухонный интерьер, типовая кухонная мебель, казалось бы, вся решается сейчас в функциональной эстетике — она практична, гигиенична и имеет в виду удобство с точки зрения технологии приготовления и хранения пищи. Эта эстетика, как видно, переосмысливается в потреблении. Функциональность интерьера в отношении только одного процесса, отсутствие в нем программы иных типов поведения (заданных в комнатах полированной мебели) парадоксальным образом разрешает свободу и варибельность форм семейной жизни на кухне.

Этим сравнительно неупорядоченным, зато свободным средам — кухне, прихожей, коридору — противопоставлены «комнаты», те самые, для которых промышленность выпускает гарнитуры, «стенки» и пр. Сама возможность для потребителя выбрать конкретный вариант удовлетворения таких «обязательных» потребностей, как сон, отдых, хранение одежды и посуды и т. д., предопределяет ориентацию на знаковый характер вещей (заведомо годных для исполнения «функции»).

Как показывает обследование, для множества новоселов переезд в новую (отдельную) квартиру есть существенная перемена образа жизни. Временно перестраивается, например, структура расходов, их очень крупная доля направляется на благоустройство квартиры (за счет, скажем, гардероба). Меняется и поведение внутри жилища. Каков же результат этих больших усилий? Какую значащую среду создают для самих себя люди, пользуясь теми выразительными средствами, которые доставляют им промышленность и торговая сеть?

В целом представляется, что большинство таких квартир оформляется главным образом с целью противопоставить особо упорядоченную среду жилого пространства внешним средам, которые отсюда рассматриваются как неупорядоченные, во всяком случае — неуправляемые. Действительно, отдельный человек не способен, как правило, вносить упорядочивающее воздействие в городскую среду. Он может это сделать и делает в своем доме. Постепенное нарастание этой упорядоченности начинается «с порога» (по известному правилу «с вешалки»); переход от кухни к комнатам — следующая ступень.

Столь популярная в последние годы полированная мебель — удобный и легко читаемый знак порядка. Стекло и блестящие поверхности заявляют о чистоте. Зная об их ранимости, люди вводят их в интерьер, предостерегая самих себя от нестрогого поведения в комнатах. Далее, емкости шкафов и стенок разрешают убрать с глаз зрительные источники беспорядка и дробности, оставив в комнате лишь крупные объемы и плоскости. На их фоне только и допускаются «мелочи» — статуэтки, сувениры т. п., расставленные более или менее щедро, но всегда с соблюдением какого-либо порядка. Наконец, «гарнитурность», эстетическое единство мебели, предложенное потребителю, нашло столь горячий отклик, видимо, также потому, что отвечает намерению создать среду, вызывающую к «строгости», единообразному поведению.

Формировать этот образ помогают потребителю и дизайнеры бытовой радиотехники и художники по тканям. Многие оценили труд художников-оформителей книги — единообразие корешков подписных изданий органично вписывается в эту ритмически-четкую среду и как эстетический знак и как знак определенных интересов хозяев. Наиболее употребляемые книги, в том числе учебники, обычно не присутствуют в парадном интерьере, они — в уголке учащегося члена семьи.

*

Обнаруженное (зачастую осознанное) стремление массы новоселов к созданию парадной обстановки в комнатах заслуживает пристального внимания со стороны как дизайнеров, так и социологов. Потребитель демонстрирует свои идеалы красоты, благополучия, уюта, счастья. Визу-

На кухне мы едим и вечера проводим: я шью, муж по дереву вырезает.

Полированная мебель создает хорошее ощущение.

Кухня — мой кабинет, комната для приема гостей и место, где мы обедаем. А по вечерам собираемся в комнате. Сядешь в кресло, откроешь бар, включишь музыку... Хорошо!..

Гарнитура покупать не буду. Зачем мне комнату загромождать? Только шкаф сменю, куплю такой, как сейчас все покупают.

Сервант поставлю в кухне — будет все под рукой.

За этот шифоньер мне много дали, но я отказалась его продавать. Дочь смеется, говорит, что я старье собираю. А я так думаю: что детям не гоже — нам дай боже.

Однокомнатная квартира, а каждому хочется свой угол иметь. Сын уже взрослый, ему хочется музыку послушать, а мне бы посидеть в тишине. Вот он и перебрался на кухню. Теперь его комната там.

Это муж купил стенку, ему нравится и гостям как будто тоже, а мне с ней как-то неуютно. Она на меня давит. Я бы купила низкую мебель. Хорошо еще, что стенка темная — фарфор хорошо смотрится.

В будний день гостей и в кухне принять можно, а в праздник в комнату прошу пожаловать.

После работы муж в гостиной отдыхает. В спальне мы только спим.

Нет, старую мебель я бы не оставила, я борюсь со всем отживающим так же, как и с предрассудками. Мы решили сделать мебель на заказ, так, как нам нужно.

альные характеристики этого идеала, его проступающая семантика, как кажется, тесно связаны с представлениями людей о праздничности. Из теории культуры известно, что праздничность есть сложный узел, связанный с основными регулирующими принципами общественной жизни и включающий в себя как элементы строгого подтверждения, так и предусмотренного нарушения упорядоченности бытия.

Сфера быта в той мере, в какой она противопоставлена сфере труда, принадлежит сфере свободного времени, но преимущественно — будничного (то есть время после работы), которое, в свою очередь, противопоставлено свободе праздника (или воскресенья). Игра этих противопоставлений довольно четко выражается в организации жилой среды квартиры не только в пространственном, но и во временном аспекте.

Парадные комнаты с их «будничной праздничностью» люди намеренно делают отличными от вполне будничных хозяйственных зон. (Иные, правда, распространяют парадность даже на часть кухни.) В «комнате» (обычно — общей, гостиной) люди проводят свой ежедневный малый праздник, его средоточием и символом является телевизор. Это фокус пространства ежедневного досуга. (Телевизор, кстати, можно трактовать как еще одно, почти безграничное пространство в квартире, еще одну особую «комнату» со своим, протекающим в ней временем праздника.)

В гостиной есть обычно еще одно особое место — это сервант или горка с выставленной за стеклом хрустальной и фарфоровой посудой. Наряду с прочими вещами, конечно, это символ благополучия семьи. Интереснее другое — эта посуда расставлена в строжайшем, как правило, симметричном порядке. Сей порядок, хранимый стеклом, не может быть нарушен и не нарушается, что бы ни происходило в комнате в будни. Пространство внутри серванта венчает иерархию ступеней и степеней упорядоченности в квартире, начатую у порога. Его устроенность нарушается только во время «настоящего» праздника. Тогда разрешено вообще нарушать целый ряд норм будничного поведения. Речь идет не о нарушении «общественного порядка», а о переходе к праздничному поведению. В комнате, на паркет гостям разрешается входить в уличных башмаках, меняется временной режим, еда переносится в комнату из кухни и т. д.

И лишь затем, когда «на кухне вымыты тарелки...», жизнь возвращается в будничную колею, хрусталь возвращается в свой алтарный придел хранить в себе ценности праздника.

*

Проходя по квартирам, мы сталкивались, конечно, не только с разнообразием или сходством вещей и интерьерных решений, но и с разнообразием и сходством в отношении людей к своему жилью и своим вещам. Множество вариантов семейных и материальных условий, помноженное на множество характеров и вкусов, при различии в образовании и возрасте создает здесь чрезвычайно сложную картину. Мы не упоминали в отчете о похвалах и осуждениях, которые высказывали наши собеседники в адрес проектировщиков и изготовителей их вещей. Мы также воздерживались от похвал и осуждений, которые просились на язык при заглядывании в чужую жизнь.

Из множества проблем, которые ставит подобное обследование, — проблем этики, эстетики, рационализации быта и пр. — мы выбрали одну. Мы сочли наиболее важной задачей попытаться рассмотреть тот тип жилой среды, который является наиболее массовым, оказывается потребителем наиболее массовых изделий — на примере, опять-таки, наиболее массовых типов современных квартир. На этом материале хорошо видно, что произведения дизайна, прикладного и декоративного искусства, приходя в дом, попадают в сложную среду, регулируемую не только законами эстетики и рациональности, которые учитывались при их проектировании.

Мебель у меня вся прежняя, да и куда мне на старости лет новую покупать? Сжилась я со своей мебелью, привыкла к ней, без нее уже не могу.

К посуде я равнодушна. В сервант под стекло поставлю книги, чтобы лишнего шкафа не покупать, и еще повешу несколько полок на стены. Больше ничего не нужно: и так тесно.

В однокомнатной квартире разумно кухню сделать и кухней, и гостиной.

Первым делом надо было пристроить книги. Я сначала у другой стены поставил — плохо смотрелись, чуть все разом не продал. Потом переставил к этой.

В кухне я готовлю и рисую — здесь моя мастерская. Сидя на кухне, я не ощущаю себя дома, тут я на работе. Комната — это мой дом, здесь я отдыхаю, ем, читаю, принимаю гостей. Мне кажется, что художник должен жить в окружении своих работ, поэтому у меня в комнате так много картин.

Что вы! Старая мебель сюда не вошла. Еле-еле стенка поместилась. А о том, чтобы покупать гарнитур, и речи не было, ставить совсем некуда!

На балконе у нас комната для отдыха.

Телевизор ставили, ориентируясь на кровать, кровать так, чтобы было удобно — мало места занимала и чтобы не дуло,

В «зале» потолки низкие, воздуха не хватает, куда еще стенку покупать — совсем дышать нечем будет.

А. Парфенов
«Кот» (из серии игрушек «Цирк»)
Дерево, роспись. 1973

Н. Славина
Сервиз «Солнце»
Фарфор, надглазурная роспись.
1974

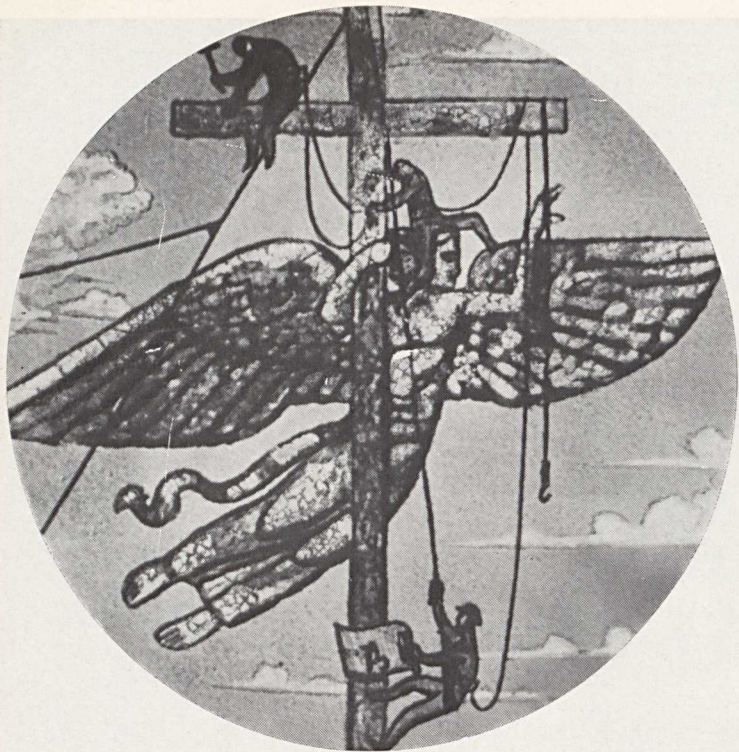
М. Изотова

Художественный предмет вчера и сегодня

От редакции

Формирование жилой среды не может происходить в стороне от общих тенденций нашей архитектуры и декоративного искусства: как бы ни были далеки интересы человека от современных художественных проблем, его жилище чутко реагирует на все, что происходит вокруг. И если — как утверждает автор публикуемой ниже статьи — пути развития архитектуры и искусства бытовой вещи в последний период разошлись, то современный интерьер остается местом их сведения и интеграции. При всей дискуссионности такого утверждения статья М. Изотовой, на наш взгляд, верно вскрывает конфликтность взаимоотношений архитектурного пространства и образной предметной формы, характерную для жилой среды наших дней.





Если бросить ретроспективный взгляд на историю интерьера последних полутора десятков лет, то нельзя не заметить резкой границы между «вчера» и «сегодня». В начале 60-х годов в нашей архитектуре произошел стилистический перелом. Взаимодействие искусств стало основой ее, ансамбль — способом выражения. Архитектура продиктовала предметам, составляющим интерьер, дух и форму, подчинила их своему модулю и пространству. Любая вещь — ваза, чашка, эстамп — становилась пространственным ориентиром и ценилась прежде всего за способность вписываться в ансамбль.

Поэтому вещь этих лет получила типовые черты: легкость, простоту, лаконизм. Она не утруждала собою глаз, не заставляла читать себя пристально, позабыв окружение, — она окружением жила. Только в живой среде, в контексте с вещами, стилистически родственными одна другой, становилась разумной и эстетичной пластика каждой из них.

Тип такой вещи родился вместе с новой архитектурой и касался реорганизации городской среды. Но процесс пошел глубже: популярность оказалась столь сильной, что и сельская среда испытала его влияние. В бревенчатых старотипных домах неловко встали полированные серванты, в живописный мир самоделок врезались грани шкафов, вдохновленных эстетикой городских малогабаритных квартир. Время сорвало со стен уютные рукоделия. Видимо, навсегда уплыли в прошлое лебеди и русалки — живучие образы народного творчества, в которых еще проявлялось живое и наивное воображение его.

Ушли долго любимые в народе «цветастые» обои, попрятались вышитые коврики и салфетки, наконец, обнажилась «конструктивно-оправданная», чистая, с парой модных эстампов, стена.

Когда идеал был достигнут и целые жилые кварталы окрасились изнутри в одинаково светлые «гигиеничные», «нейтральные» тона, когда всех обеспечили мебелью «современного» стиля и в каждом окне замаячил один и тот же светильник, то стало скучно. Начались, уже в городе, в среде инженеров, рабочих, врачей, попытки самостоятельного искусства — от настенной чеканки до брошек и колец. Современная техника оказалась не в состоянии сделать дом теплым, уютным, непохожим на другой. Не засилье стандарта, но отсутствие подлинных его качеств — точности, безупречной практичности стали причиной полудизайнерских вещей, которые не смогли стать домашним прибором, инструментом, настолько совершенным, что его можно было бы не замечать, освободив тем самым поле искусству. Холодильник, телевизор, газовая плита не являются зрительными конкурентами вещей, которые «нужно смотреть», то есть произведений искусства или их репродукций. Но нельзя сказать того же об обстановке в целом, которая оказалась все же назойливой и самооценной.

Другой путь проектирования — дизайнерская многовариантная вещь, своеобразный «конструктор» для взрослых, где из стандартных элементов составлялся бы каждый раз новый предмет. Но и такое композиционное творчество не осуществилось, ограничившись разборными стенками и кухонными секционными шкафами. Не осуществилось опять-таки из-за несоответствия технической данности и требований вкуса.

В свое время чистая плоскость и стеклобетон уже сами воспринимались эстетически. Сейчас зритель ждет от архитектуры не только технического, но высокого художественного качества, образности, своеобразия. Избавившись от «излишеств», мы встали перед фактом архитектурной аскезы, стиля, в котором выветрились черты национального своеобразия, личного вкуса, где человеческая индивидуальность теряет себя, покорившись требованиям экономики и машины.

Между тем в сознании общества произошел поворот от эстетики мировых стандартов к стремлению духовно связаться со своим культурным наследием, с традицией прошлых веков. Интерес к истории и культуре, эстетическое освоение искусства Древней Руси, XVIII столетия, начала нашего века и других временных слоев проявляется все активнее. Количество выпускаемых и потребляемых книг по вопросам художественной культуры иллюстрирует этот тезис, как и всеобщая страсть коллекционировать реликвии старины.

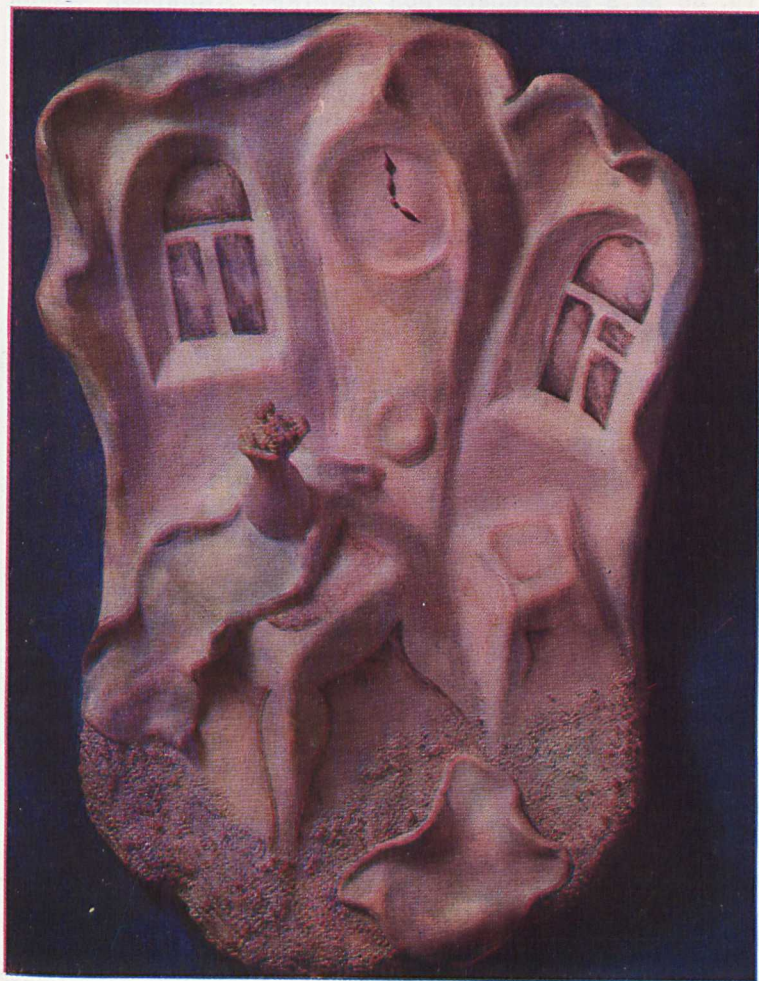
Это естественно отразилось в мире современных вещей, само понятие «современного» стало сложнее, полихром-

В. Васильковский
Декоративное блюдо
«Ремонт ангела».
Керамика, эмаль. 1973

А. Ларионов
Декоративное блюдо.
Бисквит, роспись. 1973

В. Малолетков
«Интерьер». Бисквит. 1973

А. Заборин
«Дуэт». Керамика. 1973



ней. Это — не черно-белый контраст «хорошего» нового с «плохим» старым, как это было раньше. Линии перекрещиваются, сплетаются, их трудно порой уловить и выразить однозначно.

Традиция функционализма жива. Она продолжает существовать и развиваться в некоторых уникальных сооружениях, где есть возможность технические, материальные средства сосредоточить для достижения архитектурного образа, выразительных пространственных отношений. Но таких построек немного, и не они определяют характер и бытование вещи. Этому есть дополнительное оправдание в том, что сейчас в исторических центрах, особенно в Ленинграде, идет активная реконструкция старой застройки, где не приходится ждать архитектурных новаций и где полемика с прошлым неизбежна. Реконструкция шла и раньше, но характерно, что годы назад старинное сооружение без дрожи в руке «вычищалось» — карнались его украшения, закрывалась фальшивыми потолками или вовсе сбивалась лепнина, однотонно окрашивались стены, старые люстры заменялись шеренгами дизайнерских колпачков.

Теперь все иначе: архитекторы стараются законсервировать интерьер, минимально приспособив его для сегодняшних нужд, сохранить былые детали, даже если это «малоценная» эклектика или модерн.

Да и современный предмет все больше отклоняется от дизайна в сторону усложнения и насыщения форм, в сторону станкового сюжета. Прежний дизайнерский стиль был связан с деловой средой. Сейчас акцент перешел на среду отдыха и частный быт: дом, фойе театра, гостиницу, ресторан. Именно здесь, где пища «для души» важнее функциональности, складывается сегодня жилой образ вещи, внутренние и визуальные ее свойства.

В начале 60-х годов было «открыто» стекло с чистой линией, ясно читаемой формой. Теперь стекло густо режется гранью, украшается лепниной причудливых растительных форм. Популярна скульптурная керамика, сложная роспись, ручной гобелен. Предметы «очеловечиваются», «теплеют», становятся ближе к самодеятельному искусству, к ручному кустарному ремеслу. Они приблизились к зрителю, доверяя ему свой мир, очень личный, своеобразный.

Приближение к зрителю оказалось чревато потерей контактов с архитектурой, замыканием внутри своих, сугубо предметных задач, но похоже, что интимно-лирическое содержание многих предметов именно предусматривает этот разрыв. Стало правилом, что зрительно интересное оказываются те интерьерные ансамбли, где архитектор, взяв на себя функциональный проект, отдает его оформление «на откуп» художникам, и те в меру сил стараются его обыграть, причем серией единичных предметов, так как до момента развески автор часто не знает, какой у его работы будет сосед. Представляя какой-либо из ленинградских ансамблей последних лет, вспоминаешь люстру, живопись, ткань, но не архитектурный объем — он, как правило, ординарен. Интерьер «опредмечивается», исчезает контроль архитектуры над вещью, архитектура становится полкой коробкой, нейтральной средой, где вещь выступает как главный герой на условно нейтральной сцене.

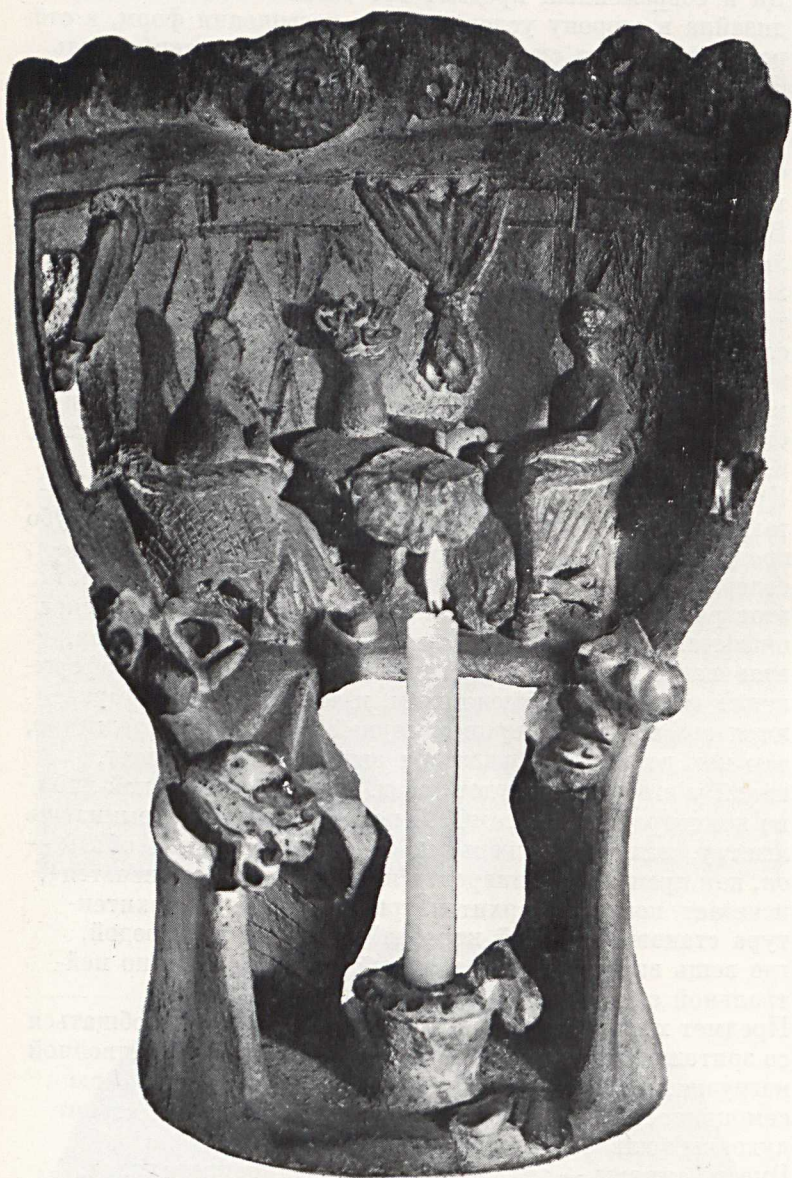
Предмет хочет быть всем, хочет без посредников общаться со зрителем, взять на себя весь максимум художественной нагрузки. Он отстаивает свой собственный мир, свою самооценку, он конкурирует с архитектурой и строит духовный климат прежде нее.

Вместо синтеза — антитеза, предмет самоопределился, зажил сам по себе.

Если старая синтетическая система мертвеет, ей на смену приходит новая — так учит история искусства. Но масштаб ее шагов — столетия, на протяжении нескольких лет изменений может быть и не видно. К тому же поиск часто идет в нескольких направлениях, из которых нежизнестойкие забываются, хотя и они играли важную роль. Принято архитектуру считать предтечей стиля, но она малоподвижна. Порой декоративный предмет, завезенный из чужих стран или явившийся как продукт отдельного поиска, «теплый» от рук художника, скорее влияет на формирование стиля. Эти процессы трудней проследить, они не запечатлены в монументах, проходят тише, скромнее, поэтому все заслуги относятся на счет крупномасштабных форм.

Архитектура связана с экономическими, техническими

Предмет хочет быть всем, без посредников общаться со зрителем, взять на себя весь максимум художественной нагрузки. Он отстаивает свой собственный мир, свою самоценность, он конкурирует с архитектурой и строит духовный климат прежде нее.



Н. Савинова
Декоративная композиция.
Керамика. 1973

ограничениями; предмет подвижнее, гибче. Может быть, он и станет художественным заместителем архитектуры, если она не в состоянии будет угнаться за духовной потребностью общества, может быть, именно он наметит с архитектурой новую связь и через себя ее изменит, а может, они останутся автономны.

История знает различные способы существования вещи в архитектуре, ее приживления к среде, и это — не только естественный синтез. Рожденные в синтетичной среде, предметы рассеиваются временем, столетиями иногда, но, попадая в чуждый им мир, не всегда в этом мире гибнут. Они могут вступить в непривычный и тесный контакт. Иногда контакт не выходит. Прекрасен ампирный гарнитур, но не в малогабаритной квартире. Ампи́рная чашка нелепа на кухонном столе. Каминные часы времен Александра I, выставленные в современном зале, потребуют пространственного ограничения за собой — проема или стенки — в пропорциях того же камина. Как ни хороша группа «Минин и Пожарский», она страдает в инородной среде живописных, не стянутых классицистической рамой архитектурных мотивов. Ампи́рная вещь рождалась в ансамбле. Она с трудом переживает отрыв от него, боится пересадок.

Но скульптура, часы или кресло середины прошлого века приживутся скорей. За ними нет интерьера, они привыкли и предназначены для кочевий из стен магазинов и мастерских в жилые квартиры. У этих вещей как бы много хозяев и много мест, где они смогут жить. Вся информация — в материальных пределах вещи, она не меняется от перестановки с этажерки на шкаф, из частного дома — на канцелярский стол.

Отсутствие архитектурной задачи? Нет, эта задача есть: расчет на нейтральную архитектуру, на нулевую среду. Мы не замечаем порой важного качества кузнецовской посуды — ее пластичного контакта со средой. Кузнецовский сервиз, который и был рассчитан на расплывчатый потребительский круг, удивительно приживляем. Он оказывается жизнеспособным в самых разных условиях, потому что он мягок, неэнергичен, безволен. Понятие «интерьер» для него было достаточно тусклым, аморфным: это — и дворянская гостиная, и квартира чиновника, и мещанский дом. Архитектура, особенно жилая, сейчас сдала организующие позиции предмету. Взаимосвязи вещей скорее складываются в жилую структуру, чем архитектура, которой оставлена роль скорлупы, оболочки. В отдельных случаях — в уникальных общественных сооружениях — мы, правда, имеем примеры вращивания вещи в объем, неотрывного синтеза с архитектурой. Но многочисленной другая группа: вещь-кочевник, рождаемая серийным производством или в мастерской, — она часто сама не знает, где ей предназначено жить. Она увлекается собственным содержанием, претендует на самоценность и формирует такую среду, где ей уготована главная роль.

Если вчера дизайн заряжал собою жилую среду, включая предмет уникальный, то сегодня, наоборот, рукотворная, уникальная вещь влияет на массовую продукцию. Промышленный предмет движется в сторону «потепления», сближения с ручной вещью, сближения, конечно, чисто условного, вкусового, потому что индустриальная продукция всегда стандартна.

Существование предмета в пространстве многообразно. Он может быть слитен с архитектурой, индифферентен к ней, податлив, неприхотлив. Но может быть автономен: прочная микросреда самой вещи способна дать ей право на личное существование, независимое от обстоятельств «где», «как» и «с чем». Разве икона требует особого интерьера? Разве ее собственный мир не космичен, не совершенен в себе?

По какому пути идти, пусть решает художник. Может, вещь насовсем порвет с интерьером, потеряв последнюю связь — общую вертикальную ось, превратится в предмет «перекасти-поле» — именно, чтобы войти в интерьер. Может, она будет носить с собою среду как черепаха свой панцирь. Может, для нее вселенная будет один «интерьер». Путей много.

Внешний, формальный синтез — не самоцель и не сверхзадача предмета. Основы синтеза не во внешнем родстве, не в стиливой согласованности предметов. Синтез есть единство с миром, гармония, внутреннее совершенство, синтез — проблема духовная, и ее невозможно решить зрительным сходством форм или фактуры.

Л. Казакова

Массовое производство и индивидуальный спрос

От редакции

Жилая среда — результат творческого отбора и компоновки вещей самим хозяином дома. Однако успех этого творчества во многом зависит от того, насколько вещи, предоставляемые человеку массовым производством, отвечают его социальным и индивидуальным потребностям. Как промышленность удовлетворяет сегодня эти потребности — вот вопрос, который рассматривается в статье Л. Казаковой.

О вкусах не спорят... Это обиходное выражение, означающее, что вкусы бывают разные, что уровень и истоки вкуса трудно определимы, сейчас, как никогда, кажется, возымело силу. Очень трудно с полной определенностью и уверенностью в своей безошибочности сказать, как обставить квартиру, какому стилевому образу следовать. Вспомним множество изданий начала 1960-х годов с практическими советами по этой теме — сегодня они кажутся наивными. Предметное наполнение интерьера теперь складывается из компонентов самого разного происхождения. Художественные изделия машинной индустрии и бытовая техника, серийные произведения декоративно-прикладного искусства и уникальные предметы, старинные вещи и стилизованные под исторические стили изделия фабричного изготовления. Усложнившаяся структура мира вещей ставит новые задачи перед современным производством, влияет на состав ассортимента массовой продукции. Как ответить на многообразные запросы потребителя, какие формы, типы предметов, какие рисунки и структуры, линии и силуэты должны быть ведущими, определяющими в художественной программе предприятий? Много самых разных вопросов встает в определившейся схеме художник — потребитель — производство.

Локальная задача нашей статьи состоит в том, чтобы на нескольких конкретных примерах спроса на фарфоро-фаянсовую и стеклянную посуду выявить соотношение вкусовых потребительских критериев и деятельности заводов. Раньше при анализе картины спроса мы ссылались на нехватку многих предметов первой необходимости — рюмок и бокалов, тарелок, чашек, сервизов. Сейчас картина изменилась. Магазины значительно расширили ассортимент предлагаемой покупателю продукции. Например, выставленные в торговых залах «Дома фарфора» образцы изделий насчитывают несколько сот наименований. Покупатель имеет возможность выбора, а стало быть, активного выявления своего вкуса. В калейдоскопе потребительского спроса происходит отбор «ходовой», «популярной», «модной» продукции, на основании которого представители торговли делают заявки предприятиям на ассортимент сегодняшнего дня. При такой обратной связи «торговля — производство» предприятия не могут не координировать свою деятельность в соответствии с критериями массового вкуса. Но как же тогда заводы будут осуществлять собственное художественное направление?

Попытаемся разобраться в этой непростой проблеме на конкретных примерах.

Остановимся на одном из самых запутанных вопросов стекольной промышленности — производстве изделий из хрусталя, пережившем несколько этапов развития за короткий срок: от полного отрицания «мальцевской» грани и вообще обильного гранения поверхности до поисков новой системы орнаментального построения и заключенной в ней образной выразительности. Вспомним как «исторический» факт заседание за «круглым столом» в редакции журнала «Декоративное искусство СССР» в 1963 году, когда обсуждались причины затоваривания хрустальных изделий с новым геометрическим гранением. Сегодня мы вновь оказываемся перед фактом большого спроса



Н. Славина
Чашки «Жар-птица». Фарфор. Сдвижная подглазурная деколь. ЛФЗ

О. Мухигули.
Чайник формы «Белый лебедь». Фарфор. Дулевский завод.

Столовый сервиз «Золотая лента».
Фаянсовый завод им. Калинина



на резной хрусталь старого типа. Это психологически устойчивое отношение к хрусталию как к сверкающему праздничному материалу связано с истоками его появления на массовом рынке.

Художественная ценность хрусталия с самого начала была определена системой декорирования, известной в России под названием «мальцевской», и закрепила за ним как его истинная природа. Приблизительно в то же время в других странах, прежде всего в Англии — родине резного хрусталия — и во Франции, художественность и ценность хрустального предмета (понятия, далеко не всегда совпадающие) соизмерялись со светооптическими свойствами материала. Таким образом, способность искриться, вбирать и отражать свет стала неперенным признаком ценности, привилегированности хрусталия. И отвергать это сегодня не имеет смысла. Вопрос заключается в том, как, какими средствами достичь этих качеств.

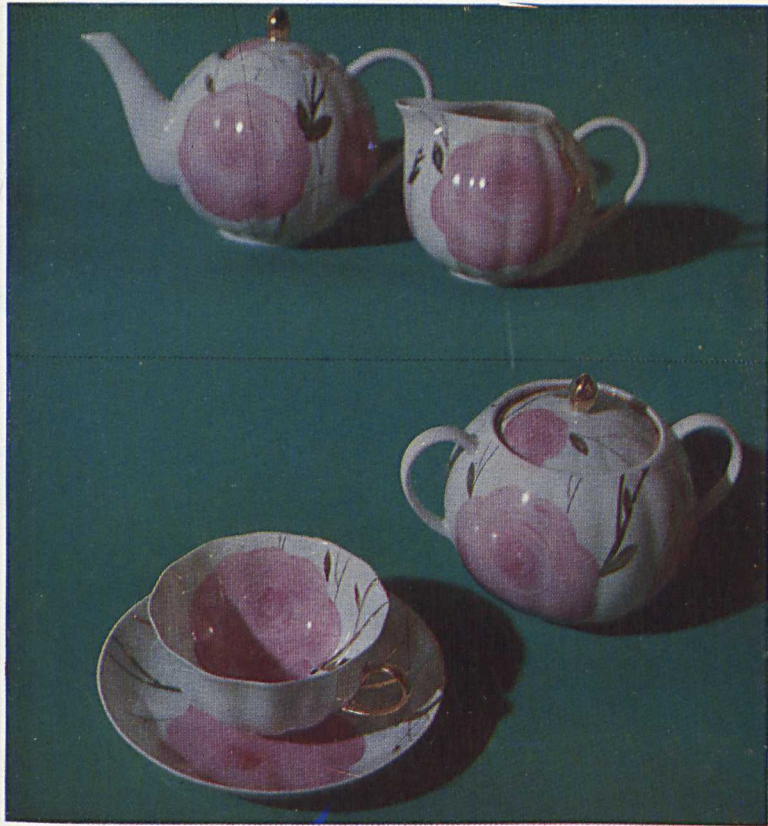
Современные поиски художников обращены на разработку новых схем построения рисунков, нового характера поверхности изделия, в конечном итоге выявляющих взаимодействие формы предмета с пространством при помощи оптических эффектов. И дело вовсе не в том, что массовому покупателю нужен «мальцевский» хрусталь — пресловутая «ладья» или «корзиночка». Очевидно, еще мало промышленных изделий из хрусталия, сочетающих в своем решении элементы художественной новизны с традицион-



ным представлением о его особой красоте. Современные образцы гусевских художников — блюда В. Филатова «Золотые россыпи», «Кружево», бокалы Е. Рогова «Свадебные», рюмки В. Муратова «Ливень» и другие, в которых осуществлено это единство, нравятся и покупателям, и специалистам.

Другой пример — из области фарфора. При всем разнообразии форм и росписей фарфоровой посуды товароведы «Дома фарфора» сразу называют несколько типов чашек, чайных и кофейных сервизов, спрос на которые постоянен: мягкой, округлой формы чашки «Лебедь», «Колечко», «Киевская», пластичные по силуэту сервизы «Весенний», тонкостенный «Рифленый», известная своим удобством форма чайника «Рафаэль». Если говорить о росписях изделий, то неизменным успехом пользуются цветочные кистевые рисунки типа «Русской красавицы» Дулевского завода — красочные, порой аппликативные (в технике крытья). Покупатель ценит рукотворность, мастерство исполнения, многодельность убранства предмета.

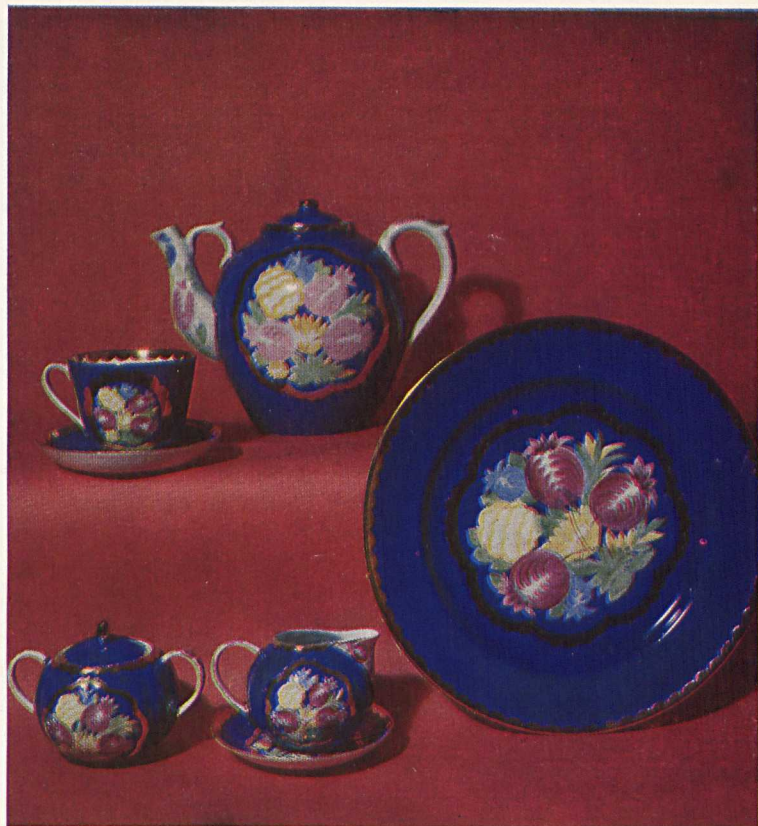




На стр. 24
П. Леонов, О. Мухизули
Столовый сервиз «Архитектур-
ный». Фарфор. Дулевский завод.

Образцы изделий из цветного
хрусталя, вырабатываемые
в новом корпусе завода
Гусь-Хрустальный

А. Воробьевский
Чашки из костяного фарфора.
ГФЗ



В. Яснецов
Сервиз «Тюльпан». Фарфор. Ду-
левский завод.

П. Леонов
Сервиз «Красавица».
Дулевский завод.

Е. Смирнов, Ю. Ганрио
Сервиз «Вьюнок». Фарфор.
Дмитровский завод



Приверженность людей к старым образцам ручного изготовления объясняется целым рядом причин. Здесь стоит отметить, что любовь к рукотворному, красочному, радостному связана с общим эмоционально-образным характером русского прикладного искусства, в частности, художественной промышленности, где самые яркие и характерные искания относятся к ручному производству. Опыт советского дизайна в области бытовой массовой вещи в 1920-е годы не оставил сколь-нибудь заметных, материально ощутимых результатов и не привил нового отношения к искусству вещи. Принцип декоративного оформления предмета без привнесения преобразований в его конструкцию долгое время формировал взгляд на вещь. Предметное искусство 1960-х годов приучило нас ценить строгость и красоту рациональной формы, развило способность к ансамблевому мышлению, комплексному объединению предметов на основе их типового сходства, стилевой общности. Но уже в конце 1960-х годов с новой силой вспыхнула волна декоративности, прокатившаяся от выставочного уникала до тиражных массовых образцов. Думается, что в столь быстрой смене функционального, несколько аскетичного стиля на выразительный художественно-образный с обращением к ассоциации, метафоре еще раз проявилась характерная черта отношения советских людей к предметам как объектам настроения даже при их сугубо бытовом назначении.

Разумеется, что таким ходом рассуждений мы вовсе не призываем приостановить творческий эксперимент в связи со стабильностью вкусов и привычек потребителей этих предметов. Мы только подчеркиваем, что надо иметь в виду исторически сложившиеся типы предметных форм, вошедших в массовое сознание как эталоны красоты. Итак, художники должны считаться с фактом устойчивости психологии покупателя, традиционных взглядов. С другой стороны, тем острее встает проблема создания современного ассортимента посудных форм, формирования новой эстетической концепции вещи, совершенствования художественного качества образцов механизированного производства. Какова же должна быть позиция художника при такой сложной дифференциации жанров и видов массовой продукции, при такой разноплановости массового спроса?

Главным в сложном калейдоскопе эстетических суждений о ценности массовой вещи остается вопрос ее художественного качества. В любом «стилистическом обличье» требование качественности, высокой культуры обработки материала становится всеобщим критерием при разных вкусовых оценках. Это основа, на которой могут реализовываться новые художественные идеи, новые принципы формообразования, также как и воспроизводиться лучшие классические образцы искусства массовой вещи, тяга к которым столь велика. Примером тут могут стать изделия Ленинградского фарфорового завода. В нашем современном восприятии с равным эстетическим удовольствием прочитываются прекрасный традиционный кобальтовый фарфор («Сеточка» А. Яцкевич, «Весенние цветы» Л. Лебединской) и современные рисунки В. Городецкого и Н. Славиной, великолепные сказочные сервизы А. Воробьевского, изысканные ансамбли А. Лепорской и острые «ретроспекции» И. Олевской. Высочайшая культура обращения с материалом в самом широком смысле слова является основным критерием вневременной художественной и потребительской ценности ленинградского фарфора. Здесь смыкаются интересы самых разных покупателей, разных вкусовых уровней.

То же самое можно сказать о лучших образцах расписного фарфора Дулевского и Дмитровского заводов.

Сегодня мы можем со всей очевидностью утверждать, что традиционная область ручного производства наиболее гибко и разнообразно строит свой ассортимент.

В то же время самая массовая — механизированная — сфера производства не отвечает требованиям качественности и так тесно с ней связанному понятию художественности. Не говоря уже о низком техническом уровне исполнения прессованных изделий из стекла, плохом качестве красок деколи на фарфоре, пороках черепка, в промышленности еще очень робко и стихийно решаются проблемы комплексного выпуска типовых форм бытовой посуды. В огромном потоке массовых образцов очень трудно найти близкие по художественному облику предметы. Мы можем указать лишь на некоторые примеры из практики заводов, когда ведется работа по целесообразному





формированию ассортимента, художественно целостного, типологически согласованного. Такой ассортимент сложился, в частности, на эстонском заводе «Тарбеклаас». В каталоге заводской продукции представлен ряд типовых форм предметов разного назначения: рюмки, стаканы, кувшины, тарелки, лотки для закусок и т. д. В них прослеживается общность конструктивных принципов построения форм — легких и изящных, точно прорисованных в тонкостенных гладких изделиях, плоских, раскрытых, на невысоких поддонах в прессованной посуде. Единичные предметы складываются в комплекты и наборы, обнаруживая пластическое и цветовое родство. Практически единственным заводом, дающим на массовый рынок новые типы форм фаянсовой посуды, является Конаковский завод. Его ассортимент складывается таким образом, что комплекты посуды (наборы для завтрака, молочных продуктов, пельменей) легко сочетаются с отдельными формами блюд и салатников, масленок, кружек и т. д. Художественная согласованность предметов, принцип функциональной взаимозаменяемости расширяет круг их применения, вносит разнообразие в пользование. Это видит и чувствует покупатель — в торговом зале Конаковского завода всегда многолюдно. Сюда охотно идут покупать предметы, которые подойдут к тем, что уже есть в доме.

В вопросах массовости спроса большое значение имеет функциональная сторона представленного ассортимента, состав сервизов и наборов посуды, их комплектности, возможности соединения разных предметов на одном столе и т. д. Замечания, пожелания, просьбы покупателей приводят к выводам о том, что функциональному осмыслению посудного стола в целом уделяется мало внимания. Не продумывается соседство единичных предметов и наборов посуды.

Почти нет или очень мало новых проектных предложений комплектов и сервизов, соответствующих современному характеру пользования посудой, мобильному складу жизни. Конечно, нужны и большие столовые и обеденные сервизы, сохраняющие ритуальный характер застолья, однако и они требуют более свежего прочтения форм предметов. Между тем в практике работы предприятий бывают случаи, когда чайный сервиз на 12 персон рождается с помощью добавления шести чашек к сервизу на 6 персон. Но ведь дело не только в количестве предметов, а в разном подходе к художественному решению торжественного ансамбля посуды и небольшого сервиза для семейного круга.

Среди единичных предметов большой редкостью стали вазы для фруктов, соусники, розетки, сахарницы, не хватает масленок, салатников, ваз для цветов.

Большинство покупателей делит посуду на подарочную, праздничную и повседневную, бытовую.

Подарочная вещь — это резной хрусталь, чашка с красочной росписью, кобальтовая синь узора, цветочный фаянс, в то время как прессованное стекло, фарфор с неброской деколью, гладкие майоликовые изделия попадают в разряд обыденной, повседневной посуды. Такое функциональное разделение не всегда учитывается в художественном решении предметов. Очень часто сервиз или чашка не подходят по своему художественному облику ни к одной из этих групп (заметим, что цена тоже имеет значение в этой ориентации): на каждый день слишком нарядно и дороговато, для торжественного, праздничного случая недостаточно оригинально и драгоценно. Поэтому при создании новых форм и росписей фарфоровой посуды так важно для художника представить, для какой категории, какого ряда предметов предназначается его новый образец, способен ли он своими эстетическими качествами убеждать в красоте нового, современного.

Сведения о покупательском спросе, послужившие основой статьи, предоставлены автору товароведом «Дома фарфора» Г. Еременко и Т. Манукян. Редакция благодарит их за помощь в работе.

Чашки.
Массовое производство

Е. Шувалов
Рюмки. Хрусталь. ДХЗ.

С. Пивоваров
Рюмки. Хрусталь. ГХЗ.

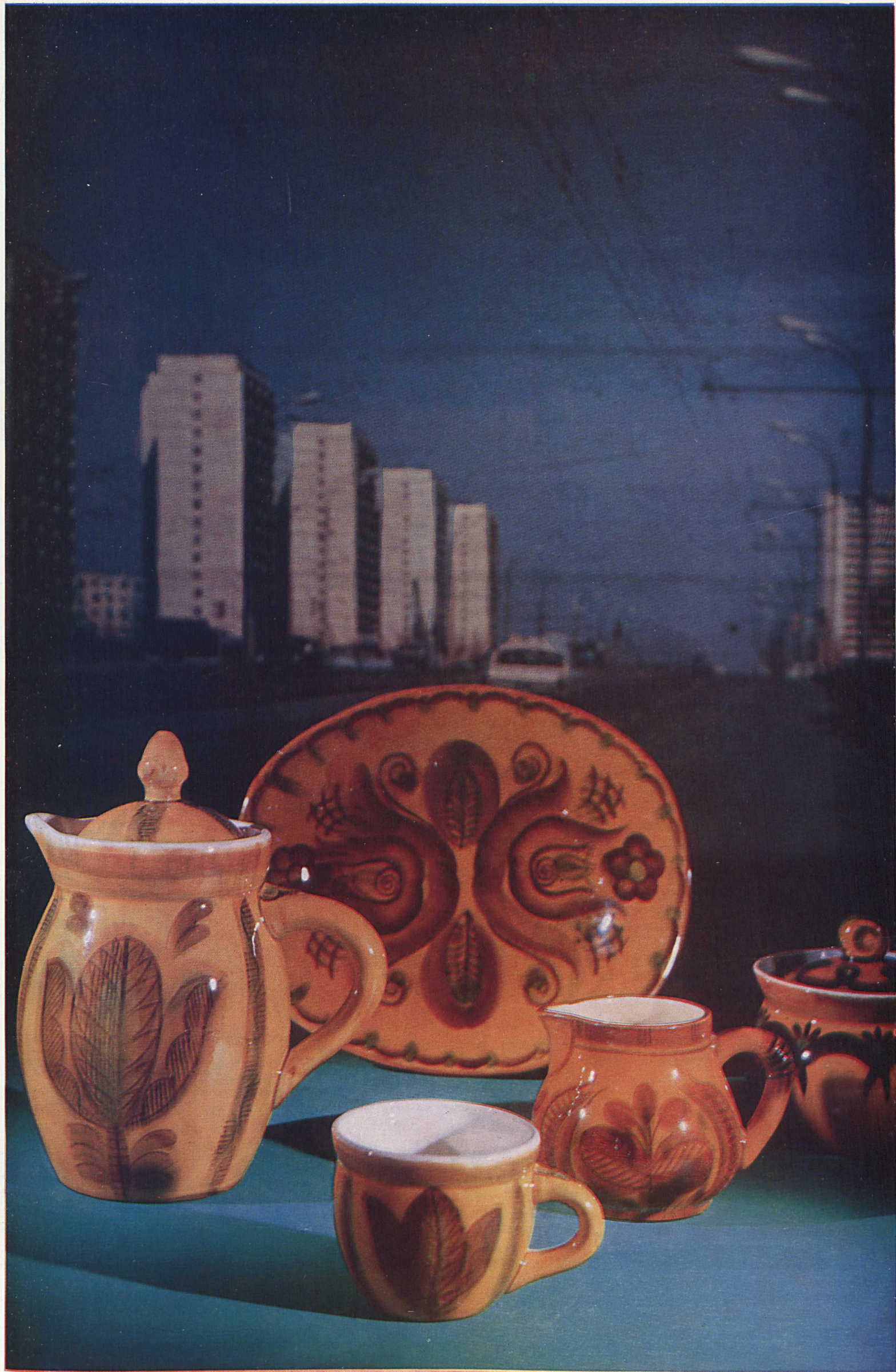


Л. Павлова
Чайники «Юбилейные»
Фарфор.
Краснодарский завод

Н. Литвиненко
Сервиз для завтрака.
Майолика.
Фаянсовый завод им. Калинина
Фотокомпозиции С. Ононова



В любом «стилистическом
обличье» требование качест-
венности, высокой культуры
обработки материала стано-
вятся общим критерием при
разных вкусовых оценках.



Л. Андреева

Вещи вокруг и мы сами

Ю. Смирин
«Звенигород».
Гравюра на дереве. 1965



От редакции

Рассматривая пятнадцатилетний период развития жилой среды в целом, можно заметить, что творческая установка людей в отношении к вещам изменилась. Если в начале 60-х годов художники стремились освободить человека от «плена вещей» (акцентируя функциональность жилой среды), то сегодня мы наблюдаем их стремление помочь человеку «выразить себя» в вещах, в художественном ансамбле своего дома.

Надо ли усматривать здесь противоречие?

И можно ли сегодня, говоря о духовном развитии советского человека, о многообразии его интересов, опускать вопрос о возможности их удовлетворения, в том числе и в жилой среде? — размышляет автор статьи Л. Андреева.

На вечере в Доме архитектора, знакомя собравшихся с настроениями нынешней моды, известный художник-модельер сказал: «А глаза теперь модны хорошие». Слова его — ошеломляющие — дошли не до всех и не сразу. Большинство интересовалось средствами: стало быть, не отстраненность и высокомерную загадочность, а мягкость и приветливость следует изображать в глазах, но как этого достигнуть? Как передать гримом? По-прежнему ли облик египетской царицы останется образцом для подражания, или глаза Нефертити ныне уже не эталон красоты? Да и что это — хорошие глаза? Откуда эта прихоть моды?

Мы недавно наблюдали, как короткое пристрастие к XVIII веку сменилось влечением к навязчивой «естественности» модерна. Но можно ли сейчас вообще без оглядки на прошлое? Может быть, достаточно только внешней перемены стилистики? Или смена художественного прототипа принудит к смене по существу?

Художникам, по-видимому, суждено пережить сейчас трудное время. Почти полтора десятилетия они работали в уверенности, что если красота и не «спасет мир», то все же мир насущно нуждается в них, художниках, нуждается в обновлении форм, в освобождении от старых, изживших себя бытовых вещей, в приобщении к простому, общедоступному, экономичному и универсальному.

В городах дома строились у всех на виду, в них переезжали, почти ничего не перевоза с собой, жизнь в «пятиэтажках», а затем и в «башнях» налаживалась не без труда, но с новым дыханием, отмахиваясь от «вчера», со светлыми мыслями о «сегодня». В художественной среде оживали лозунги начала 20-х годов, они узнавались в

девизах «Художники — на производство» или «Искусство — в быт». Искусство хотели ввести в обиход, свести с жизнью через домашнюю повседневную вещь, удобством формы и откровенностью материала пробудить у современника инстинкт красоты.

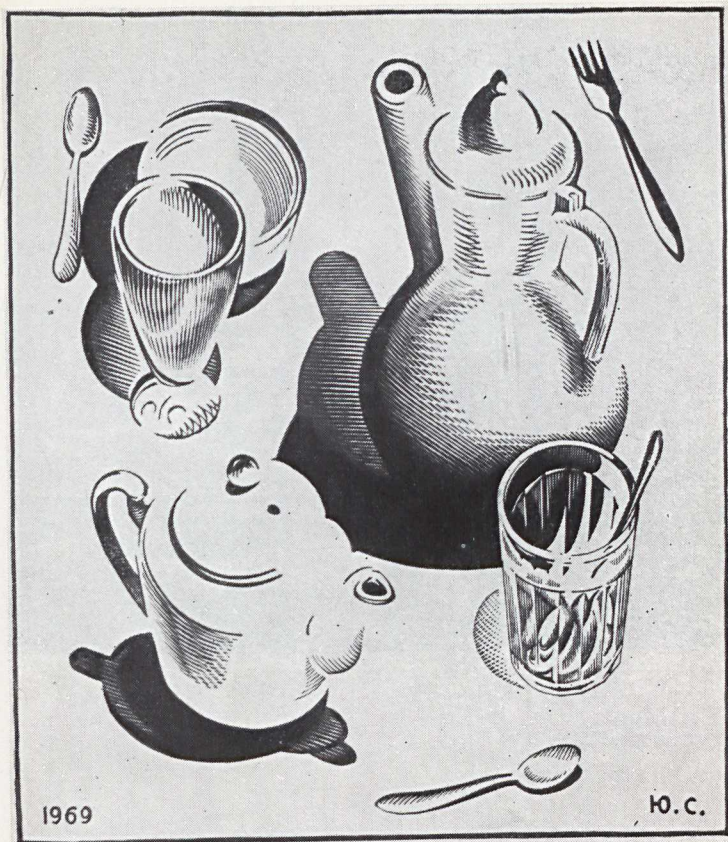
Но всего через пять-шесть лет, быстро оглядевшись на новой площади, освоив нехитрые удобства одно-, двух- и трехкомнатных секций, сравнив свое типовое жилье с жильем друзей, родных и соседей, стали все чаще жалеть о брошенном, недооцененном, утраченном. Интерес ко всему несегодняшнему, стародавнему, к тому, что есть не у всех и может отличить тебя от других, рос на глазах. Он пробудил большую бережливость и обернулся волной собирательства. В столичных домах множились прялки и самовары, берестяные туеса и среднеазиатская керамика, гуцульские изразцы и вятские игрушки.

За предметами народного творчества и эстампами — первыми простодушными свидетелями новых потребностей в искусстве в городские дома потянулись старинные вещи — мебель и люстры, картины и вазы, фарфор и стекло. Но ценились они теперь совсем не за то, что повышали наше чувство эстетического через бытовую вещь. Нередко непровосортные, они претендовали быть замеченными, быть центром квартиры. Не массовый эстамп или тиражируемое изделие народного мастера, а предмет редкий стал овладевать вниманием.

Заговорили о духовности декоративно-прикладного искусства, об особой функции красоты предметного мира, о красоте как пользе. Словно это не изначально свойственно природе бытовой вещи, будто не время и человек высвечивают то одну, то другую сторону двуединства красоты и пользы, придавая им оттенок духовности или приземленности и корысти.

И правда, разве стремление очиститься от навязчивого бремени вещей, нежелание тянуть в завтра груз прошлой памяти, а с ней нередко тягот, боли и утрат не носили в начале 60-х годов характера духовной потребности? Разве они не были в своей основе демократично направленными и питались лишь жаждой иметь все новенькое? И разве позже неудовлетворенность упрощенностью городского быта, его вынужденной ограниченностью насущным могла быть восполнена только с помощью красивых вещей и предметов искусства? Да и всегда ли стремление иметь произведения искусства — картины и гравюры, бронзу и хрусталь было духовным по импульсу? Нет, наверно.

Все эти явления в области бытовой культуры оказываются связанными со всей сферой искусств, не только с изобразительными. Интерес искусства к человеку, усиление лирического начала в творчестве рождает и иной



Ю. Смирнов
Натюрморт. Гравюра на дереве. 1969

И. Голицын
«Одна»
Линогравюра. 1963



процесс — интерес человека к самому себе, его желание понять и утвердить себя «как личность». Произведения изобразительного искусства, как и вещи, помогают личности обосновать себя материально, через «видимое». Особое значение приобретает теперь фигура самого художника. Проявление его индивидуальности в творчестве, его путь в искусстве становятся объектом пристального внимания живописцев, скульпторов, литераторов, кинематографистов.

Вслед за выставками натюрморта, ретроспективными и современными, прошедшими в 1969—1970 годах, в 1971—1974 годах состоялись многочисленные выставки портрета — русского и западноевропейского, портрета петровского времени и конца XIX — начала XX века, всесоюзная выставка портрета и русского портрета из частных собраний. Примечательно, что среди портретов последних лет довольно много автопортретов. Для живописи это жанр привычный, но сейчас встречаются и автопортреты литературные, что раньше бывало редко.

«Автопортретным» по преимуществу является творчество В. Попкова и И. Голицына, в большой степени — Г. Захарова, автомонографичным стал последний фильм А. Тарковского «Зеркало».

Однако при несомненной узнаваемости черт, стиля и облика, собственно, не persona художника утверждается там. Обнажается иная грань художественного сознания — самоотречение в творчестве. Художник как бы отходит на второй план и предстает лишь проекцией жизни, отражением чего-то большего, чем он сам, частью общего потока событий. При всей экспрессивной монологичности последних работ этих художников, да и не только этих, они ориентированы не столько на личность самого художника, сколько на окружающую их жизнь, отразившуюся в них, «как в зеркале». И это даже у тех, кто воспринимает мир обостренно-лирически. Общая же картина искусства тем более, кажется, клонится к этому.

Применительно к декоративно-прикладному искусству вопрос о том, каким должно быть то-то и то-то, например, мебель, посуда, кажется по инерции более правомерным, нежели подобный вопрос, соотношенный с живописью или литературой, — какими должны быть люди в рассказах или на портретах, какими — характеры и ситуации. Справедливо ли это по существу?

Чтобы представить, какие все-таки вещи окружают нас, трудно для иллюстрации призвать саму жизнь: уж очень она многолика! Однако, если прибегнуть к искусству — по существу, той же жизни, но прошедшей фильтр художественно осознания, то картина предстанет немногим менее разнообразной. Взять хотя бы произведения с Всесоюзной выставки портрета в Вильнюсе. На ней были лица юные и немолодые, глаза широко распахнутые и с низко опавшими веками, старик столяр, неразлучный со своим инструментом, чета артистов в неотъемлемой от них атмосфере искусства. Кто и как сможет сделать для этих людей вещи, единственно им нужные и близкие? А наш быт — столичный, сельский или маленького районного городка — разве он одинаков? Интересно, что в живописи, как и в литературе, новый городской быт, к которому обычно приложимо слово «современный», для которого проводятся конкурсы мебели, стекла и фарфора и который все ширится с ростом городов и поселков, не запечатлен в искусстве почти никак. Художники словно избегают его, обходят. Он будто не имеет формы. Может быть, жизнь в самих квартирах не получила еще своего уклада, стиля, традиций? Если и встретится в литературе упоминание, то лишь как ироническая обмолвка: «Площадь — тридцать восемь метров, обстановка... Сервант недавно купил за девяносто шесть рублей — любо глядеть. Домой приходишь — сердце радуется. Включишь телевизор, постановку какую-нибудь посмотришь... Хочу еще софу купить... Софы есть чешские... Раздвижные — превосходные... И шкуру медвежью закажу»¹.

Куда чаще в литературе и в живописи (например, у Д. Мочальского) изображается жилье временное — палатки целинников, вагончики строителей, молодежные общежития. «Комната, в которой жила Нюра, отличалась почти неестественной аккуратностью. Вдоль стен тесно стояли четыре прибранные по-разному узкие кровати: кровать Нюры была украшена маленькими подушками с аппликациями и кружевными занавесками на спинках, на другой кровати тщательно, но просто, почти по-солдатски,

было заправлено казенное одеяло и на подушке лежало свернутое конвертиком полотенце; возле третьей, застланной вместо покрывала свежей простыней, на стене висел детский коврик с медвежатами, а у четвертой, покрытой широким жарким, спшитым из разноцветных треугольников одеялом, теснилось такое множество фотографий, что верхние, прибитые почти под потолком, разглядеть было совсем невозможно»².

В отличие от городского, «новостроечного», быт сельский более целен и устойчив по форме, он и воспроизводится художниками и писателями гораздо чаще. Как и в литературе, в живописи и графике есть художники одной «деревенской» темы (Ю. Кугач, к слову), у других, ей специально не преданных, она появляется всякий раз в силу давней русской художественной традиции глубже всматриваться в жизнь. Особенно притягивает быт людей пожилых, жизнь которых близка к итогам, когда память прочно встала в ряд с сегодняшним днем, а иногда и превысила его, когда контраст настоящего и прошлого особенно нагляден: «Как и прежде в избе царили чистота и порядок: занавески сияли белизной, на стене висел численник и рядом, на гвоздике, были наколоты сорванные листочки. Однако былого достатка не чувствовалось... Зеркало, в которое я смотрелся тридцать лет назад, висело на прежнем месте, между окнами, темное, потускневшее»³.

И тем не менее вещи все на своих местах — полотенце вокруг зеркала, цветы на окнах, на комоде — открытки, памятная мелочь, на стене фотографии. В городских домах фотографии — печать личного в интерьере — почти вывелись, в деревенских они удержались.

Они очень часто изображаются в картинах и рисунках, о них никогда не забывают напомнить в рассказах и очерках.

Новому городскому быту, как бы ни был он пока несовершенен и обойден глазом художника и литератора, как бы ни был растворен пока в массе других форм и условий городской жизни, принадлежит будущее, именно с ним связывается представление о некоем художественном единстве и стилевых признаках времени. Его экономичность делает особенно ценным свободное пространство и предполагает малочисленность вещей. Это уже качество, которого не избежать. Однако вещей в домах становится все-таки не меньше, а больше, ибо с недавней безоглядностью отсекается память о пережитом сейчас не так уже склонны.

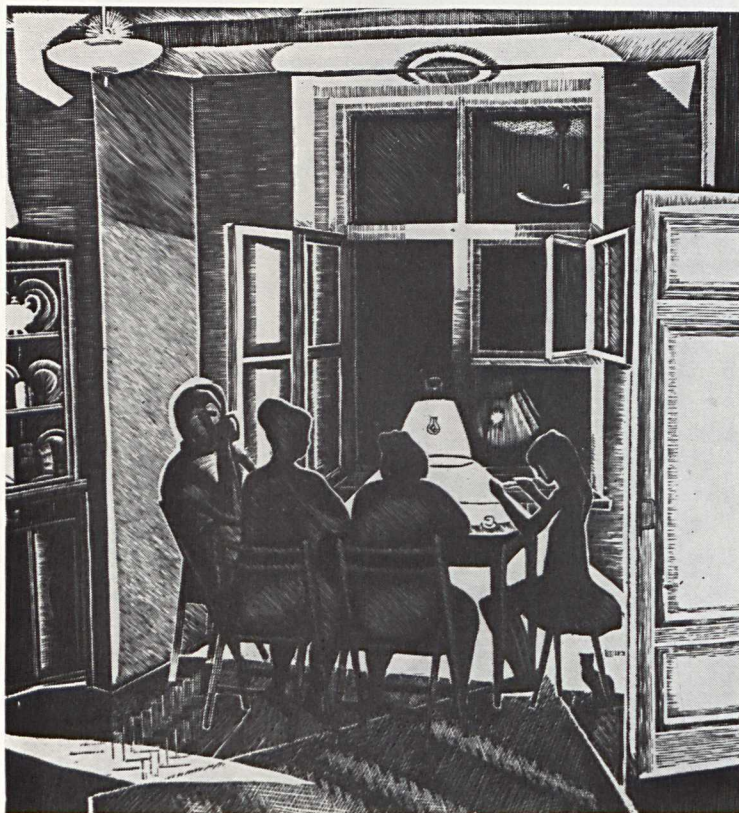
Новый городской быт, по-видимому, тем органичнее войдет в жизнь, чем более широко и осознанно сможет принять в себя унаследованное. Но важно, чтобы вещи не вытесняли людей и были «уживчивыми». Трудно сказать при этом, какими именно они должны быть по форме и очертаниям. Во всяком случае сейчас представляется с достаточной очевидностью, что они могут быть разными, так как тяга к одухотворенному быту — одна из сторон более широкого стремления к одухотворенной жизни. А однозначный ответ тут вряд ли возможен. Одушевленность надежнее ищется изнутри — в потоке жизни, в ее наполненности, глубине, и как тщетно добиваться доброты в глазах модным приемом, так и одухотворенности интерьера — лишь меблировкой.

Между тем в данном случае интересно другое — сам факт обращения моды к «добрым глазам», поворот и пристрастие массового вкуса. Ведь доброта не относилась прежде к проблемам сезона.



Ю. Пименов
Натюрморт. Х., м. 1970

Г. Захаров
«Московский ужин». Линогравюра. 1966



¹ В. Шукшин. Вянют — пропадает. Сб. рассказов «Беседы при ясной луне». М., 1974, стр. 118.

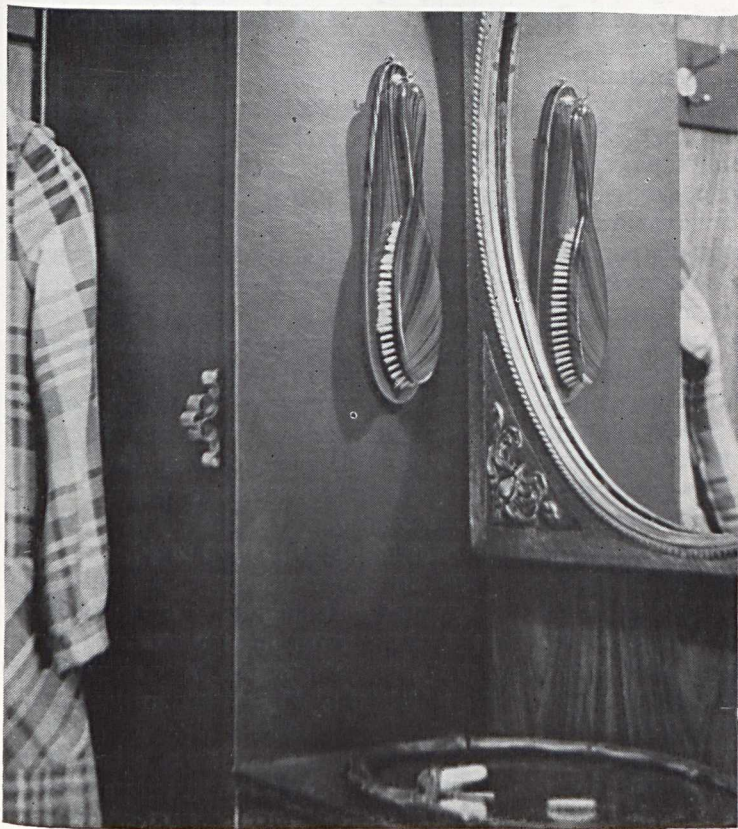
² С. Антонов. Первая должность. Сб. повестей и рассказов «Серебряная свадьба». М., 1972, стр. 47.

³ С. Антонов. Погубительница. Там же, стр. 129.

Применительно к декоративно-прикладному искусству вопрос — каким должно быть то-то и то-то, например, мебель, посуда, — кажется почему-то более правомерным, нежели подобный вопрос, отнесенный к живописи или литературе — какими должны быть люди в рассказах или на портретах, какими характеры и ситуации. Справедливо ли это по-существу?

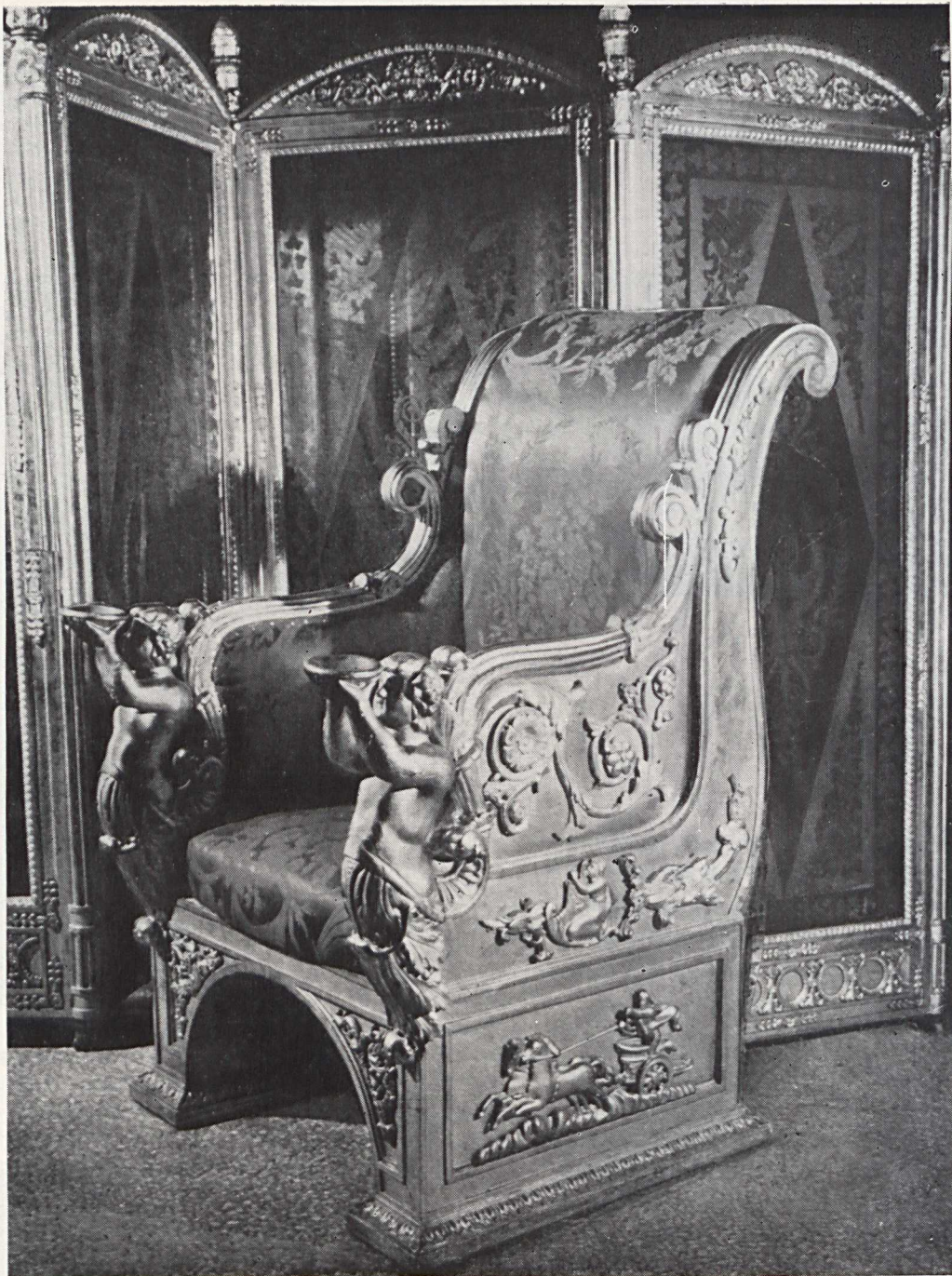


Композиции «Вещи в доме» В. Петрякова и П. Шумского
(на стр. 12, 15, 20 и 33.)



К. Орлова

Мебель середины XIX века



П. Гамбс,
архитектор О. Монферран
Кресло и ширма золоченые.
1830. Гос. Эрмитаж

Мебель второй трети XIX века разнохарактерна. С одной стороны, в ней сохраняются формы классицизма, и даже предпринимаются попытки обновить их помпейскими мотивами, уже использованными в XVIII веке; с другой — в ней характерно появление эклектических форм. Эклектика выражается в использовании приемов различных стилей (готики, ренессанса и т. д.), а зачастую — в соединении разнородных, противоречащих друг другу архитектурных мотивов.

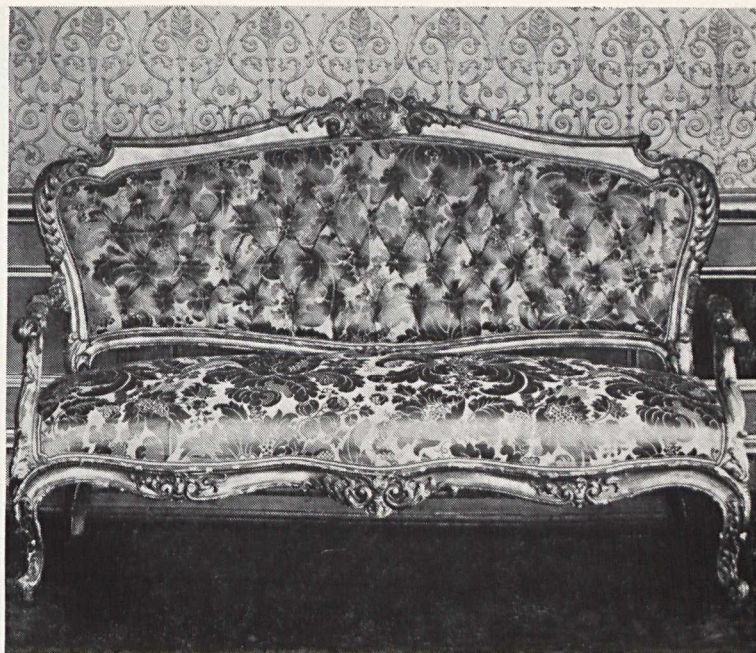
Поиски нового в мебели и в оформлении интерьеров объясняются прежде всего изменяющимися социальными условиями — развитием буржуазии, которая старается следовать за еще сохраняющим свои ведущие культурные позиции дворянством. Как и в начале столетия, смена стиля прежде всего проявляется в жилищах высших слоев общества, а затем уже распространяется по купеческим и поместным домам.

При оформлении интерьеров дворцов и особняков 1830-х годов по-прежнему существует тесное содружество

между архитекторами-рисовальщиками и мебельщиками. Примером может служить большой гарнитур резного золоченого дерева, исполненный П. Гамбсом по рисунку О. Монферрана для одной из гостиных Зимнего дворца. Предметы этого гарнитура выполнены в классических формах, перекликающихся с формами, которые использовали Персье и Фонтен во Франции и К. И. Росси в России. Однако его декор уже несет следы эклектики, он перегружен пальметками и завитками.

Подобный гарнитур через несколько лет появится в интерьерах Фонтанного дома Шереметевых. Мебель не только очень похожа по архитектурно-художественному решению, но даже так же расставлена. По-видимому, эта мебель тоже была исполнена Гамбсом. Подобные примеры, когда мебель, созданная для петербургских особняков, напоминает обстановку Зимнего дворца, встречаются довольно часто.

Переработка помпейских мотивов в мебели явилась последней попыткой использовать классическое наследие.



Помещения, отделанные в этом стиле, появляются во многих домах. Интересен гарнитур П. Гамбса по рисунку А. П. Брюллова для Зимнего дворца (1836 г.), окрашенный в белый цвет, расписанный пальметками и сценами из «Одиссеи», выполненными красным и черным цветом. Эта мебель по конструкции и сочетанию цветов напоминает о Помпейских термах, раскопанных в 1824 году. Сохраняя классические объемы помещений, А. П. Брюллов предпринимает попытку украсить интерьеры готической орнаментикой. Эти мотивы в 30-е годы XIX века находят довольно широкое применение в мебели во всех европейских странах. Появление готического декора связано с романами Вальтера Скотта, который, по словам Н. В. Гоголя, «первый отряхнул пыль с готической архитектуры и показал свету все ее достоинства». Однако повторять подлинные образцы готической мебели никто не стал, в основном использовалась орнаментика. Гоголь, продолжая свою мысль о проникновении готики в интерьеры, писал: «...шка-

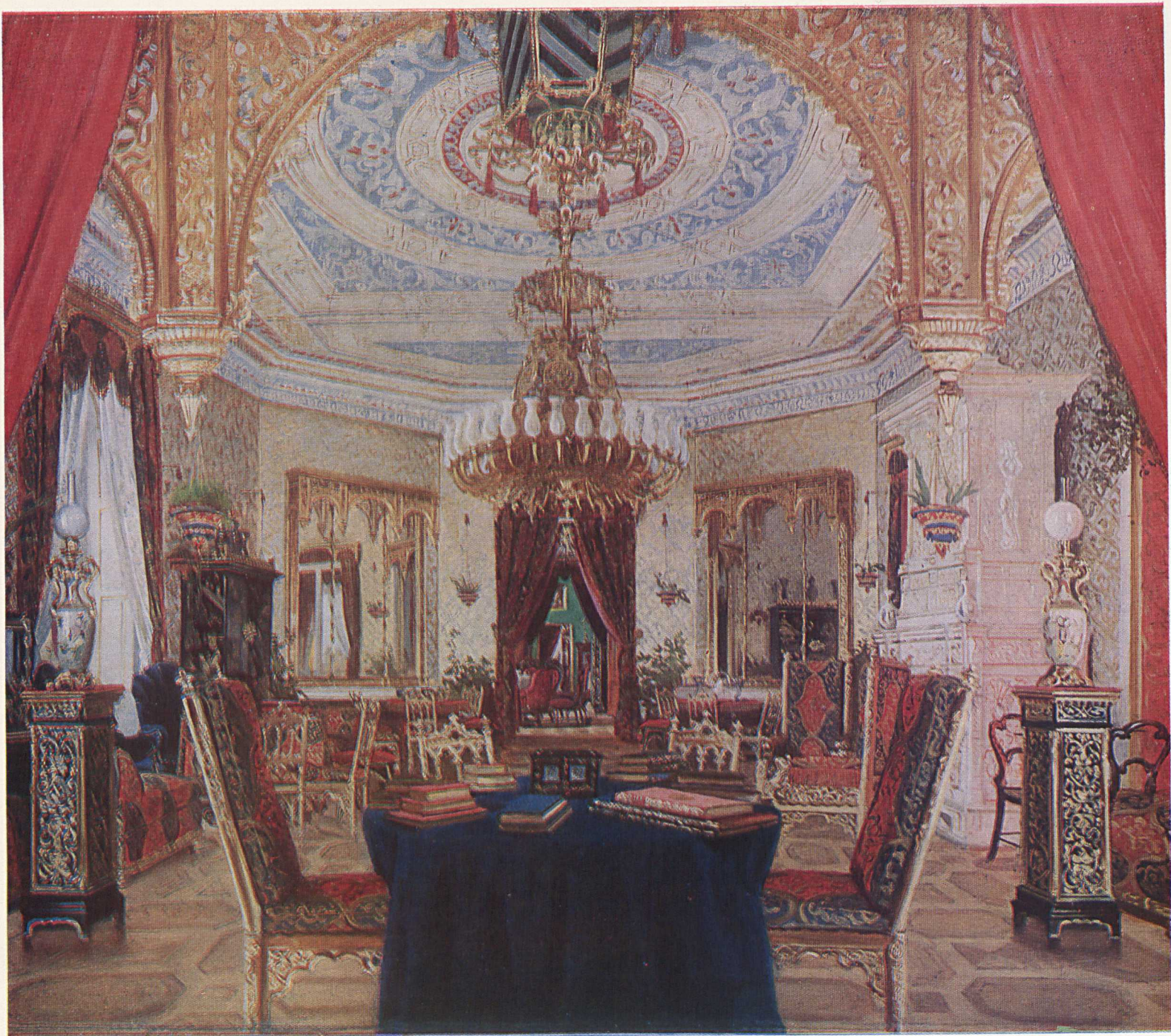
фы, ширмы, столы и стулья — все обратилось в готическое. И эти величественные, прекрасные украшения употреблены были на игрушки». Готический стиль входит в моду и почти в каждом вновь отделываемом доме появляются кабинеты и гостиные в этом стиле. Интересен гарнитур, исполненный Э. Гамбсом в 1830-х годах для имения Строгановых в Марьине под Петербургом: письменный стол и стул этого гарнитура не имеют ничего общего с подлинными образцами готической мебели, сходство определяется лишь тем, что в них использованы готические орнаменты — четырехлопастные розетки, арочки и острое двускатное решение спинок. Дальнейший поиск и попытка возродить прекрасные образцы прошлого приводят художников к мотивам рококо. Стремление к удобству и роскоши порождает те эклектические интерьеры, в которых в изысканном смешении появляются и рококо, и готика, и даже мавританский стиль. Для подобного интерьера характерна перегрузка комнат золоче-

П. Гамбс, архитектор А. Брюллов
Консоль и стул расписные.
1836. Гос. Эрмитаж.

В. Бобков,
архитектор А. Штакеншнейдер
Диван золоченый. 1850.
Гос. Эрмитаж.

Э. Гамбс
Стол и стул орехового дерева.
1830-е годы. Гос. Эрмитаж.

Гарнитур красного дерева.
1840-е гг. Гос. Эрмитаж.



Гостиная в имении
«Царская Славянка».
Масло, холст.
Середина XIX века.
Гос. Эрмитаж.

ной мебелью с нагромождением орнаментальных мотивов. Иногда в таких помещениях встречаются предметы из черного дерева и мастики, исполненные в подражание прекрасным работам Ш. Буля конца XVII века. Непременной составной частью интерьера являются тяжелые портьеры, занавеси и ковры.

Но главным требованием к интерьеру в то время остается удобство. Это приводит к использованию традиций английской мебели, для которой комфортабельность характерна и в XVIII веке, причем обращаются не только к английским формам, но и к ореху — материалу, широко применяемому в Англии.

Наряду с этим в мебели используют различные экзотические породы, например, розовое дерево, украшают ее фарфоровыми плакетками, отделывают верхние части спинок стульев и кресел фарфоровыми накладками.

Развитие техники, изобретение новых способов обработки дерева привели к появлению в производстве различных технических новшеств —

пружин, стеганой обивки, колесиков для передвижения мебели и пр.

Во второй трети XIX века, как уже говорилось, мебельные мастера, такие, как В. Бобков, И. Бауман, братья Тарасовы, братья Гамбс, А. и К. Тур, еще продолжают работать по рисункам архитекторов. Они выполняют все предметы убранства, начиная с резных и наборных дверей и кончая мебелью для сидения и корпусной мебелью. Ведущее место среди мебельных фирм занимают фирмы Тура и Гамбса. Г. Гамбс, как известно, получил звание придворного мебельщика еще в 1810 году, в дальнейшем и Тур становится «придворным фабрикантом». Владелец мебельных фабрик было выгодно называться «поставщиками Императорского двора» — это давало им определенное положение в обществе. Однако основные доходы они получали от выполнения частных заказов. Магазины Тура и Гамбса находились в самом центре Петербурга — на Невском проспекте; фирма Гамбса продавала свои изделия также в Москве и в других городах России.



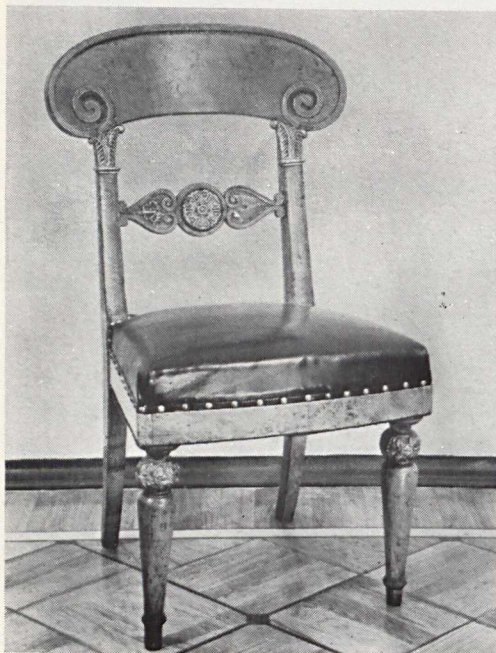
Фирма Гамбса была основана, как известно, Генрихом Гамбсом (1765—1831) в начале XIX века. Во второй трети XIX века это было уже большое предприятие под руководством четырех братьев. Ведущее положение среди братьев занимает старший сын Г. Гамбса — Петр (1802—1871), который не только выполняет основные заказы, но иногда и сам дает рисунки для изготовления мебели. В 1830 году П. Гамбс по собственному рисунку исполняет из тополя мебель для Ротонды Зимнего дворца. Этот гарнитур архитектурен и близок по своим решениям к мебели, исполненной в 1820-х годах по рисункам К. М. Росси и В. П. Стасова.

В фирме Гамбса в это время работает около 10 рисовальщиков, 20 мастеров и подмастерьев и 100 столяров. Однако документы на исполнение мебели подписывают только руководители фирмы. Тем более интересным представляется двухъярусный шкаф розового дерева, хранящийся в Эрмитаже, на котором имеется карандашная надпись на нижней пол-

ке верхнего яруса: «1846-го 1-го/2 от мастера Фолькмана подмастерью Гаврила Александръ». По архивным материалам удалось установить, что Иван Фолькман был «мастеровым столярного мастерства» у Гамбса, следовательно, можно утверждать, что его подмастерье Гаврила Александр работал в фирме Гамбса. Таким образом, с одной стороны, удается зафиксировать имя мастера, непосредственно являвшегося исполнителем данного предмета, что бывает крайне редко, а с другой стороны, указывает на существование в фирме Гамбса иерархии: не только подмастерье, но даже мастер не имел права ставить свою подпись на изготавливаемых изделиях.

В купеческих и помещичьих интерьерах продолжают использовать мебель красного дерева с так называемой боковой рамой слегка видоизмененной формы и оснащенной резной орнаментикой, заимствованной у тех же эклектических стилей. В 1850-х годах во многих домах, особенно там, где хозяева придерживались английской ориентации,

Фирма Гамбса (?)
Мебель орехового дерева.
Середина XIX в.
Останкинский музей творчества
крепостных. Москва.



Шкаф розового дерева с бронзой и фарфоровыми вставками. Подмастерье Гаврила Александр. 1846. Гос. Эрмитаж.

П. Гамбс (по собственному рисунку). Стул из тополя. 1830. Гос. Эрмитаж.

«Кутаная» мебель, обитая кожей. Конец XIX века. Гос. Эрмитаж.

А. Тур
Стул красного
и орехового дерева.
1840. Гос. Эрмитаж.



обязательной принадлежностью мебелировки была мебель работы Гамбса. Причем необходимо отметить, что термин «Гамбсова мебель» относится к мебели орехового дерева, обитой, как правило, кожей. Она была очень удобна, но уже тогда не имела художественного значения, ибо выполнялась обычно по типовым рисункам владельцев фирмы.

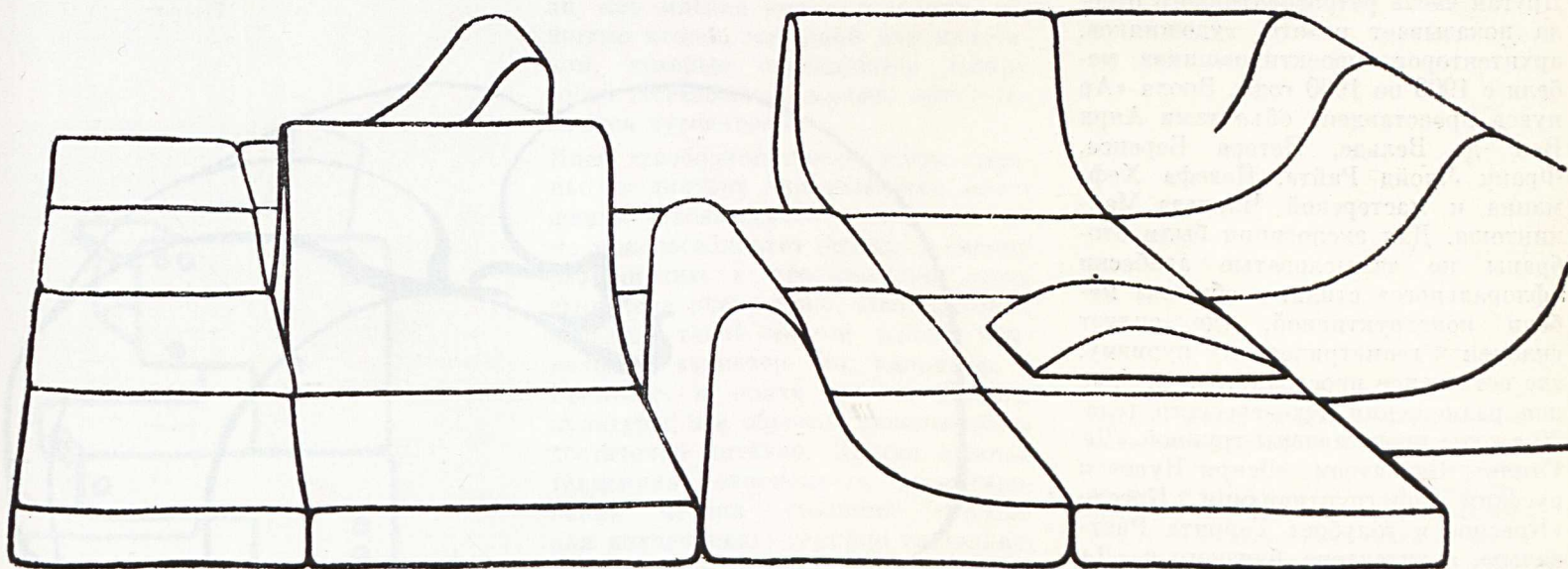
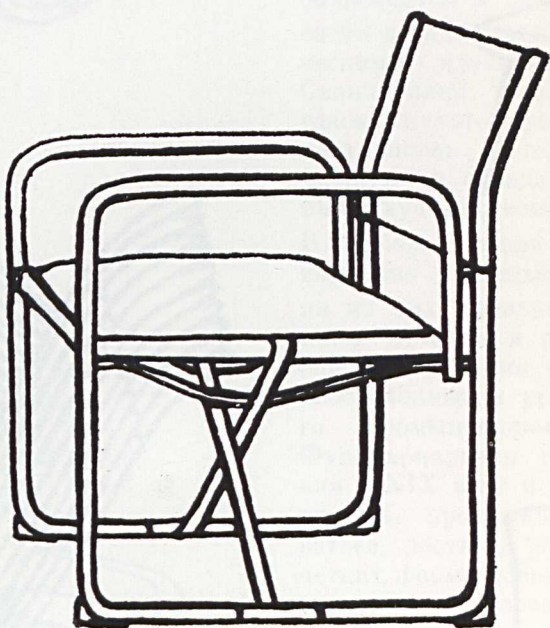
В романе Тургенева «Отцы и дети» Павел Петрович Кирсанов обрисован как англоман: он одет в темный английский сюрт, здоровается по-европейски, вставляет в русскую речь английские слова. «Павел Петрович вернулся в свой изящный кабинет, оклеенный по стенам красивыми обоями дикого цвета, с развешанным оружием на пестром персидском ковре, с ореховой мебелью, обитой темно-зеленым трипом, с библиотекой из старого черного дуба, с бронзовыми статуэтками на великолепном письменном столе, с камином...» В другом месте Тургенев указывает, что именно в этом кабинете Павел Петрович сидел «на широком гамбсовом кресле». Подобную мебель

можно было встретить во многих помещениях в барских домах. В настоящее время она еще сохранилась в Ротонде Останкинского дворца.

На смену этой ореховой с кожей мебели приходит так называемая «кутаная» мебель, в изготовлении которой дерево почти совсем не используется, а преобладает ткань или кожа на деревянном каркасе. Этот период знаменуется уже полным отказом от мебели как предмета из художественно обработанного дерева. Таким образом в 1870-х годах производство художественной мебели приходит в упадок. В это время прекращают свою деятельность фирмы Гамбса и Тура. В последней четверти XIX века в производстве мебели начинается новый этап — ее фабричное изготовление. Поиски иных художественных форм приводят к попыткам найти решение в «русском» стиле, в неоклассицизме, в еще раз возрожденном стиле рококо и, наконец, в модерне.

В. Турчин

Выставка в Гренобле



Выставка, открытая в июне — октябре 1974 года в залах Музея живописи и скульптуры в Гренобле, известного своим первоклассным собранием современных мастеров, посвящена мебели XX века. Она носит название «Сиденья» и представляет 360 объектов: различные формы кресел, стульев, шезлонгов, табуреток, скамеек. Устроителями выставки создан комплекс, состоящий из трех частей: экспозиция, каталог, программа аудио-визуаль. (Авторы пишут, что выставку надо рассматривать как «триптих»). Каталог дает читателю представление о всей выставке: в нем можно найти и библиографию, и схематические таблицы, и историю предметов, и краткую, но блестяще написанную характеристику отдельных эпох.

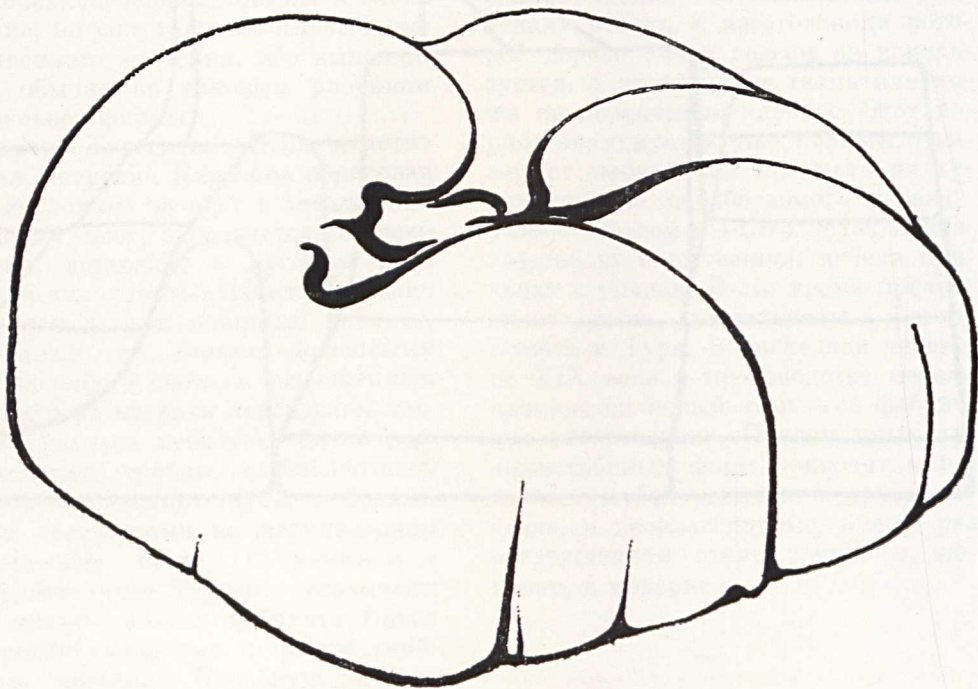
Задача программы аудио-визуальной, свободная от научной документации. Динамичный фотомонтаж, проецируемый на три экрана, каждые полчаса предлагает посетителю свою концепцию, цель которой — раскрыть живую связь отдельных объектов мебели с эпохой и людьми. Здесь показаны костюмы эпохи, вкус отдельных социальных слоев, обстановка интерьеров, раскрыт «стиль жизни». На экранах при помощи схем и чертежей анализируется приспособленность того или иного кресла и стула к положению человеческого тела, его анатомическому строению, дается и оценка эстетическим и утилитарным качествам предметов. Но, конечно, главное на выставке — сама экспози-

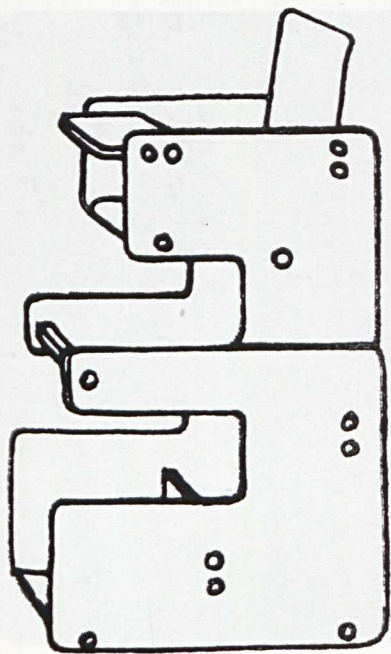
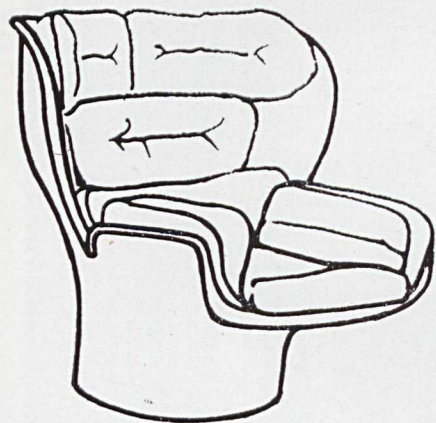
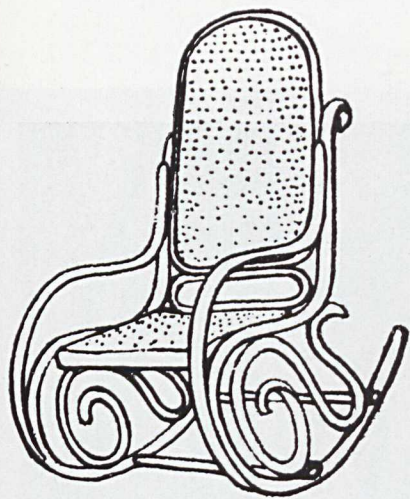
ция, в которой сгруппированы различные образцы мебели — и уже приобретшие музейную ценность, и выпускаемые большими тиражами теперь, и уникальные образцы для репрезентативных интерьеров и ателье снобов.

Основное внимание уделено мебели 60—70-х годов (около 300 предметов). Организация экспозиционного материала проведена по типологическому принципу, но примененному в меняющемся ракурсе: это и утилитарное предназначение объектов (сиденья для бюро и баров, для открытого воздуха, для медицины, для детских игр и т. п.), и интерес к техническим средствам воплощения (использование металла, дерева, пластика).

Интересен ретроспективный отдел выставки, состоящий из двух частей. 28 предметов представляют своеобразный пролог ко всему экспонированному материалу. В нем показаны формы сидений, которые, по мнению устроителей, оказали заметное влияние на развитие мебели новейшего времени. В залах музея размещены и «табурет живописца», и гнутые качалки, и плетеные кресла для террас, и индийский гамак, и африканский пуф, и походный армейский стул (модель «Трополина», Италия, 1870 г.). Устроители выделили как особое направление в проектировании мебели прошлого века курс на технологизацию и индустриализацию производства. В 1856 году впервые были использованы технические формы для репродуцирования объектов мебели: братья Тоне разработали широкую гамму моделей стульев и кресел для массового производства (модель № 14 была продана к 1930 году в количестве около 50 миллионов и продолжает выпускаться до сих пор).

Другая часть ретроспективного отдела показывает работы художников, архитекторов, проектировщиков мебели с 1900 по 1930 годы. Эпоха «Ар нуво» представлена объектами Анри Ван де Вельде, Петера Беренса, Франк Ллойд Райта, Йозефа Хоффманна и мастерской Чарльза Маккинтоша. Для экспозиции были отобраны не замысловатые арабески «флорального» стиля, а образцы мебели конструктивной, где силуэт склонен к геометрическому пуризму, где есть ясное пространство, удобное для размещения человеческого тела. 20-е годы представлены группой «Де Стил», Баухаузом, «Эспри Нуво» и русским конструктивизмом. Кресло «Красное и голубое» Геррита Рiet-вальда, архитектора, близкого к «Де Стил», кажется размещенной в пространстве живописью Мондриана. Мис ван дер Роэ (кресло «Барселона») интересует образ в пространстве. Кресло «Василий» (в честь Кандинского) Марселя Бруэра яв-





ляется сложной структурой хромированных металлических труб гнутой формы. Модели Ле Корбюзье, созданные в соавторстве с Шарлоттой Перриан и Пьером Жаннере, отличаются вниманием к цвету примененных материалов и «культурой материала» в духе конструктивизма. Творчество Владимира Татлина представлено креслом «256» со строгим и экспрессивным рисунком.

30-е годы на выставке обозначены как «Возвращение к дереву» — процесс, который выделен устроителями как типичный для этого времени. Он объясняется и промышленным кризисом в ряде стран и новыми эстетическими идеями, рожденными в Скандинавии. Алвар Аалто провозгласил культ дерева — этого «гуманистичного» материала, приятного наощупь и обладающего несравненными художественными качествами.

В подборе мебели нашего времени выделено несколько тенденций. Одна из них, связанная с использованием металла и дерева, опирается еще на традиции начала века, приспособленные к уровню современного промышленного производства. Функциональная традиция, рожденная в XIX веке и окрепшая в начале XX, продолжает совершенствоваться, достигая рафинированных и четких форм. Новые перспективы открыты использованием различных пластических материалов. Можно видеть надувную («пневматическую») мебель Жана Обера и громадные «мешки» Марио Беллини, наполненные мелкой пластиковой стружкой. Интересны экспериментальные образцы мебели, иногда гротесковые (как у Сальвадора Дали), но чаще связанные с идеей выражения «нового» образа жизни. Это или закрытые капсулы Клода Видли, или мягкие прямоугольники, обшитые кожей, материей или пластиком, которые связываются между собой тесемками, ремнями, пристегиваются пуговицами.

Идея «свободной позы», когда сиденье не диктует определенного положения человеческого тела, а оно само приспосабливает формы к своему размещению в пространстве, здесь выражена очень ярко. Как правило, образцы такой мебели имеют уникальный характер. Но, например, в Гренобле, в новом здании Дворца культуры, эти образцы использованы достаточно активно. Другая важная тенденция современного проектирования мебели — создание «мебели для коллектива»: серийно составляемые друг с другом легкие стулья, «урбанистическая мебель», предназначенная для садов города. Часто такая мебель — пластмассовые прямоугольники с вдавленными углублениями для сидения.

Много экспериментальных открытий

в области проектирования мебели для детей, что часто связано с использованием новых материалов (прессованный картон у Петера Мурдоха, плетения из веревок и т. п.). Как некую «модную» тенденцию стоит отметить увлечение «ансамблями» из легко трансформирующихся элементов, которые складываются наподобие детских кубиков (мебель Кристиана Жермана, Себастьяна Матта, Гансрудольфа Фонтобель, Пьера Полана). Ветвью функционального направления является интерес к мебели складывающейся, сокращающейся в пространстве (например, широко применяются откидные сиденья).

К какому выводу подводят устроители выставки всем представленным в Гренобле ансамблем? Думается, к тому, чтобы определить, что такое «современный» стиль в мебели (пусть и на одном только ее типе). Происходит явный отказ от четкой структурности предшествующего времени, что было навеяно реминисценцией стоечно-балочной системы архитектурного пропорционирования. Отдельные части мебели как бы «срастаются», образуя единый «объект», в данном случае предназначенный для сидения. Современная мебель — легкая, свободно изменяющая свои формы и предполагающая разнообразие поз сидящего человека (от сидения до полулежания). Это мебель, которая соответствует стандартам современной архитектуры и манере поведения личности в коллективе.

Образцы мебели XX века, экспонированной на выставке в Гренобле. Любое из этих сидений «современно» в традиционном понимании слова, хотя все они совершенно различны. От строгих и энергичных конструктивных форм 20-х годов до прихотливой линии мягких сидений, которые становятся все более популярными во всем мире в последние годы, пролегает целая эпоха бурного формотворчества, поисков и напряженной работы множества художников. И тем не менее любой из этих образцов является типичным для мебели XX века, для его специфической стилистики и своеобразной пластики, столь решительно отличной от вещного мира предыдущих эпох.

Смотр изделий

Художественного фонда СССР



В мире, застроенном домами из стандартных деталей по типовым проектам, наполненном изделиями массового производства, все сильнее ощущается тяга людей к вещам оригинальным, согретым живым, непосредственным чувством художника-творца. Такие произведения не может выпускать государственная промышленность с ее специализацией производства, механизацией и автоматизацией процессов, широким применением поточных линий. Эта задача под силу Художественному фонду: он объединяет в своих рядах более 24 тысяч художников, из них около 9 тысяч — членов творческого Союза.

Художественный фонд — единственная в стране организация, где тиражи ограничены 500—700 экземплярами. Часть изделий выпускается авторскими сериями — до 50 экз. В результате такой тиражной политики, установленной Союзом художников СССР, на предприятиях фонда при выпуске изделий прикладного искусства на 26 млн. рублей ежегодно осваивается свыше 8 тысяч новых эталонов.

В ноябре 1974 года прошел Всесоюзный смотр эталонов, предназначенных к внедрению в производство на предприятиях Художественного фонда в 1975 году. В экспозиции было представлено около двух тысяч образцов 37 предприятий.

Члены комиссии по декоративно-прикладному искусству Союза художников СССР отметили, что общий уровень изделий значительно возрос. Шире стал ассортимент, разнообразнее — применяемые материалы. Наметила тенденция к созданию уже не единичных вещей, а комплектов. Были показаны наборы и изделия, в которых органично сочетаются различные материалы: металл и кожа, металл и дерево, керамика и дерево, замша и металл и т. д.

Результаты смотра подтверждают, что постоянная и целенаправленная работа на предприятиях с художниками дает положительные результаты.

Показателем в этом отношении пример Художественного фонда Литовской ССР (главный художник

В. Винцявичюс). Работы трех комбинатов «Дайле» (Вильнюс, Каунас, Клайпеда) занимали ведущее место в экспозиции смотра. Экспонировалось много интересных эталонов, в которых современная форма сочетается с традиционным отношением к материалу, национальным колоритом, орнаментом. Это — подарочные комплекты изделий из металла с кожей и янтарем, шкатулки из дерева с резьбой, книги и коробки с тиснением по коже, ручное переплетное ткачество в традиционной технике «дрель», керамика в авторском исполнении, малосерийные и уникальные изделия из янтаря, для которых разрабатывается специальная упаковка.

Успеху литовских мастеров способствовала большая организационная работа фонда: создание республиканского совета для приема эталонов, введение конкурсной системы отбора, организация систематических выставок по видам материалов с широким обсуждением, изучение покупательского спроса в целях обновления и расширения ассортимента.

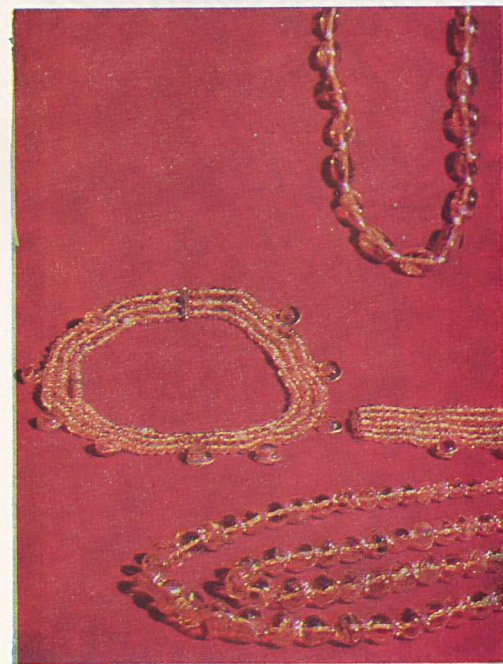
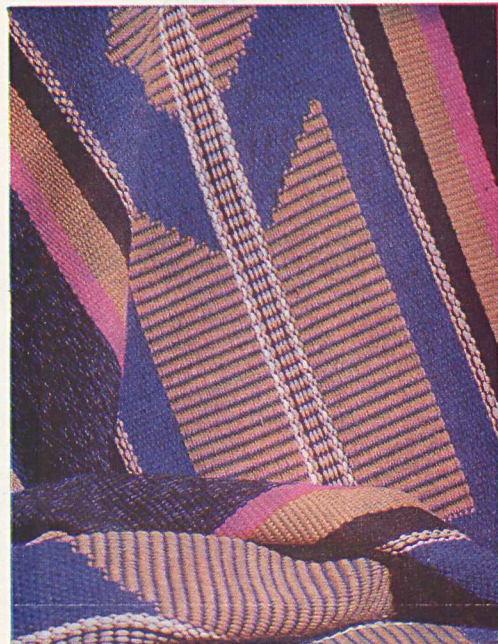
На Экспериментальном творческо-производственном комбинате Художественного фонда РСФСР (главный художник Л. Уртаева) проводится большая работа по расширению профиля предприятия. Только за последние 3—4 года на ЭТПК внедрено литье декоративных изделий в бронзе, белая эмаль на керамике, осваиваются ювелирные эмали, налажен выпуск украшений с натуральными камнями.

ЭТПК представил ряд образцов художественно выполненных предметов домашнего обихода: фонарики из металла и стекла с росписью, комплект для прихожей (зеркало и два бра), литые бронзовые и кованые железные дверные ручки. Это направление представляется весьма перспективным, поскольку позволяет в дальнейшем перейти от выпуска отдельных изделий к комплексу вещей, формирующих бытовую среду. Комбинат представил ряд украшений, выполненных из мельхиора. Учитывая условия комбината — малые тиражи, ручная работа, полудрагоценные камни, — необходимо

М. Рахимов
Сувениры по мотивам «кушанской» керамики. Терракота
Ташкентский керамический завод
ХФ УзССР.

Г. Орлова
Покрывало. П/шерсть, леп.
Ручное ткачество.
КПИ МОХФ РСФСР.

Ожерелье, браслеты, бусы. Клайпедский комбинат «Дайле». ХФ Литовской ССР.



Г. Гаджиева.
Коврик и хурджин

Т. Мамедова
Сувенирные коврики
«Верблюды».
Шерсть, ручное ткачество.
ХФ Азербайджанской ССР.



переходить на выпуск изделий из серебра. Здесь неизбежны некоторые организационные трудности: получение фондов на серебро, обеспечение его сохранности, строгая отчетность. И все-таки работу с серебром начинать нужно. Пластичный, податливый материал значительно расширит диапазон поисков художников, даст возможность возродить традиционную русскую скань, будет способствовать лучшей реализации изделий не только в нашей стране, но и за рубежом.

Слабее была представлена на смотре керамика ЭТПК. Ссылаясь на технологические трудности и требования торговли, предприятие нередко отвергает интересные предложения художников. На комбинате, посвященном названию экспериментального, экспериментов проводится мало, результаты их внедряются медленно, ассортимент керамических изделий весьма узок. До сих пор не освоен выпуск фаянса, о котором много лет мечтают керамисты.

Не радует положение и на Гжельском керамическом заводе: та же узость ассортимента, ограниченность цвета и фактуры глазурей, отсутствие оригинальных творческих находок. Состояние дел в керамике этих двух предприятий вызывает беспокойство. Несмотря на то, что на ЭТПК и в Гжели выполняют свои произведения практически все художники-керамисты Москвы, здесь постоянно работают творческие группы, их работа мало отражается на производственной деятельности предприятий.

В то же время успехи в серийной керамике есть. Примером творческого отношения к делу может служить показанная на смотре керамика ленинградских авторов: скульптура малых форм, штофы, туалетные наборы с ручной росписью по белой эмали. За последние 2—3 года на Ленинградском комбинате прикладного искусства произошли серьезные изменения в керамике, проводятся интересные эксперименты, результаты которых затем внедряются в производство. Сейчас завершается работа по окрашенным керамическим массам типа «веджвуд». Кстати, у ленинградцев прекрасно отработана технология изготовления белой эмали, и ЭТПК давно пора изучить и перенять этот опыт.

На смотре было показано еще много образцов, выполненных на высоком художественном и профессиональном уровне: в КПИ МОХФ — шали с ручной росписью, тканые покрывала и дорожки, сувенирные балалайки с росписью; на Львовском ХПК — дорожки, ткани с национальным орнаментом; в комбинате «Максла» Художественного фонда Латвии — ларцы и шкатулки из дерева, различные изделия из кожи, ручное ткачество; в Таллинском ХПК — коробки и переплеты книг из кожи с ручным тиснением, кубки из меди, ювелирные изделия из серебра; в Ростовском КПИ — керамика, изделия из замши; на Ташкентском керамическом заводе — изделия из терракоты по мотивам «кушанской» керамики; в Борисовском КПИ — изделия из керамики, дерева и другие.

Рассказать подробно обо всем не позволяют размеры статьи. Однако одну группу изделий нельзя не от-

метить, ибо она составляет предмет нашей особой гордости.

Ряд предприятий представил изделия народных мастеров, сохраняющих в своем творчестве национальные традиции. Часть из них работает на предприятиях фонда в штате, многие являются надомниками, сотрудничают по договорам. В азербайджанских коврах Г. Гаджиевой и Т. Мамедовой, птицах из щепы и туесах архангельских мастеров Петуховых, керамике канибадамских мастеров Б. Мавлянова, У. Мелиева, в рельефах закарпатских резчиков по дереву В. Сидака, В. Шура, вышивках Т. Радчук, Н. Сливодской с Тернопольщины, в работах косовской керамистки Н. Вербивской и многих других творчески интерпретируется многовековой опыт народного творчества, представляющий щедрую питательную среду для художников-профессионалов.

В свете недавнего Постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» перед Художественным фондом СССР стоит задача привлечь наиболее талантливых народных мастеров, создать им благоприятные творческие, производственные и материальные условия для успешной работы.

Смотр такого рода впервые проводился столь широко, с охватом предприятий Художественных фондов всех республик. Он был весьма поучительным и для ведущих фондов, и для тех, где были отмечены образцы низкого художественного уровня. Особенно он был полезен для фондов тех республик, где прикладное искусство развито слабо (Азербайджан, Казахстан, Киргизия, Таджикистан) — они получили возможность перенять положительный опыт.

Помимо чисто творческих, обсуждались экономические, организационные и кадровые вопросы. На решении их необходимо сосредоточить свое внимание аппарату Художественного фонда СССР. Есть все основания полагать, что следующий всесоюзный смотр, намеченный на ноябрь 1975 года, будет более широким и результативным.

3. Шеренговая

Л. Дубинская
Покрывало, П/шерсть, лен.
Ручное ткачество.
КПИ МОХФ РСФСР.

У. Кютнер.
Кубки «Аполло» и «Коткас».
Медь, давленка.
Таллинский ХПК ХФ
Эстонской ССР.

И. Орлова
Светильник «Добрый вечер».
Лоза, дерево.
Ростовский комбинат
прикладного искусства
ХФ РСФСР.

К 80-летию Варвары Степановой

Варвара Федоровна Степанова родилась в 1894 г. В 1974 г. ей исполнилось бы 80 лет. К этой дате в Доме художника состоялся вечер, во время которого демонстрировалось небольшое количество ее работ, представленных В. А. Родченко — хранительницей огромного архива своих родителей В. Ф. Степановой и А. М. Родченко. Эта выставка — скромная дань памяти мастера, стоявшего у самых истоков советского искусства. Ее деятельность, ее индивидуальность долгое время были заслонены от глаз исследователей фигурой ее мужа А. М. Родченко, с которым она к тому же часто работала совместно.

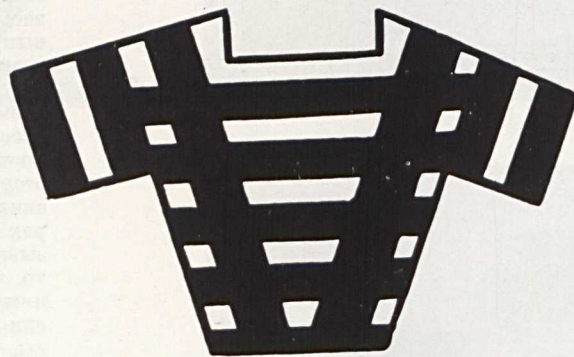
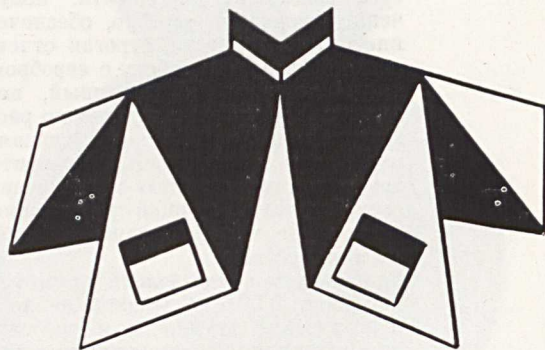
В. Ф. Степанова училась живописи в Казанской художественной школе, затем (1912—1915) в Москве у К. Ф. Юона. В это же время она начинает выставляться. Уже тогда становятся заметными ее замечательное колористическое дарование, ясность и логичность общего построения произведений.

Сразу после революции Степанова становится в ряды активных строителей нового искусства. Новые задачи, поставленные жизнью перед художниками, находят свое отражение сперва в агитационном искусстве, затем, несколько позднее, в движении «производственников». Искусство признается производственниками (среди которых Степанова занимала одно из ведущих мест) только как школа формального мастерства, которое необходимо применить прямо и непосредственно к преобразованию жизни и в первую очередь к преобразованию окружающей человека вещной среды.

Одним из первых экспериментов в этом направлении стал спектакль Вс. Мейерхольда «Смерть Тарелкина» (1922), оформленный Степановой. Здесь вещь, преображенная художником, не вторгается еще в саму жизнь, а только в иллюзорную жизнь театра. По замыслу Степановой, в этом спектакле вещи, сконструированные неожиданно и остроумно, должны были играть наравне с актерами, действовать так же активно, как они.

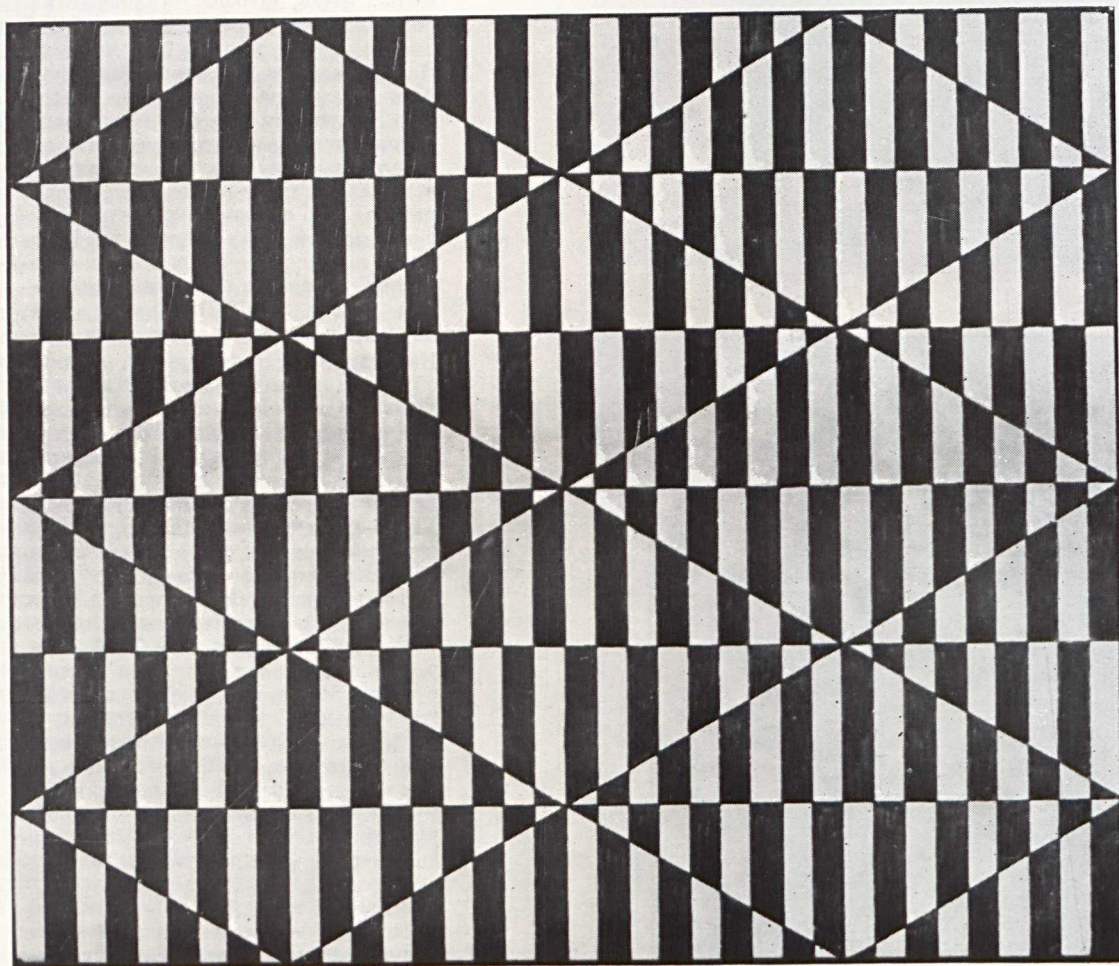
Следующим по времени экспериментом был приход Степановой вместе с Л. Поповой на Первую ситцевую фабрику. Созданные ею образцы тканей шли в производство и пользовались спросом, но главное их значение — в том новом направлении, которое они задали развитию искусства советского текстиля. Более 150 эскизов тканей, созданных Степановой, убеждают в удивительной современности ее композиционного мастерства как текстильщика. На наш взгляд, они могли бы служить образцами для массового тиражирования и в наши дни.

С первых послереволюционных лет начинается также научная и педагогическая деятельность Степановой. Она один из самых активных деятелей ИНХУКа и входит в число его основателей, постоянный сотрудник журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ». В 1920—1925 гг. она руководит студией ИЗО Академии коммунистического воспитания им. Н. К. Крупской, а в 1924—1925 гг. — профессор текстильного факультета



Костюмы для спектакля
«Смерть Тарелкина». 1922

Рисунок для ткани. 1924



ВХУТЕМАСа. Все это, однако, не снижает темпов творческой работы: к этому же времени относится начало работы В. Ф. Степановой в полиграфии, которая впоследствии заняла основное место в ее творчестве. Здесь нашли свое наиболее четкое и зрелое выражение новые приемы оформления печатной продукции, выработанные конструктивизмом. Свободная верстка, акцентированная размером и плотностью шрифта, новые, более строгие очертания шрифта «гротеск», широкое использование фотомонтажа, локальный, ясно выраженный цвет. В полиграфии, как ни в одном другом виде творчества, проявилась замечательная способность конструктивистов — превращать технические недостатки (плохое качество бумаги, малый ассортимент красок и т. д.) в художественные достоинства. Прекрасными образцами такого рода оформления стали номера журналов «Кино-фото» и «Современная архитектура», созданные Степановой. Позднее в связи с улучшением полиграфической базы она отходит от аскетической стилистики раннего конструктивизма и в макетах журнала «СССР на стройке», выполненных совместно с А. М. Родченко, успешно ищет новые визуальные формы, ставшие общепризнанными в конце 30-х годов.

Замечательный памятник времени — альбомы «10 лет Узбекистана», «Первая конная», «Советская авиация», созданные Степановой и Родченко в предвоенный период. Свои последние работы В. Ф. Степанова выполняет уже с дочерью — В. А. Родченко.

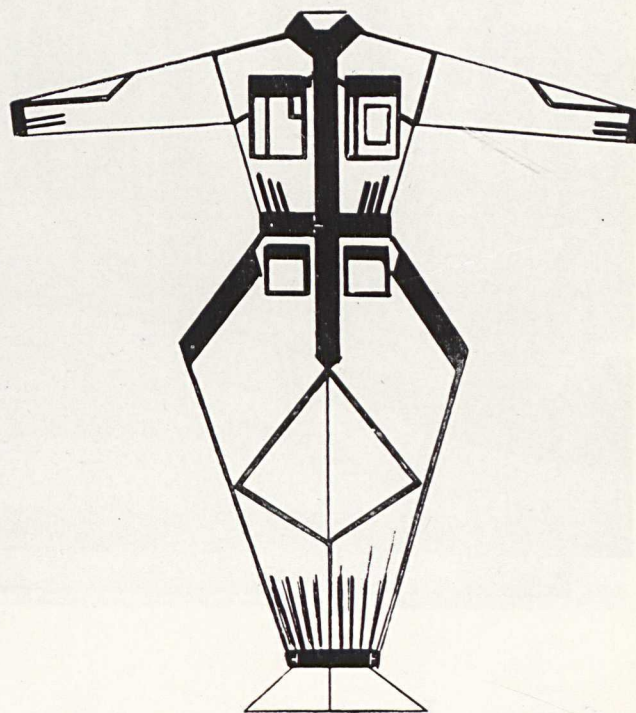
Все это ценное и по сегодняшний день актуальное наследие еще никем не исследовано и заслуживает не маленькой однодневной выставки, а значительно большего.

Р. Антонов



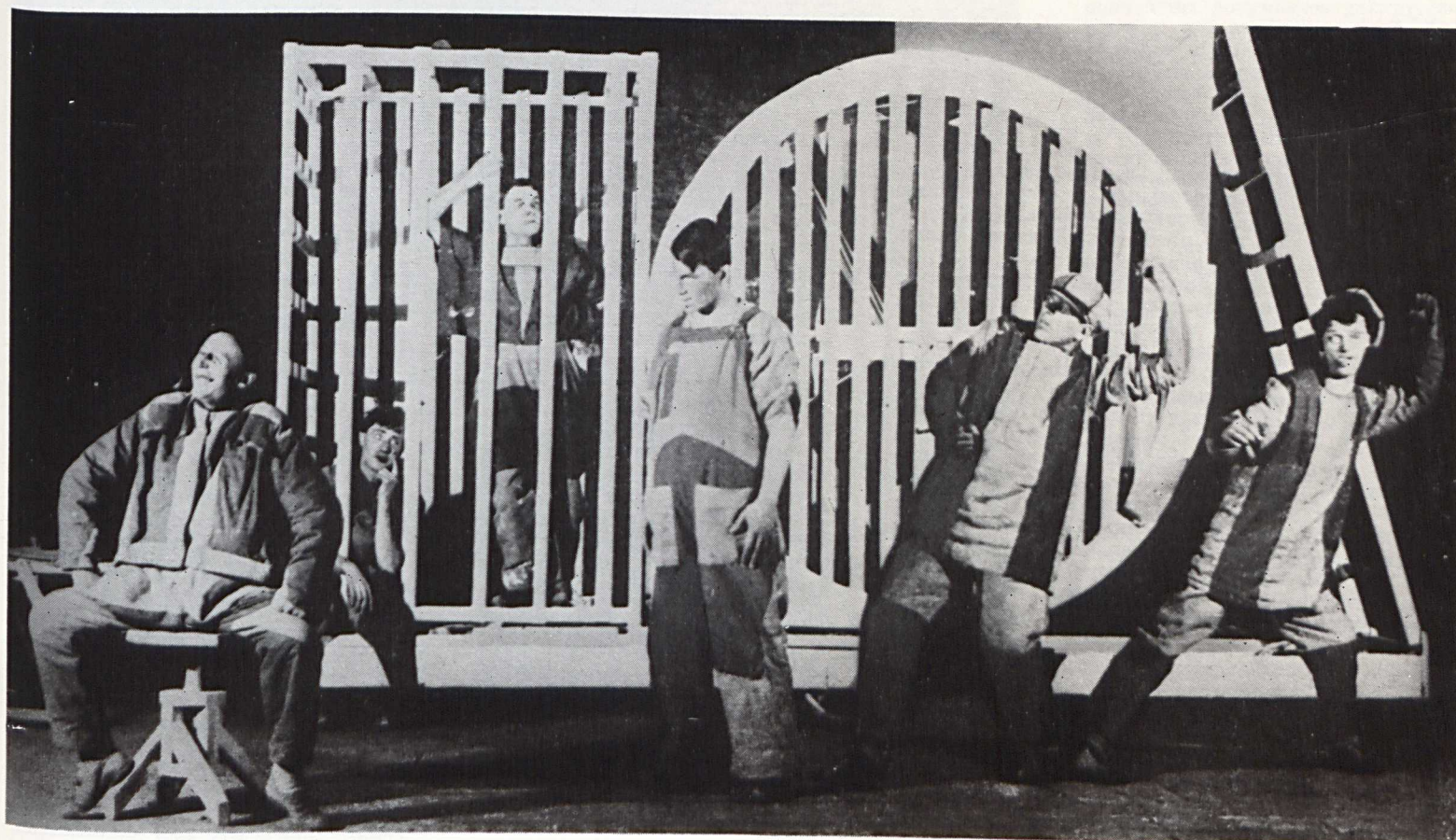
Общий вид выставки в Доме художника. 1974

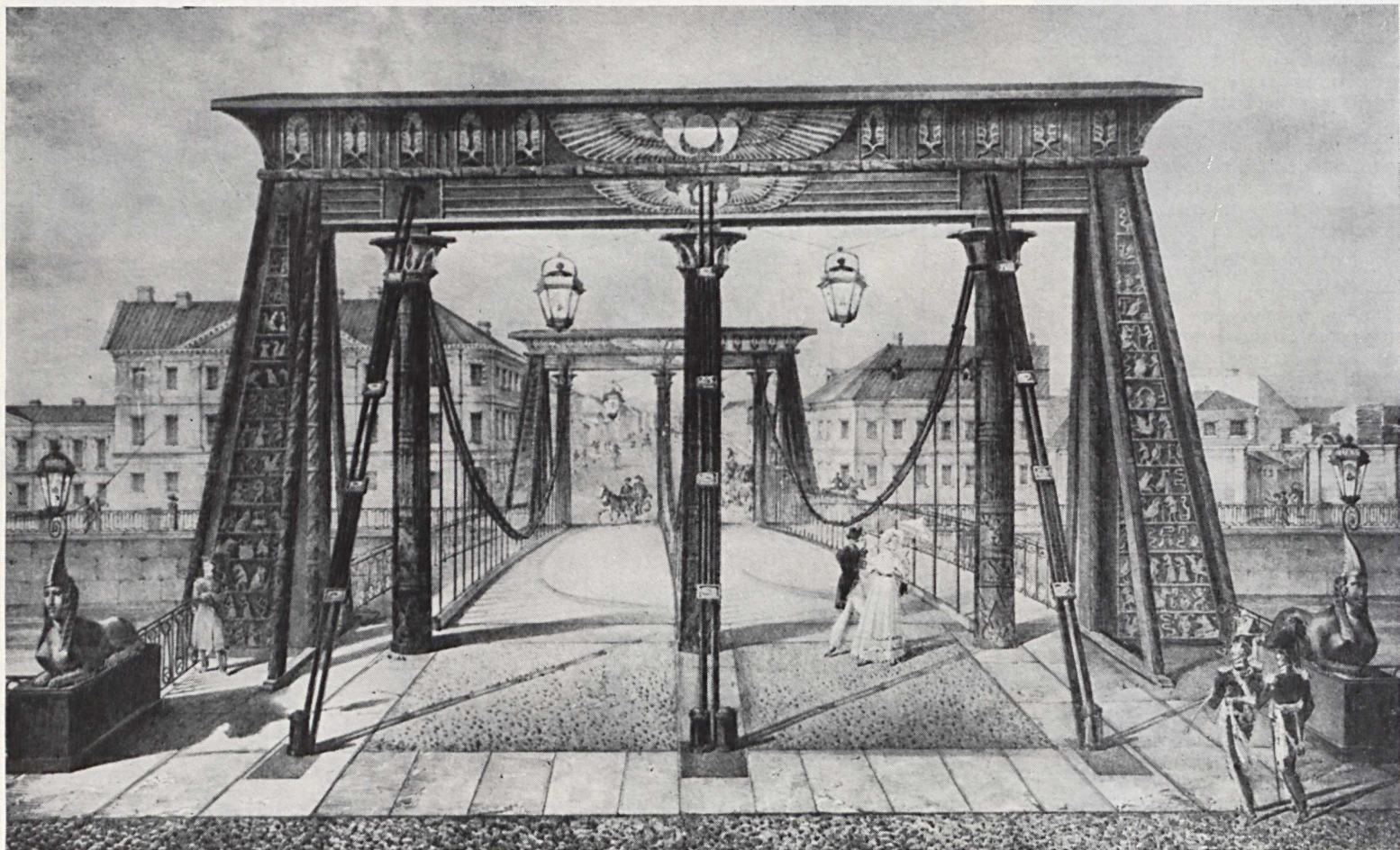
Производственный костюм. 1924



Рекламный плакат. 1925. Текст Вл. Маяковского.

Сцена из спектакля «Смерть Тарелкина». 1922 (Общий вид декораций).





Народная гравюра и фольклор

В феврале Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина отметил 150-летие со дня рождения Дмитрия Александровича Ровинского (1824—1895), крупнейшего собирателя и исследователя русской гравюры *. Этому событию была посвящена выставка «Лучшие листы из собрания Д. А. Ровинского» и Випперовские чтения 1975 года.

Небольшая выставка (101 лист из 36 тысяч гравюр) представляла самые характерные и замечательные образцы профессиональной и народной гравюры России XVII—первой половины XIX в.: изображения фейерверков XVIII в., произведения московской школы гравюры петровской эпохи, украинскую книжную иллюстрацию XVII в.,

* Ровинский собирал также западную гравюру и медные гравировальные доски, был исследователем творчества Рембрандта и Остаде, но мировую известность приобрел благодаря трудам по русскому искусству. Русская, самая значительная часть его коллекции, хранится ныне в ГМИИ им. А. С. Пушкина.

неизданные иллюстрации к Библии Или (Киев, 1645—1649), известные всего лишь в нескольких оттисках; раскрашенные гравюры из «Апокалипсиса» Прокопия (Киев, 1646—1662) и уникальные народные картинки XVII—первой половины XIX в. Привлекали зрителей листы с памятниками декоративного искусства России XVIII—XIX вв. (фейерверки, архитектура Петербурга, фонтаны, парки, декоративный портрет).

Випперовские чтения 1975 года были посвящены только одной из сторон собирательской и исследовательской деятельности Ровинского — народной гравюре и фольклору в России XVII—XIX вв. В них приняли участие ученые из Москвы, Ленинграда, Львова, Тарту.

Вступительный доклад О. Враской (Ленинград, Государственная Публичная библиотека) о Д. А. Ровинском, его современниках и последователях подчеркнул единство юридической и собирательской деятельности Ровинского, озабоченного судьбами русского народа и русской культуры. В. Свенцицкая (Львов) познакомила собравшихся с уникальными неопубликованными образцами народной гравюры Украины из коллекции Львовского музея украинского искусства. Доклад А. Сакович (ГМИИ) «Библия В. Кореня (1696) и русская иконографическая традиция XVI—XIX вв.» был посвящен первой русской библии бедных.

Доклад М. Алексеевой (Ленинград, Гос. Русский музей) «Торговля гравюрами в Москве и контроль за ней в конце XVII—XVIII вв.» был построен на новых архивных документах.

Н. Рудакова (Ленинград, Гос. Публичная библиотека) по-новому оценила деятельность крестьянина-самоучки И. А. Голышева, создавшего первую сельскую литографию в России в с. Мстере. Доклад Ю. Лотмана о взаимодействии лубка и профессионального искусства (иконы, литературы, театра, кино и т. д.) был построен на анализе структурных особенностей народной картинки как произведения словесно-изобразительного искусства. В нем говорилось о вторичности лубочной картинки по отношению к другим видам искусства, об открытости этой разновидности фольклора «посторонним» влияниям и об обязательности переработки произведения большого искусства в лубке. Наибольший интерес в докладе представляет мысль о связи лубочной картинки-книжки с лубочным кинематографом XX в. (фильмы Я. Протазанова на строчки-кадры лубочных песен).

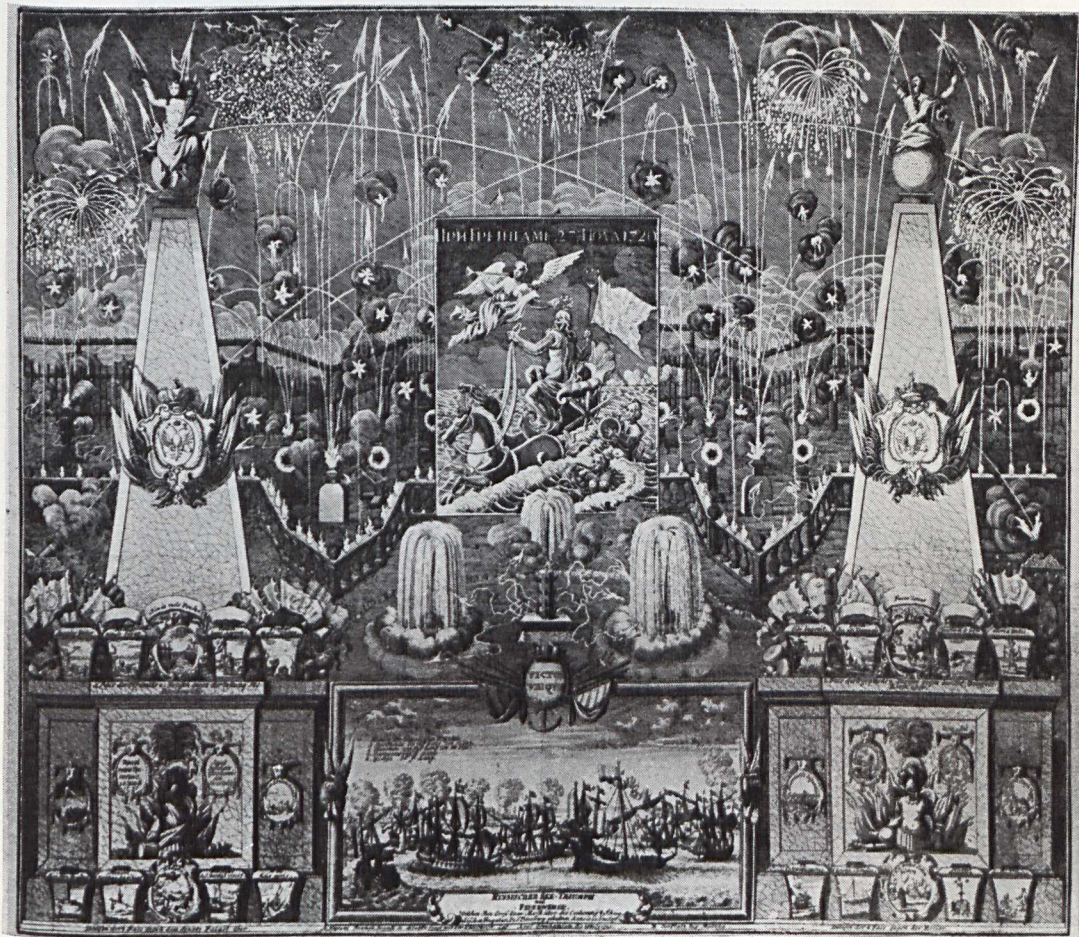
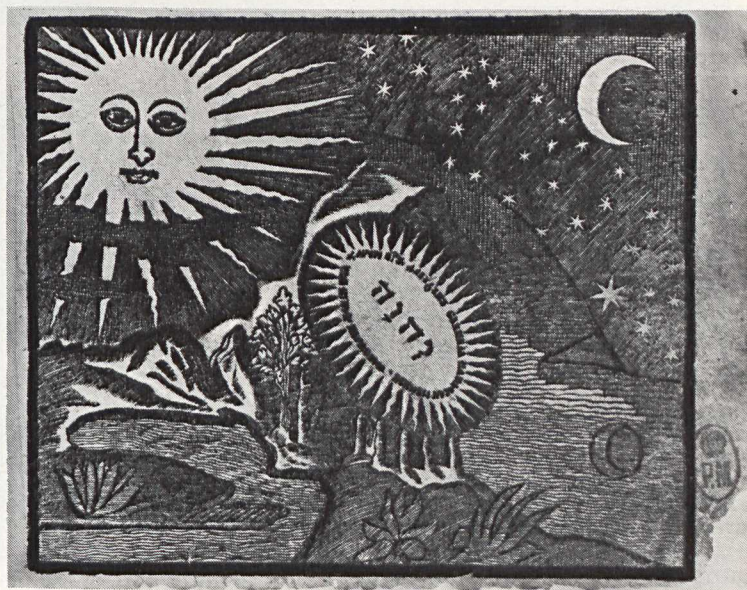
Випперовские чтения 1975 г. «Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв.» показали, что за последние 5—6 лет сделаны серьезные попытки заново решить вопрос о времени возникновения русского лубочного производства, отделить русский лубок от украинского, выяснить их общественно-историческую роль и художественное своеобразие, по-новому поставить вопрос о культурных связях России и Запада. Конференция показала также, сколь важны не только поиски в хранилищах и экспедиционный сбор новых письменных документов и изобразительных материалов, но также то, что хотелось бы назвать проблемной атрибуцией. Иными словами — новое прочтение и истолкование уже известных памятников

Русский лубок «Птица Алконост».
Ксилография раскрашенная.
XVIII в.

Мастер Илья
Библия, «Птицы».
Ксилография. Киев. 1645—1649.

Мастер Илья
Библия, «Четвертый день творения».
Ксилография. Киев.
1645—1649.

Неизвестный немецкий гравер.
Фейерверк в Петербурге в честь
победы при Грейнгаме.
Офорт, резец. 1720.



изобразительного фольклора как ценнейших документов для русской истории, для истории русской общественной мысли и русского искусства. К сожалению, этой работе, которая требует высокой музейной квалификации, историки искусства не придают до сих пор должного значения. На изобразительные источники опираются с полной серьезностью лишь археологи. Московские фольклористы, изучающие старый фольклор, привели примеры живучести старины в среде современных старообрядцев и показали возможность изучения в наши дни культуры XVII в. Чтения поставили также проблему специфики русского народного искусства (лубка и устного фольклора), где наряду с традиционностью, как выявилось, издавна существовала открытость инородным влияниям при полной свободе обращения с чужеродной традицией и подчинением ее своим законам (что свойственно русской культуре вообще). Конференция отметила ряд связей и различий между устным фольклором и народным изобразительным искусством, привела новые факты взаимовлияния большого искусства и лубка в XX в. На основе материалов конференции будет издан сборник «Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв.»

А. Сакович

Декоративный рельеф

К пятидесятилетию Молдавии банкетный зал новой гостиницы «Кодру» в Кишиневе был украшен декоративным горельефом из листовой меди — произведением молодых скульпторов Мириам Гамбурд и Романа Маневича.

Удачно архитектурное решение рельефа как структурного элемента боковой стены зала, которая выделяется масштабом, расположением напротив окон и декоративной отделкой красным деревом. Рельеф в центре этой удлиненной стены (18 м) служит вертикальным акцентом. Силуэт его напоминает ствол дерева, от которого сверху идут разветвления к оторвавшимся от общей массы небольшим фрагментам композиции, расположенным в углах стены. На красновато-золотистом фоне выделяется темная патинированная медь. Теплая тональность стены не просто фон — она способствует выявлению, высвобождению из-под черной патины желтоватых и оранжево-красных переливов сложной фактуры металла. Но особенно важно, что соотношение гладкой поверхности дерева и сочного рельефа с его богатой фактурой дает неожиданный эффект, способствующий раскрытию образной идеи.

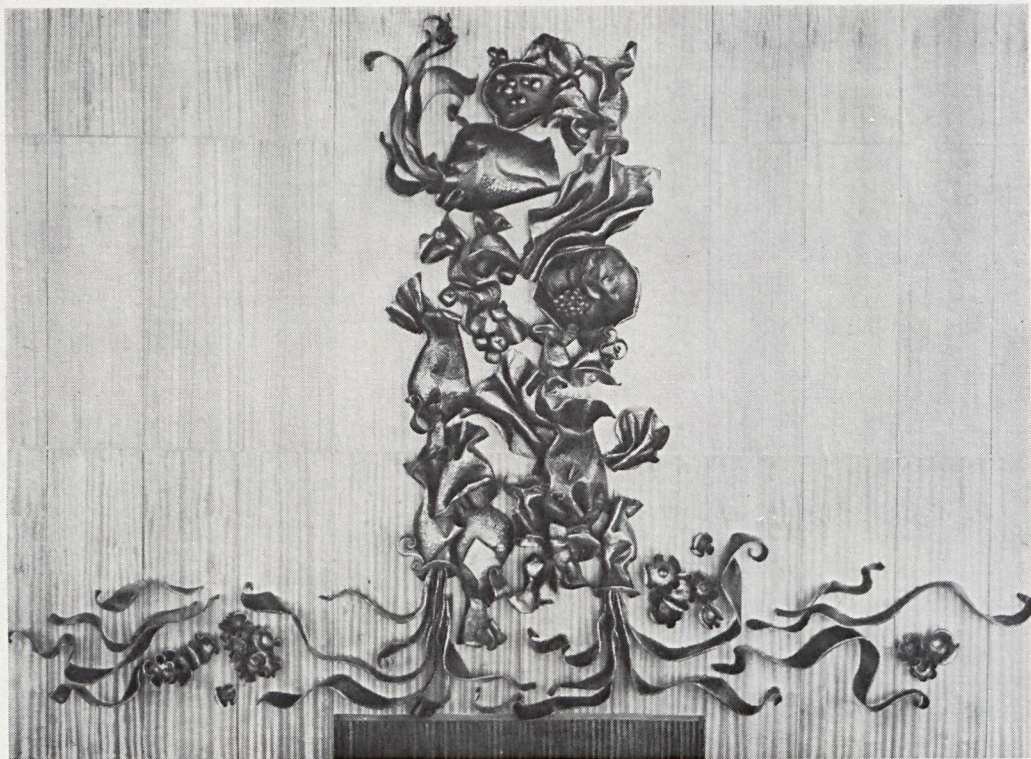
Главное здесь — не натюрморт из предметов и растений, а ощущение процесса органического развития природных форм. Одни формы уже четко определены (цветы и плоды), другие как бы находятся в движении, в развитии. Блюда напоминают морские раковины, листья — струи воды, ручки кувшинов и драпировки — листья, все сосуды, кажется, «произрастают», как живые организмы. И если дерево фона как материал воспринимается безжизненно-холодным из-за его однообразной технической отделки, то металл, казалось бы, вопреки своей жесткой материалности становится податливым, мягким, «живущим».

Однако никакого насилия над материалом здесь нет. Напротив, всюду видны следы естественного «поведения» меди при рождении форм из ее мнущихся листов. Они сохраняют ощущение целостности листа, из которого возникает какая-либо форма и к которому прирастают другие листья, завершающие эту форму или образующие новые предметно-растительные мотивы.

Они не скрывают складок, возникших от ударов по листам, и швов в местах их соединений, а обыгрывают их. Складки усиливают впечатление «подвижности» пластики, а швы обогащают ее новыми фактурными вариациями. Разнообразная по рисунку и цветовым нюансам фактурность металла вызывает эмоционально-ассоциативное представление о неисчерпаемой сложности вещественных структур органического мира.

Оригинальность образно-пластического мышления, культура материала, в котором открыты новые возможности создания эстетически значимых эффектов, — свидетельство творческой зрелости молодых скульпторов.

Л. Тома



М. Гамбурд и Р. Маневич
Декоративный рельеф
в банкетном зале
гостиницы «Кодру».
Медь. Кишинев.
1975

Легкость и прочность

В английских журналах по дизайну вновь появилась реклама плетеной мебели. Что это — уход в прошлое или мода, а может быть, подтверждение ее вечности, стойкости, высокого качества неустаревшей красоты?

Поддается ли сравнению современная плетеная мебель и ее древняя предшественница, сделанная руками деревенских кустарей, основное занятие которых составляло плетение корзин? Помните два плетеных стула, найденных в гробнице Тутанхамона? Они выглядят вполне современно и прекрасно соответствуют стандартам современного дизайна. Основу одного из стульев составляет легкая тростниковая рама, обтянутая плетеными крашеными стеблями папируса.

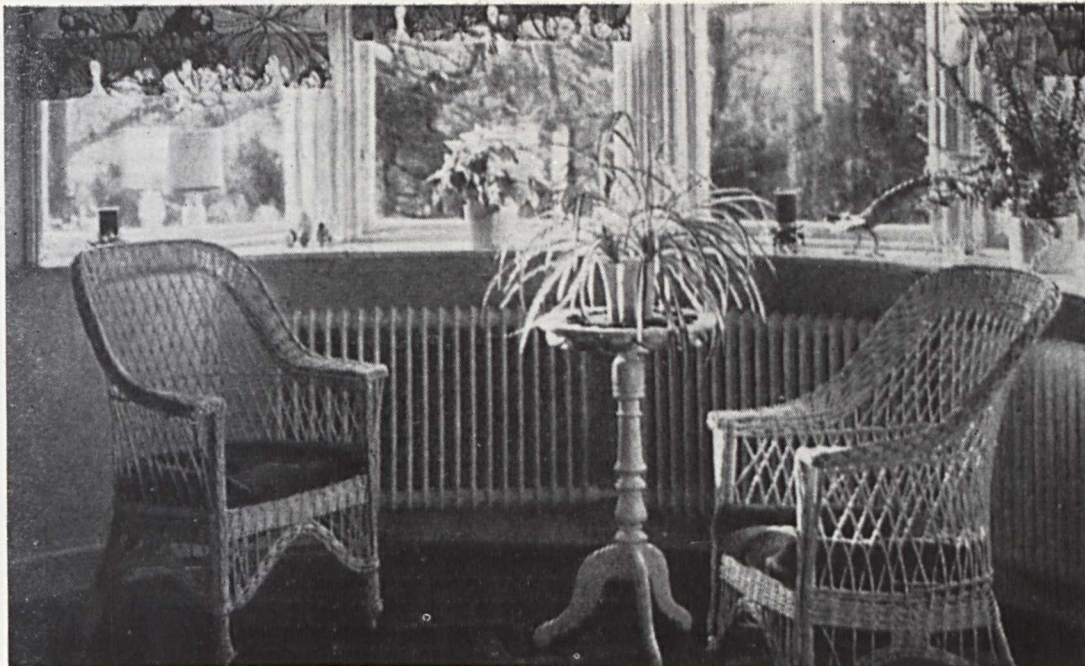
Старые манускрипты донесли до нас сведения о том, что в Древнем Риме тоже знали плетеную мебель: патриции возлежали на ложах, сделанных из прутьев ивы. Музей Треве хранит экземпляр такого плетеного ложа, изготовление которого датируется примерно II столетием нашей эры.

Англия заимствовала традицию плетения корзин от кельтов. Материалом для изготовления служили лучины ивы, камыш и солома. Только в XVII веке был найден негниющий тростник, из которого выходила прекрасная мебель. Долгое время английские мебельщики сооружали спинки и сиденья стульев из лощеного (глянцевого) тростника, очищенного от сердцевинных стеблей, который вывозился из Китая. Сердцевина, таким образом, пропадала. Ее считали ненужным материалом, продуктом отхода. Позже догадались, что мягкая сердцевина является более гибким и удобным сырьем для производства плетеной мебели. Но и эта мебель не удовлетворяла запросы привередливых англичан: она была груба, мало комфортабельна, несовершенна по форме.

В 1890 г. группа австрийских и немецких архитекторов взялась за тщательное исследование потенциальных возможностей тростника, легкого и экономичного мебельного сырья, которое таило в себе неисчерпаемые возможности. Их эксперименты привели к серийному выпуску стульев, столов и ламп. Но только несколько из них попало в Англию, где их встретили лишь удивленные взгляды: новые формы так не вязались с бытовавшим в то время в Англии викторианским стилем! Однако в конце XIX века плетеная мебель все же утвердилась в спальнях и детских комнатах.

Начало XX века ознаменовалось первыми успешными попытками в усовершенствовании форм плетеной мебели. Инициатива эта принадлежала дизайнеру одной из известнейших в Англии художественных школ В. Дж. Влетчеру и К. Крамптону. Произведения, представленные на выставке этих художников, стали эталоном качества и красоты плетеной мебели, которая приобрела такую популярность, что заполонила клубы и дома, кафе и дворцы.

Уходящие в глубь веков традиции плетеной мебели пригодились и для новых начинаний: легкие сиденья для первого аэроплана были плетеными, новые модели инвалидных кресел с удобными приспособлениями для отдыха ног и спины — тоже. Тем временем мюнхенским дизайнерам пришла мысль об экстравагантной плетеной мебели. Каталог, вы-



пущенный ими в 1920 г., предлагал тщательно разработанные формы книжных полок, кресел, шестиместных скамей. Хуго Дитцель, развивший дальше их идею, сконструировал серию элегантной мебели, оборудования для сада и кресел с крышами в стиле пагод, предназначенных для сидения на берегу моря. Он предложил также использовать плетеные полотнища в качестве штор, занавесей и обивки диванных подушек.

Современная английская плетеная мебель ориентируется на мастерскую Нанны Дитцель, которая пошла по пути использования не прямоугольных, а криволинейных форм. Свои эксперименты она стала проводить в начале 50-х гг., когда совместно со своим будущим мужем Йоргоном Дитцелем сконструировала кресло в форме раковины, скрепленное на раме из тика. В 1956 г. они спроектировали первый подвесной стул яйцевидной формы.

Высокие цены на материалы и трудности поисков квалифицированных ремесленников не остановили Нанну Дитцель. Она неустанно продвигала вперед свою работу по дизайну плетеной мебели. Сейчас выпуск серийной продукции по проектам и эскизам Нанны Дитцель налажен в Гонконге.

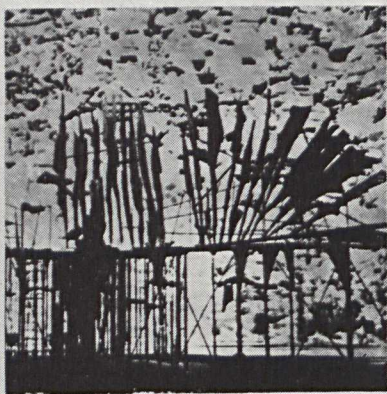
Популярность этой мебели неувидительна: гибкость, легкость, а с другой стороны, прочность, износостойкость и добротность — чего еще желать современной мебели!

М. Лукина



художник сцена экран

Сборник статей



«Художник, сцена, экран» *

Эта книга вышла весной 1975 года, она названа сборником статей, хотя устройство ее много сложнее и богаче, чем положено сборнику. Отделы связаны между собою внутренними композиционными связями, темы перекликаются друг с другом. При обилии иллюстраций, при множестве авторов она — единство, произведение, подобное современному многоголосому роману, где главный герой — сценография. Здесь художники говорят о том, как они понимают современный театр, режиссеры — о том, как они понимают художников, критики — о понятии «образ», о каноне и о праве на освобождение от канона. Современное искусство создало сложные эстетические структуры, мы чаще описываем их, анализируем редко, поскольку еще не внятна методика их исследования.

В этом сборнике дан первый опыт всестороннего, с разных точек, «наступления» на такую современную структуру — сценографию. Все, кто был привлечен к его составлению, подходили к сути сценографии как как мог: теоретически, практически, философски, рационалистически, пронычески и крайне серьезно. Писали о том, что сущность образного строя сценографии сегодня нельзя объяснить только фабулой пьесы, только вкусом и пристрастием художника, только тем, что театр решил ставить такой-то спектакль. Сценография связана с миром усложненными связями. Внутри ее структуры сопряжены воедино различные явления — и духовные ценности века, и вещи, окружающие нас в быту, и чувство природы, и городская среда, и человек, и все, что сотворено им. Голоса людей, создающих сценографию спектакля, звучат в сборнике с непривычной простотой и непредвзятостью; говорят художники и режиссеры о вещном выражении замысла, о том, почему нужны колокола в «Тиле» и синяя ткань для «Дикой утки» и что ландыш на сцене более метра величиной. И эта живая интонация, и ландыш, и ткань, и жизнь Тили, раздумья и поиски — все входит так или иначе в состав сценографии, в ее затейливую рецептуру, где мелочь столь же важна, как и самое главное.

«Современный театр — не имитация жизни, а нечто совершенно дру-

гое», — пишет в сборнике художник А. Васильев. «Это — трибуна для нравственного, политического, социального диспута; это — место, где воображение драматурга, актера, режиссера и художника, сливаясь с воображением зрителя, создает новую реальность». Эту новую реальность иногда называют «художественной неопубликой» за неимением более точного термина.

Перемены, отразившиеся в сборнике, и потребность в них не были данью моде или капризом художника. Пафос книги — в утверждении и декларации этих перемен и их необходимости. С тех пор, как сценография вступила на путь решительных перемен, прошло достаточно много времени. И все-таки этот поразительный скачок произошел в пределах одного поколения, в рамках жизни одного художника.

«И пришел в театр более тридцати лет назад, то есть мне было три года... Менялись здания, деревья шедели оумажной листвою, на сцену наоегали марлевые волны, по небу летели фанерные лебеди», — вспоминает В. Серебровский, один из тех, кто вел сценографию наиоолее отвлеченными путями, пролегающими крайне далеко от тюлевой подделки под реальность.

Ю. Любимов немногим позже того времени, когда Сергеевского впервые привели в театр, был актером и находился, так сказать, внутри старой декорации, которую возненавидел. «Очень противно сидеть на сцене под пыльным кустом и делать вид, что вокруг тебя трава, лес». Бесспорно, это отношение к «пыльному кусту» во многом наложило отпечаток на сценографию театра на Таганке и на выбор сценографа. Сборник обладает одним редким качеством: его авторы (во всяком случае, некоторая часть их) не озабочены тем, чтобы показать лишь творческие победы в их конечном результате — достаточно легко говорить и о творческом процессе, и о возможных неудачах. Мы входим в сборник не с парадного подъезда. Более выгодным и импозантным было бы показать большие достижения в оформлении драматических спектаклей, менее эффектно начать с неблагополучия музыкального театра, где много больше, чем в драме, обретали последний приют фанерные лебеди и бумажные кроны. И все-таки сборник посвятил главный свой раздел «Проблемы и мнения» как раз музыкальному театру, да, кроме того, коснулся еще тех же проблем в зарубежном отделе и в других местах.

Вообще разделы сборника — не механический набор разных тем. Темы, заявленные в одном разделе, далее развиваются, уточняются, переплетаются с другими темами. Такое построение разрешает говорить о художественности книги: по таким композиционным законам строятся музыкальные произведения.

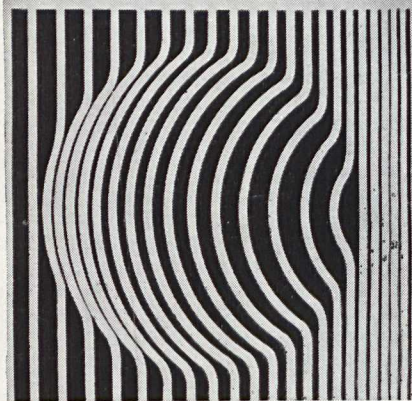
Многих, кто выступил в сборнике, мы уже знаем по прессе. Но, пожалуй, только здесь впервые обнаружилось, как хорошо, легко и свободно пишут люди театра; литературное дарование стало почти обязательным приложением к их театральным талантам. Но, может быть, дело не только в литературной одаренности деятелей современного театра, а в том, что театр призвал под свои знамена интеллигентного, думающего, читающего и пишущего художника. Искусство сценографии сегодня есть результат общего развития культуры.

В конце рецензий принято отмечать оформление книги. Здесь же было бы неуместно говорить об оформлении почти так же, как неуместно говорить сейчас о том, что художник «оформил» спектакль. Этот макет, подобно современной сценографии, — явление другого ряда. Его

композиция и отношение к материалу требуют «активизации» читательского внимания, вовлеченности в действие, в котором участвуют и авторы своими заметками, и художники — своими работами. Мы встретились с тою мобилизацией зрительской (здесь — читательской) активности, какая, согласно учению крупнейших режиссеров нашего века, необходима для создания нового искусства.

И. Уварова

ИСКУССТВО СВЕТАЯЩИХСЯ ЗВУКОВ



«Искусство светящихся звуков» *

В сборнике обобщены результаты экспериментов в области светозвукового синтеза, более десяти лет проводившихся конструкторским бюро «Прометей» при Казанском авиационном институте. Это последовательный рассказ о развитии многообещающего вида художественной деятельности, имеющего перспективу стать со временем самостоятельным видом искусства. Рассказ не об утопических предложениях и абстрактных рекомендациях, а о конкретном состоянии дел. Это деловая информация, знакомящая с интересными и подчас неожиданными результатами воздействия научно-технической революции на искусство.

Поиски новых путей художественного синтеза потребовали комплексного решения сложных технических и эстетических задач, проведения психологических и физиологических исследований, опыт которых получил отражение в многообразной тематике сборника: статьи по теории и истории вопроса соседствуют с проектами и схемами конструкций.

Одну из возможностей творческого приложения результатов своих экспериментов энтузиасты «Прометея» и прежде всего его руководитель Б. Галеев видят в применении динамического света и аудиовизуального синтеза в «световой архитектуре», движущейся светоживописи и т. д. Некоторые творческие идеи в области создания искусственной светозвуковой среды были реализованы. Стационарная установка «Малиновый звон» в Спасской башне Казанского кремля делает «видимыми» звуки колокола, а система динамического освещения здания цирка включает в зрительную программу и факторы внешней среды — скорость ветра, интенсивность дождя,

* Сборник статей СКБ «Прометей». Под общей редакцией Б. М. Галеева. Казань, 1973.

* Автор-составитель Е. Ракитина, художник Л. Горячкин. «Советский художник». М., 1975.

которые получают световой эквивалент в цветовой динамической картине.

Целям декоративно-оформительского характера могут служить светоживописные композиции, динамические красочные световые эффекты, и сами по себе отличающиеся яркой зрелищностью. Управляемые при помощи специальных инструментов или автоматически приводимые в движение звуковыми колебаниями музыки, они синхронизируются своей яркостью, изменением цвета и скоростью смены изображений с характером ее содержания. Они могут найти широкое применение при оформлении интерьеров и городских площадей.

Эстетические возможности аудиовизуального синтеза наиболее полно выявляются в массовых театрализованных представлениях на открытом воздухе. В мае 1970 года, в дни празднования двадцатипятилетия победы над фашизмом, в Казани состоялся первый в нашей стране светозвукоспектакль «Навечно в памяти народной». Создатели этого торжественного представления Н. Валитов, И. Ванечкина, Б. Галеев подробно рассказывают о его программе, анализируют свою работу, отмечая, что не все трудности были разрешены удачно и до конца, вскрывают причины допущенных просчетов. При всем этом осуществленный в Казани первый в СССР спектакль «Звук и свет» подтвердил большие возможности этого действенного средства монументальной пропаганды.

Сборник, как и вышедшая ранее книга Б. Галеева и С. Андреева «Принципы конструирования светомузыкальных устройств», несомненно активизируют творческую работу в области теории и практики художественного синтезирования света и музыки, будут способствовать становлению этого нового направления художественной деятельности.

Н. Парсаданов

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА

Д. А. Фахретдинова



«Декоративно-прикладное искусство Узбекистана»

Вышел в свет содержательный труд о прикладном искусстве Узбекистана*.

Автор книги Деляра Ахатовна Фахретдинова — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Института искусствознания им. Хамзы Хаким-заде Ниязи Министерства культуры УзССР — соз-

* Д. А. Фахретдинова. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма. Ташкент, 1973.

дает яркую многообразную картину развития и современного состояния декоративно-прикладного искусства Узбекистана, рассматривая его как «сложное и многогранное явление, которое охватывает художественную промышленность, народные художественные промыслы, домашнее производство и творчество отдельных художников-прикладников Художественного фонда, Союза художников, создающих уникальные авторские произведения и образцы для массового и малосерийного тиражирования» (стр. 154).

Выделив и подробно исследовав эти основные русла узбекского декоративно-прикладного искусства, автор справедливо отмечает, что они «дополняют и, взаимовлияя, обогащают друг друга» и лишь «вместе они составляют целостное явление, дающее представление о его современном состоянии» (стр. 154).

Д. Фахретдинова рассматривает развитие декоративно-прикладного искусства Узбекистана за сто лет, включает обширный фактический материал, отобранный с большим вкусом и знанием дела.

Введение (стр. 5—45) посвящено подробной характеристике народного прикладного искусства Узбекистана середины XIX — начала XX века, особенностям его художественно-стилистического развития. Небольшой, но очень выразительный раздел об интерьере как бы вводит читателя в красочный мир народного узбекского искусства, рассказывая о его своеобразии, о свойственной ему естественной связи утилитарности и декоративности.

Следующие разделы посвящены отдельным видам народного художественного творчества: художественный текстиль (одежда, ткани, ковроделие, вышивка, художественная обработка кожи), художественная обработка металла, керамика, дерево, камень. Ясность изложения сохраняет автор и в трех главах книги: декоративно-прикладное искусство Узбекистана 1917—1941 гг. (стр. 46—88), 1941—1945 гг. (стр. 89—91), 1945—1970 г. (стр. 92—153).

Каждая глава начинается с характеристики конкретной исторической обстановки, общественной жизни страны, состояния прикладных искусств, художественных ремесел того периода. Автор scrupulously собрал интереснейшие сведения о выставочной деятельности народных мастеров и художников прикладного искусства, о работе художественных и краеведческих музеев по сбору коллекций народного искусства и т. д.

1924 год — год образования Узбекской ССР — положил начало новому историческому этапу в развитии республики. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана постепенно вливается в единое русло советского искусства. В это время начинают восстанавливаться многие традиционные художественные промыслы: шелкоткацкий, вышивальный, золотоплетный, медночеканный и т. д.

Автор отмечает художественные качества и прослеживает пути развития каждого из рассматриваемых видов прикладного искусства — текстиля, одежды, ковроделия, вышивки, обработки кожи, металла, глины, дерева, камня и др. В исследовании Д. Фахретдиновой впервые выявлены и точно сформулированы важнейшие процессы формирования современных художественных направлений декоративно-прикладного искусства республики. Решением секретариата правления Союза художников СССР от 25 декабря 1974 г. среди лучших искусствоведческих трудов 1973 года названа работа Д. Фахретдиновой. Ей присужден диплом II степени и премия.

К сожалению, приходится отметить, что это ценное исследование по искусству издано далеко не на высоком уровне полиграфии, которого заслуживает и прекрасное творчество народных мастеров и художников Узбекистана, и огромный труд автора. Особенно бедно эта книга выглядит на фоне современных прекрасно оформленных изданий по искусству. Достаточно сказать, что в ней нет ни одной цветной иллюстрации и всего 49 небольших черно-белых репродукций.

Тираж книги (2000 экз.) оказался недостаточным, она не задержалась на полках магазинов. Переиздание труда о декоративно-прикладном искусстве Узбекистана, обогащенное цветными иллюстрациями и с некоторым расширением текста (в частности, дополнением сведений о народных мастерах), уже сейчас представляется вполне целесообразным.

Н. Аведова



Народное искусство на уроках декоративного рисования

Т. Я. Шпикалова

«Народное искусство на уроках декоративного рисования»

Недавно изданная книга Т. Шпикаловой «Народное искусство на уроках декоративного рисования»* должна привлечь внимание учителя изобразительного искусства.

Во вводной части автор пишет: «Удивительно интересны и бесконечно богаты пути эстетического воспитания детей с помощью декоративно-прикладного искусства». Опираясь на некоторые из них, Т. Шпикалова дает учителю немало конкретного материала в помощь его учебно-воспитательной работе на уроках изобразительного искусства. Непосредственность, красочность, особая образность народного искусства близки внутреннему миру ребенка, соответствуют особенностям его восприятия и творчества, такого же яркого и искреннего.

Народное искусство в большинстве случаев бывает более доступно для детского понимания, нежели станковая живопись, графика и скульптура. Пленяя и очаровывая детскую душу своей красотой и естественностью, оно пробуждает любовь к природе, интерес к культуре Родины. В обращении к народному искусству Т. Шпикалова справедливо видит средство развития воображения, формирования

* Т. Я. Шпикалова. Народное искусство на уроках декоративного рисования. «Просвещение», М., 1974.

художественного вкуса, эстетического отношения к действительности.

От главы к главе Т. Шпикилова последовательно и обстоятельно разворачивает перед читателем методику обучения декоративной работе на конкретных образцах народного искусства. В то же время, не навязывая педагогу жесткой программы, автор допускает варианты и импровизацию в декоративном творчестве детей.

Учитывая возрастные особенности младших школьников, знакомство учеников с изделиями народного искусства начинается с цветочного убора. Когда автор говорит об уроках в средних классах, он уделяет большое внимание игрушке: анализируя остроумное и затейливое ее устройство, учитель имеет возможность показать ребятам техническую смекалку создателей народной игрушки, ее конструктивные особенности.

Особое внимание автор уделяет развитию у детей творческой активности, фантазии, овладению основами художественной грамоты, умению целенаправленно работать над изделием. Кроме описания работы в классе, пособие дает рекомендации и по организации школьного краеведческого музея на основе собранных школьниками предметов местного народного искусства. При этом правильно подчеркивается большая роль такого музея в эстетическом воспитании учащихся.

Большая работа проделана автором по подбору и систематизации литературы в помощь школьному работнику. Ведь не всякий учитель-неспциалист понимает всю прелесть и художественную ценность изделий народного искусства. И автор к каждой теме рекомендует пугкую литературу, посвященную анализу художественного образа в декоративно-прикладном и народном искусстве, чтобы помочь педагогу преодолеть неправильность своих оценок при восприятии некоторых произведений народного искусства.

Это является весьма существенным дополнением к собственным попыткам автора раскрыть всю специфику декоративно-прикладного искусства и направить в нужное русло развитие вкуса школьного учителя, который зачастую вынужден преподавать изобразительное искусство, не имея подготовки.

При этом надо учесть, что учитель иногда бывает дезориентирован публикациями в периодической печати, такими, например, как статья В. Кузина «Рисование зверей и птиц»¹, где проявлено непонимание специфики декоративного образа и дана ориентация на перенесение фигуры зверя или птицы из рисунка с натуры в орнамент.

Приходится сожалеть, что издательство «Просвещение» не может обеспечить такое исполнение иллюстраций, какого заслуживают прекрасные изделия народного искусства. Это не только делает книгу менее привлекательной внешне, но и снижает ее смысл, наносит ущерб учебно-воспитательным задачам пособия, имеющего большое практическое значение для учителя изобразительного искусства, особенно начальных классов.

Г. Плигина

¹ Журнал «Начальная школа» № 4, 1974.



«Охрана памятников истории и культуры»

Успех работы в области охраны памятников истории и культуры зависит от многих обстоятельств. Не последним среди них является хорошее знакомство работников органов культуры и активистов Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК) с действующим в сфере охраны памятников законодательством. Однако до недавнего времени знакомство с документами законодательства затруднялось их малодоступностью: большая часть их была рассеяна по разным изданиям, те же, которые выходили в виде отдельных книг, например, инструкции 1949 г., с тех пор ни разу не переиздавались.

Это побудило Центральный совет ВООПИиК совместно с Институтом истории СССР выпустить в свет сборник*, составленный из документов, принятых правительством СССР и правительством РСФСР по вопросам охраны и пропаганды памятников истории и культуры. В этот сборник вошли декреты, указы, распоряжения, постановления и разработанные на их основе инструкции, начиная с написанного в ноябре 1917 года «Воззвания Совета рабочих и солдатских депутатов» и кончая утвержденными в мае 1970 года «Правилами застройки сельских населенных пунктов РСФСР». Собранные в книге материалы рассказывают о происходивших в области охраны памятников событиях: о национализации частных коллекций и государственном музейном строительстве, о разработке системы охраны памятников и создании ВООПИиК, об организации туристских центров и историко-архитектурных музеев-заповедников. Включение в сборник наряду с действующими документами, уже не имеющих юридической силы, но представляющих большой исторический интерес, дает читателю возможность судить о постановке охраны и пропаганды памятников в разные периоды развития нашей страны. Этой же цели служит вводная статья, хорошо дополняющая материалы сборника, но, к сожалению, совершенно недостаточно освещающая тот период, когда дела с охраной памятников обстояли далеко не благополучно.

Издание сборника еще раз заставляет нас задуматься о необходимости дальнейшего совершенствования законодательства по охране памятников. Большинство ныне

действующих документов, в частности инструкции, определяющие принципы охраны художественных, архитектурных, исторических и археологических памятников, были написаны четверть века назад и в ряде положений устарели. Например, обладающие высоким художественным качеством иконы XVIII века давно уже занимают законное место на стенах музеев; согласно же «Краткой инструкции о порядке учета, регистрации и содержания памятников искусства» иконы XVIII—XIX веков, не имеющие подписей художников, памятниками искусства считаться не могут и охране не подлежат.

В заключение хочется отметить, что выход в свет сборника, несомненно, будет способствовать улучшению работы в сфере охраны и пропаганды памятников истории и культуры, и уже сейчас следует подумать о продолжении этого полезного начинания — публикации отдельным изданием документов, разработанных в последующие годы.

М. Бусев



«Литовская народная скульптура»

Книга А. Канцедикаса* — первый крупный труд о литовской народной скульптуре на русском языке. Она хорошо издана, интересна, нестандартна ее формат и макет. Замечательные иллюстрации как бы подтверждают бесчисленное богатство и разнообразие народных скульптурных образов.

Книга снабжена рядом приложений. Здесь напечатано 85 биографических справок о мастерах (особенно ценны данные о старых резчиках, сведения о которых почти не сохранились); приведен список 23-х музеев, обладающих коллекциями литовской народной скульптуры (можно заметить, что почти все музеи в Литве, в том числе их филиалы и множество музеев на общественных началах и частные коллекции имеют собрания народной скульптуры); библиография, резюме и списки иллюстраций даны на литовском и английском языках.

А. Канцедикас анализирует литовскую народную скульптуру в ее историческом развитии. Первая часть книги посвящена традиционной на-

* Сборник документов. Составитель Г. Г. Анисимов. «Советская Россия», М., 1973.

* А. Канцедикас. Литовская народная скульптура. «Советский художник», М., 1974.

родной пластике. Автор является сторонником языческого происхождения литовской фигуративно-антропоморфной скульптуры. Эта проблема — одна из нерешенных, требующая специальных углубленных изысканий, новых доказательств, которые позволили бы А. Канцедикасу избежать малоаргументированных и произвольных рассуждений, например, о следах готики в народной пластике (где конкретные примеры и к какому времени они относятся?).

Спорной нам кажется глава «От Винцаса Свирскиса до объединения «Маргиний», и не столько по изложению самого материала, сколько по методологии подхода к проблеме периодизации и расстановки поворотных вех в развитии народной скульптуры. Ведь вторая половина XIX в. была временем расцвета литовской народной пластики, именно тогда работали самые талантливые традиционные мастера (например, И. Валюс, И. Гедминас, И. Юревичус, А. Потоцкис и др.). Творчество В. Свирскиса — особое явление, имевшее лишь локальное значение, поэтому вряд ли целесообразно с него начинать или им заканчивать какой-то определяющий этап развития литовского народного искусства. Этот «композиционно-искусствоведческий» прием (от «Мане до Сезанна» и т. д.) вряд ли применим в народном искусстве, где отдельная личность не может иметь столь большое значение, как в профессиональном искусстве.

Спорной, преувеличенной, нам кажется роль объединения «Маргиний» в развитии народного искусства. «Маргиний» имело незначительный удельный вес в противоречивом и сложном комплексе народного творчества тех лет, а по отношению к скульптуре — и того меньше. Правда, «Маргиний» было одним из первых объединений народных мастеров, и оно выполнило — пусть и частично — организаторскую и экономическую задачу. Безоговорочное утверждение идеологической ущербности «Маргиний» не соответствует действительному положению. С «Маргиний» связаны имена художников Антанаса и Анастасии Тамашайтисов, искусствоведа П. Галауне и других, а их значение для литовского народного искусства общеизвестно.

Вторая часть книги посвящена современной литовской народной пластике и состоит из монографических очерков об отдельных мастерах. С особой любовью и увлеченностью написаны главы о С. Ряубе, Л. Шепке, И. Ляуданасе, творчество которых, несомненно, составляет вершину современного литовского народного искусства, а также отражает существенную его черту — возрастающее значение творческой индивидуальности.

А. Канцедикас в орбиту народной пластики включает творчество Эльжбеты Пашкаускайте-Даугвилене — явление чрезвычайно обособленное, относящееся скорее к городскому примитиву. Впрочем, и это, наверное, закономерно; сегодня все творчество непрофессионалов определяется в Литве как современное народное искусство. В связи с этим следовало бы уточнить термин «крестьянское искусство», которым автор определяет всю литовскую народную скульптуру, в том числе и современную. Та же самая Э. Даугвилене — горожанка из Каунаса. Некоторые мастера даже традиционной скульптуры, жившие в маленьких городках, более относятся к ремесленникам, к кустиарям. В настоящее время многие народные мастера являются рабочими и служащими в Вильнюсе, Клайпеде и других городах, а с крестьянством они связаны

порой лишь происхождением, да и то не всегда. Современное литовское народное искусство состоит как из «крестьянского», так и из «городского» и промежуточных слоев. Литовская народная скульптура — сложнейшее художественное явление, привлекающее постоянное внимание историков, искусствоведов, художников и любителей народного творчества. Бурное ее развитие постоянно выдвигает новые проблемы, заставляет менять устоявшиеся взгляды. В последние годы возрождающаяся монументальная народная пластика и ее достижения (мемориал «Аблинга» — 1972 г., шяуляйские скульптуры — 1973 г., памятные места Рокишкисского района — 1974 г.) не только знаменуют новую веху в развитии народной скульптуры, но и требуют нового взгляда на ее прошлое, на некоторые черты и закономерности всего народного творчества. Разумеется, эти факты и явления остались за пределами книги лишь потому, что она находилась уже в производстве. А. Канцедикас и все, кто ему помогал, проделали большую работу, книга — хороший и ценный памятник литовской народной скульптуре и лучшим ее создателям — народным мастерам. Вместе с тем очевидно, что богатству и разнообразию литовской народной пластики нужны дальнейшие усилия исследователей.

В. Римкус



«Тропой северных оленей»

В последние годы заметно усилился интерес к изучению искусства малых народов Крайнего Севера и Дальнего Востока. Свидетельство тому — ряд недавно изданных книг, многочисленные статьи в периодике. Среди этих публикаций определенное место занимает и рецензируемый альбом*.

Альбом имеет краткую вступительную статью кандидата искусствоведения Нины Ильиничны Каплан — большого знатока северного народного искусства, и цветные иллюстрации.

Произведения народного творчества Крайнего Севера и Дальнего Востока, приведенные в альбоме, являются характерными, отражают своеобразие изделий, их орнаментики, неповторимость колористических решений.

В условиях однообразных, среди природы скупой и недоброй к человеку, возникают под руками мастериц радостные, красочные,

исключительно теплые по характеру образов вещи. Альбом, как мне представляется, передает это впечатление большого разнообразия форм искусства, богатства орнаментики и цвета.

Жаль только, что предметы, имеющие отношение к искусству одного народа, рассеяны по всему изданию. Это мешает целостному восприятию искусства каждого народа. В альбоме не выдержан и хронологический принцип: рядом помещены произведения, которые в истории развития искусства разделены веками.

Особенностью произведений народного искусства Севера является их исключительная функциональность, практичность, приспособленность к местным условиям. Эту особенность можно было бы полнее выявить несколькими документальными кадрами, отражающими существование предметов в современной жизни. Натюрморты, снимки из жизни народов Севера несколько оживили бы строго-однообразную графическую подачу материала, сделали бы альбом, имеющий несколько популяризаторский характер, более соответствующим его названию.

Наиболее удачны те страницы текста, которые повествуют о Якутии. Этот материал особенно знаком и дорог автору. В других есть некоторые неточности: на стр. 14—15 автор утверждает, что для искусства северных народов характерен круглый ковер «кумалан». Для каких же? Видимо, прежде всего для эвенков; у ненцев, например, круглых ковров не было. Ровдугу красили не только соком ольхи (стр. 12), но и отваром ивы и просто натуральной охрой у ненцев и нганасан. На стр. 14 автор пишет о том, что для ненцев характерен орнамент белым мехом по темному фону. Напротив — темным мехом по белому, как бы тень на снегу, как говорят сами мастера. Приведенная в конце текста сказка, видимо, имеет отношение к чукотскому фольклору. Большая точность, конкретность адреса того или иного высказывания или приведенной выдержки из фольклора немалого бы удлинит текст.

Вероятно, задачи издания в какой-то степени мешали автору дать более подробную и более историчную характеристику материала: Приводя те или иные вещи, автор касается лишь их фольклорной или бытовой основы, сознательно уклоняясь от таких проблем, как магический смысл, семантика предметов, деталей, цветových сопоставлений. Иногда это приводит к серьезным неточностям, как, например, в характеристике орнаментики оленьих волосом. Олений волос подшейной шипки оленя, где, по преданиям, находилась его душа (здесь у оленей любой масти растут белые длинные волосы), имел значение оберега, и орнаменты, выполненные из этого волоса, связаны с магическими ритуалами. Кстати, не у всех народов есть этот орнамент, он характерен прежде всего для народов самодийской группы, и этим интересен. Поэтому очень мало говорит или ничего не говорит замечание, что «олений волос употреблялся для усиления цветовой гаммы в изделиях из ровдуги».

Несмотря на указанные недостатки, это, по существу, первое издание по прикладному искусству северных народов ценно тем, что пропагандирует замечательные произведения народных мастеров Крайнего Севера и Дальнего Востока.

В. Рафаенко

* «Тропой северных оленей (декоративно-прикладное искусство народов Крайнего Севера)». Изд. «Аврора», Л., 1974.

Светильники XVIII—XIX вв.

В музее-усадьбе «Архангельское» наряду с замечательной живописью, скульптурой, художественной мебелью хранится большое и разнообразное собрание осветительных приборов XVIII—XIX вв. Оно сложилось в основном из бывшей коллекции Юсуповых и небольшого количества поступлений из Никольского-Урюпина и Остафьева. Это приборы, предназначенные для парадных салонов: пышные люстры, канделябры, настенники, торшеры и более скромная арматура жилых комнат и библиотеки.

В художественных формах осветительных приборов I-й половины XVIII в. преобладает витиеватая, вычурная линия. Хрустальные украшения чаще всего имеют вид дубового листа, обелисков-флаконов, яблок, груш, шаров, звезд, их грани переливаются сиреневатым блеском, благодаря добавке окиси марганца. Наиболее ранние осветительные приборы, находящиеся в музее «Архангельское», — это жирандоли Императорского зала традиционной грушевидной формы, датируемые серединой XVIII в. Богатый тяжеловесный убор в виде дубовых листьев, звезд, обелисков-флаконов и розеток скрывает бронзовый остов, напоминающий причудливую ветвь.

Большим разнообразием отличаются осветительные приборы эпохи русской классики XVIII в. Вторая половина XVIII в. и начало XIX в. — время интенсивного городского и усадебного строительства в России. Вокруг Москвы и Петербурга сооружаются великолепные дворцы с анфиладами парадных залов. Немалую роль в интерьерах классицизма наряду с предметами художественного убранства играла осветительная арматура, органически связанная со всей обстановкой. Многие известные русские архитекторы, стремясь к стилевому единству, сами проектировали различного рода светильники. Для освещения пользовались подвесными, навесными и стоячими приборами. Пламя свечей, отражаясь в хрустальных каскадах и золоченой бронзе, создавало эффектную игру света в залах.

Детали из стекла и искусственного хрусталя изготавливались на Петербургском, Назинском, Мальцевском, Николо-Бахметьевском и других русских заводах. Большой вклад в производство цветного стекла, усиливавшего декоративный эффект, как известно, внес М. В. Ломоносов. В конструкциях русских осветительных приборов в стиле русской классики XVIII в. прослеживается четкое горизонтальное и вертикальное членение, строгая симметрия. Хрустальный убор становится мельче, легче, подвижней. Он состоит из страз, бус, подвесок сложной алмазной огранки, штыков-пирамидок. Широко применяется цветное стекло. Значительную роль в убранстве интерьеров этого времени играли люстры, организующие пространство помещений. Сочетаясь с другими предметами, они создавали единый художественный облик интерьера. Одна из красивейших люстр дворца этого периода освещала Парадную спальню. Конусообразная одноярусная люстра на двенадцать свечей с золоченым бронзовым ободом ювелирной работы украшена маскаронами и растительным орнаментом. Легкий хрустальный убор, приходящий в движение от малейшего колебания воздуха, напоминает причудливый фонтан брызг, искрящихся и переливающихся всеми цвета-

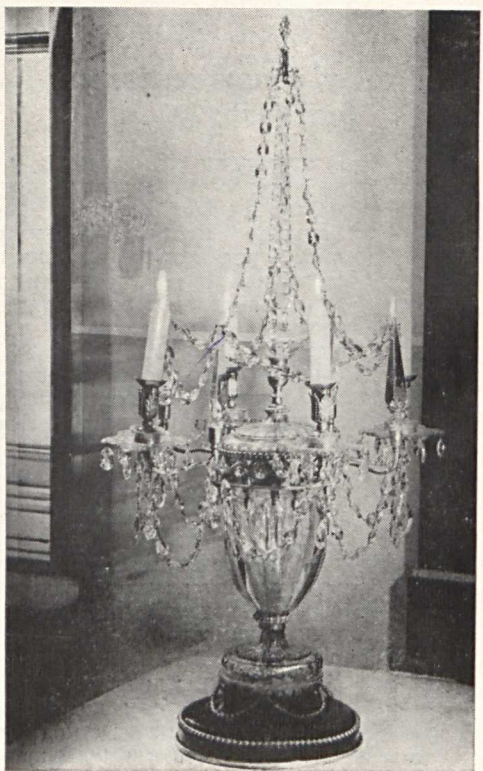
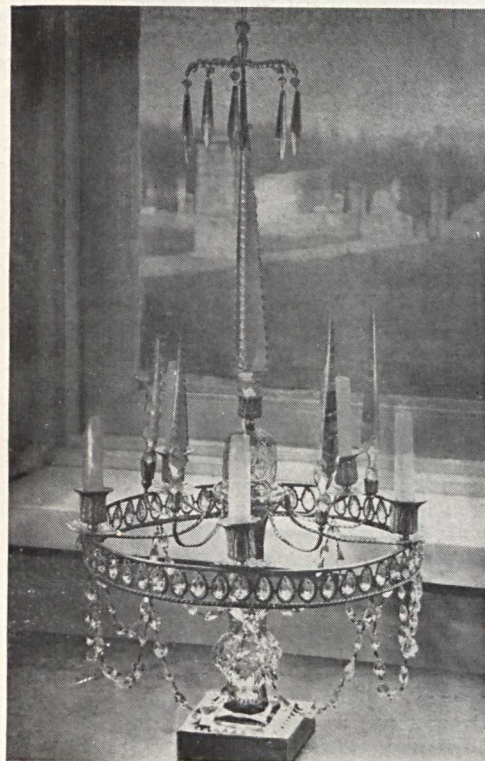
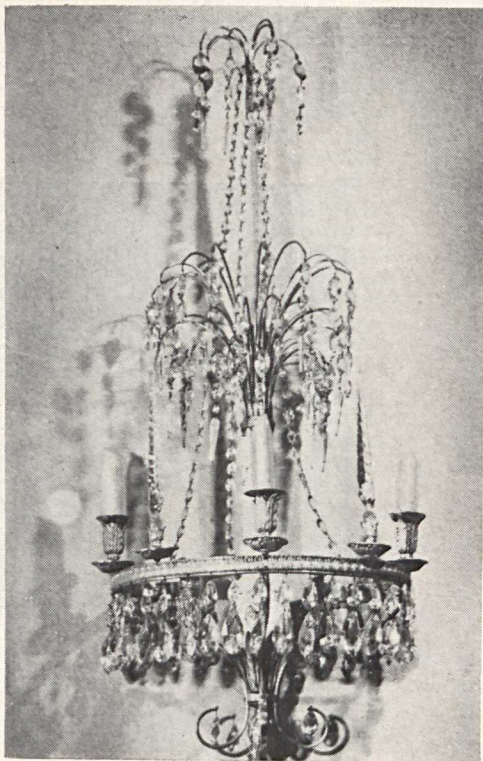
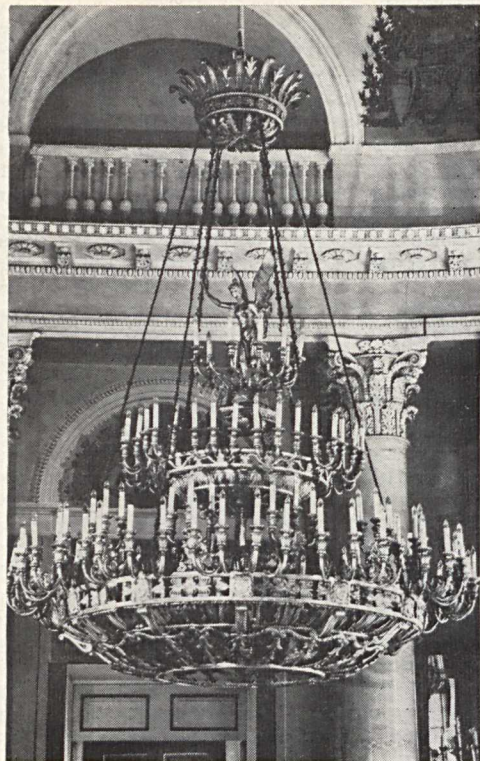
Люстра трехъярусная золоченая из папье-маше и левкаса. I-я четверть XIX в.

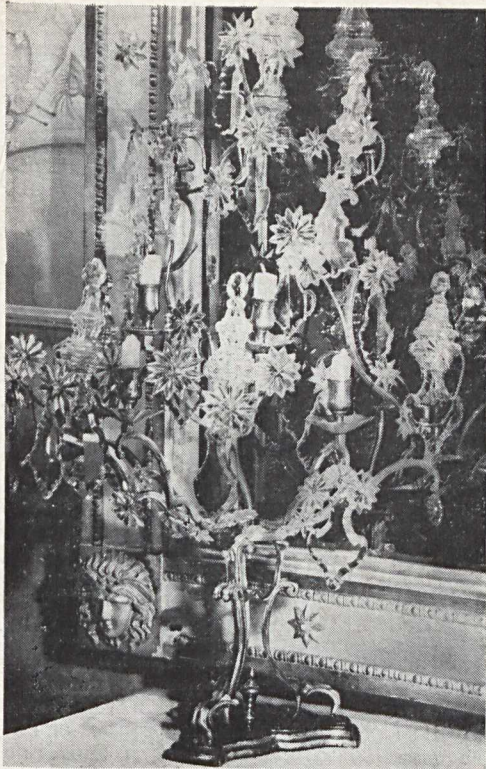
Настенник.
Конец XVIII — начало XIX в.

Жирандоль.
Конец XVIII — начало XIX в.

Жирандоль.
Конец XVIII — начало XIX в.

Масляная лампа-торшер на две горелки. 20—30-е гг. XIX в.



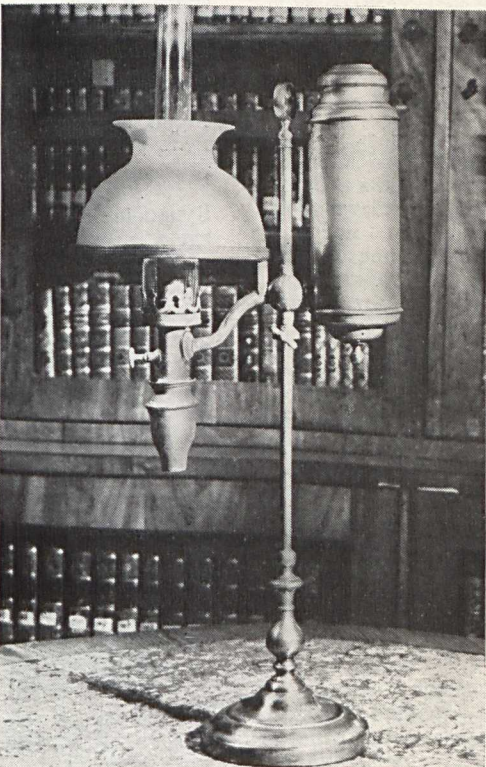
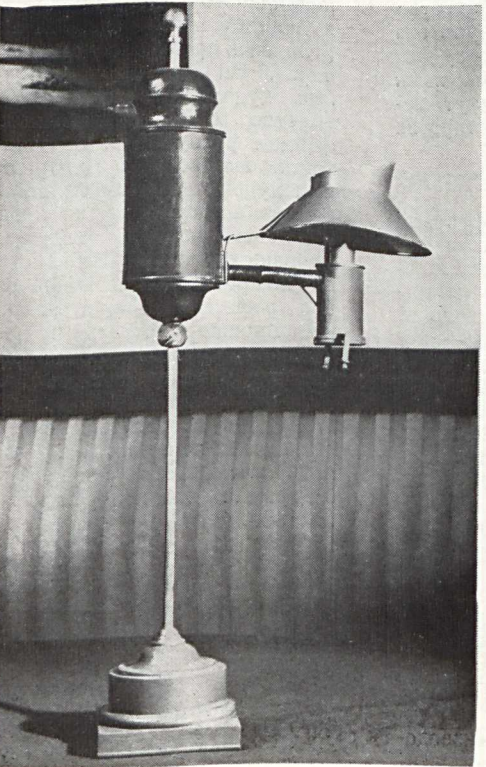
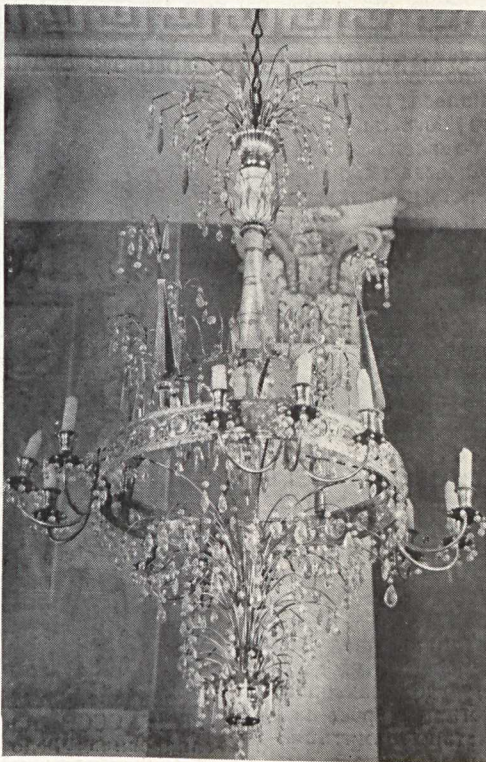
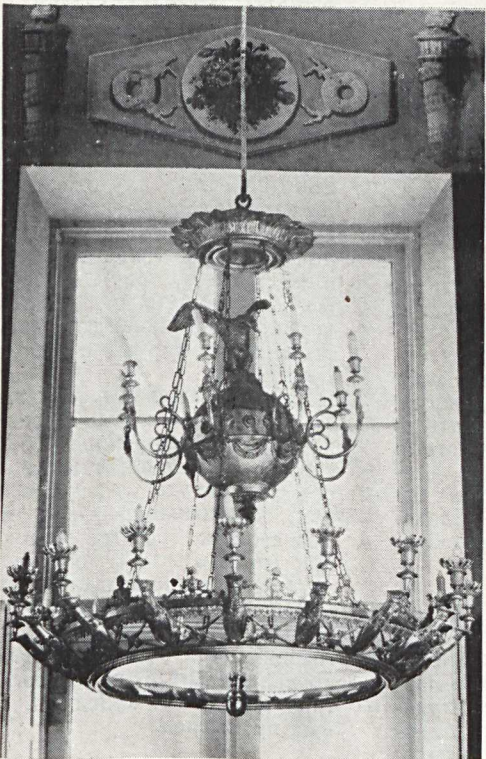


Жирандоль.
Середина XVIII в.

Люстра из резного золоченого
дерева. 1-я четверть XIX в.

Люстра одноярусная
на 12 свечей с хрустальным
убором. 70—80-е гг. XVIII в.

Настольные масляные лампы.
20—30-е гг. XIX в.



ми радуги. Стержень люстры в виде
балаисны из нежно-голубого стекла
гармонично вписывается в общий
колорит зала, выдержанный в сереб-
ристо-голубоватой гамме.

Среди находящихся в музее осве-
тительных приборов заслуживают
внимания настенники с основанием
в виде стройной балаисны из мо-
лочного стекла, расписанной золоче-
ными цветочными гирляндами. По-
луобод из золоченой бронзы укра-
шен удлиненными хрустальными
подвесками и штыками-пирамидка-
ми, между которыми укреплены
профитки. Эти настенники у зеркал
прекрасно сочетаются с белой позол-
оченной мебелью Императорского
зала.

Во второй половине XVIII в. осо-
бенное распространение получают
жирандолы. Богатством декора отли-
чаются жирандолы салона «Тьеполо»;
их основанием служит ваза на
круглой подставке синего стекла с
золочеными бронзовыми бусами. Де-
кор дополняют редкие хрустальные
гирлянды.

В осветительной арматуре этого
времени уже прослеживались черты,
присущие осветительным приборам
начала XIX в.: изменяются формы,
большее внимание уделяется золо-
ченой бронзе. Люстра «Музыкально-
го» салона относится к одному из
переходных типов. На ее ажурном
бронзовом ободе укреплены соеди-
ненные по три двенадцать рожков
с профитками, центральная часть
люстры — ваза красного стекла с
букетом цветов из золоченой брон-
зы. Нижняя часть люстры украшена
хрустальными пронизиями, подтяну-
тыми внутрь вазочкой такого же
красного стекла. Завершается люс-
тра еще одной вазочкой и «дождем».
Декоративные детали из красного
стекла многократно повторяются в
зеркалах, перекликаясь по цвету с
драпировками и одеждами на полот-
нах А. Диппенбека, Ж. Монье,
Э. Виже-Лебрэн.

Первая четверть XIX в. — период
расцвета художественной бронзы.
Наиболее распространенными в это
время становятся люстры бронзовые
или имитированные под бронзу из
левкаса, папье-маше и дерева.

Главный зал дворца в Архангель-
ском освещала грандиозная трехъ-
ярусная люстра из папье-маше и
левкаса, одна из крупнейших в под-
московных усадьбах. Огромный
ажурный поддон люстры декориро-
ван лепными масками, пальметками,
листьями аканта, верхний ярус вен-
чает фигура богини Ники. Эта ве-
ликолепная люстра является основ-
ным украшением Овального зала.
Общностью мотивов орнаментики в
росписях, архитектурных деталях,
осветительной арматуре и других
предметах прикладного искусства
достигается целостное стилевое вос-
приятие интерьера, выдержанного в
теплых золотистых тонах. Интерес-
ны деревянные резные люстры в са-
лонах Г. Робера, средняя часть ко-
торых напоминает паникадила. По-
добных люстр во дворце несколько,
возможно, они выполнены руками
крепостных резчиков.

Осветительные приборы жилых по-
мещений, несмотря на некоторую
упрощенность художественных
форм, отличаются многообразием и
представляют несомненный интерес.
К ним можно отнести масляные
лампы из жести 20—30-х гг. XIX в.,
ряд переносных подсвечников, в том
числе из золоченой бронзы с мала-
хитом, большое количество подсве-
чников и бра конца XVIII — первой
половины XIX в. из патинированной
и золоченой бронзы, меди, дерева,
камня, хрусталя и из прочих мате-
риалов.

С. Розанцева

Только факты

Москва. В канун Первой и праздника Победы в Центральном выставочном зале столицы открылась Всесоюзная художественная выставка «30 лет Великой Победы». Устроители выставки — Министерство культуры СССР и Союз художников СССР, союзы архитекторов, журналистов, композиторов, кинематографистов, писателей, Всероссийское театральное общество и Главное политическое управление Советской Армии и Военно-Морского Флота.

Представлены плакаты, живописные полотна, скульптуры, графика военных лет, показано творчество художников нового поколения, посвященное великому подвигу народа, документальная хроника войны в фотографиях, книги и песни военных лет, оформление спектаклей и фильмов, памятники победителям и героям, павшим за родину, проекты новых городов.

*

Ташкент. В Союзе художников Узбекистана по постановлению выездного пленума СХ СССР и правления СХ УзССР создана Комиссия по народному искусству под председательством народного художника УзССР М. Рахимова. В ее состав вошли художники, народные мастера и искусствоведы из Ташкента, Самарканда, Коканда и Нукуса. Утвержден план работы комиссии на 1975 год, за каждым ее членом закреплена определенная область республики, где он должен взять на учет всех мастеров, заботиться об условиях их творчества и быта, пропагандировать их изделия на выставках.

*

Москва. Более чем в ста городах и промышленных центрах нашей страны прошли в апреле Дни венгерской культуры, посвященные 30-летию освобождения Венгрии Советской Армией. В связи с этим были открыты художественные выставки. «Шедевры венгерских музеев» — в залах Академии художеств СССР: московские зрители смогли увидеть произведения испанских, итальянских, фламандских, немецких мастеров. В Выставочном зале Союза художников СССР на Кузнецком мосту — «Текстиль и керамика Венгрии»: декоративные вазы, предметы убранства интерьеров, расписные ткани и гобелены. Свыше ста произведений живописи, графики, скульптуры украсили залы Дома Союза художников СССР. Юбилейная выставка «Венгрия освобожденная. 1941—1943» была открыта на ВДНХ СССР. В Центральном Доме архитекторов демонстрировались работы зодчих Венгерской Народной Республики — около ста экспонатов, отражающих развитие архитектуры в этой стране: фотографии гостиниц, школ, жилых домов, промышленных зданий и сооружений.

*

Томск. Здесь в феврале прошёл V пленум Союза художников РСФСР и восьмая зональная выставка «Сибирь социалистическая». Участники пленума обсудили доклады председателя правления Союза народного художника РСФСР Г. Коржева, председателя зонального выставочного комитета секретаря правления А. Алексеева. Пленум подвел итоги зональных смотров искусства в Иванове, Вологде, Владивостоке, Уфе, Орджоникидзе, Горьком, Орле и Томске, где было показано более 10 тысяч произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного и монументального искусства, работ художников театра и кино.

Пленум обсудил задачи подготовки к 5-й республиканской выставке «Советская Россия».

*

Дубосеково. Величественный памятник-мемориал встал на 119-м километре от Москвы, у развязки Дубосеково, где в ноябре 1941 года 28 героев-бойцов 316-й стрелковой дивизии генерал-майора И. В. Панфилова остановили немецкие танки, рвавшиеся к столице, и почти все погибли. Место сражения объявлено мемориальной зоной: остатки окопов, огневые точки панфиловцев, небольшой командный пункт вошли в композицию ансамбля. Поблизости от окопов размещен бетонный дот с диорамой боя и с историческими реликвиями. От дота к гранитной стеле с надписью о происшедшем здесь легендарном сражении протянулась выстланная бетонными плитами полоса, символизирующая рубеж, где были остановлены танки противника. На вершине холма, который на военных картах значился как «Высота 251», установлены фигуры воинов с автоматами и гранатами в руках. В ансамбль памятника вошел также участок дороги Дубосеково-Нелидово, где находится братская могила героев-панфиловцев. Авторы памятника-мемориала — московские скульпторы Н. Любимов, А. Постол, В. Федоров, архитекторы В. Датюк, Ю. Кривущенко, И. Степанов, инженер С. Хаджибаронов.

*

Керчь. Здесь началось сооружение мемориального ансамбля героям Аджимушкай. В годы Великой Отечественной войны более пяти месяцев сражались бойцы подземного гарнизона. В просторных залах музея будут представлены материалы, рассказывающие о борьбе героев-аджимушкайцев. Посетители музея смогут спуститься в катакомбы. Луч фонарика будет освещать те места в каменоломнях, где размещался гарнизон, были склады оружия и продовольствия. Авторы ансамбля музея — скульпторы Е. Горбань и В. Климушко, архитекторы С. Миргородский и А. Сенцова.

*

Гусь-Хрустальный. Здесь в конце марта прошло заседание художественного совета Министерства промышленности строительных материалов

РСФСР. Более двадцати предприятий республики представили на обсуждение изделия из хрусталя и цветного стекла. На совете участвовали также заводы технического стекла и предприятия других ведомств, на которых построены цехи по производству сортовой посуды.

Совет признал лучшей коллекцию Гусевского хрустального завода; 29 изделий из 44-х получили высокую оценку.

За создание оригинальных изделий для массового производства заводы Гусевский хрустальный, Дятьковский, «Красный Май» и Ленинградский награждены дипломами Совета Министров РСФСР.

*

Москва. В Государственном Историческом музее открылась выставка художественного стекла и хрусталя заводов Российской Федерации, посвященная 30-летию Победы. Демонстрируется около 1000 экспонатов почти двадцати предприятий.

*

Каунас. Литовская художественная общественность отметила 75-летие известного художника мебели заслуженного деятеля искусств Литовской ССР Ионаса Прапуолиса. Сын плотника из Судувы, он рано начал мастерить сам, потом окончил Каунасское ремесленное училище, занимался в Каунасской школе искусств, в школе декоративно-прикладного искусства в Париже, в Каунасском государственном художественном институте. Посвятив себя искусству мебели, И. Прапуолис достиг в нем значительных успехов; он участник многих республиканских, всесоюзных, международных и всемирных выставок, обладатель ряда золотых и серебряных медалей.

*

Москва. Научную конференцию, посвященную памяти профессора МГУ, члена-корреспондента Академии художеств СССР Алексея Александровича Федорова-Давыдова в связи с его 75-летием, провели кафедра истории русского и советского искусства исторического факультета МГУ, кафедра теории искусств Академии общественных наук при ЦК КПСС, Институт истории искусств Министерства культуры СССР.

*

Будапешт. В конце февраля здесь в Доме культуры и науки открылась выставка шестидесяти эстонских художников-прикладников, состоящая почти из 300 работ. Это — керамика, художественная обработка кожи и металла, текстиль, ювелирные изделия мастеров старшего поколения и молодых художников. После экспозиции в Будапеште выставка была показана в городе-побратиме Таллина Сольноке, а затем отправилась в чехословацкий город Брно. Устроители выставки — Министерство культуры ЭССР и Общество венгеро-советской дружбы.

*

Москва. Выставка произведений палехских художников, посвященная 50-летию иску-

ства советского Палеха, открылась в начале апреля в залах Академии художеств СССР. Она проводилась совместно с Академией, Союзом художников РСФСР и Министерством культуры РСФСР. Было представлено около 1000 произведений 200 мастеров лаковой миниатюры из Государственного музея палехского искусства, Ивановского областного художественного музея, Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея. В конце апреля состоялось обсуждение выставки.

*

Тбилиси. В республиканском Доме работников искусств в начале года была открыта персональная выставка молодой художницы гобелена, выпускницы Тбилисской академии художеств Цисаны Мариндашвили. Показаны 24 работы — гобелены, ковры, а также изделия в смешанной технике из шерсти, хлопчатобумажной нити и синтетических материалов. Гобелены «Свадьба хевсуров», «Помнишь?», «Басня» созданы по грузинским национальным мотивам.

*

Москва. В Музее народного искусства в конце апреля открылась выставка «Произведения народных художественных промыслов — к 30-летию Победы». В экспозиции изделия мастеров Палеха, Федоскина, Мстеров, Холуя, костерозов из Тобольска и Холмогор, кружевниц из Вологды, вышивальщиц из Тарусы и многое другое.

Первыми зрителями этой выставки стали участники заседания координационного совета при Научно-исследовательском институте художественной промышленности. Они приехали из разных республик страны, чтобы обсудить задачи, стоящие перед проектно-конструкторскими бюро Министерства местной промышленности в связи с постановлением ЦК КПСС о развитии народных художественных промыслов.

*

Ташкент. В развитие решения кокандского пленума Союза художников СССР здесь 21 апреля был проведен «День гончара». Он организован Союзом художников УзССР совместно с Художественным фондом республики. В экспозиции выставки в Центральном художественном Салоне и выставки-продажи были представлены изделия ведущих народных мастеров Узбекистана и произведения художников-профессионалов, а также живописные портреты и графические работы, посвященные народным ремеслам. Посетители выставки смогли в этот день встретиться с художниками-керамистами, узнать о творчестве гончаров и о керамических центрах Узбекистана.

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 7(212) 1975
Основан в 1957 году

В номере:

Человек — среда — вещь

1

Всесоюзный конкурс мебели

2

Заказ промышленности —
ответ проектировщиков

3

Новое в искусстве мебели

9

Выше уровень
профессионального мастерства

11

Смелее экспериментировать!

13

Живые квартиры

19

Художественный предмет
вчера и сегодня

23

Массовое производство
и индивидуальный спрос

30

Вещи вокруг и мы сами

34

Мебель середины XIX века

39

Выставка в Гренобле

42—53 Хроника

54 Страница коллекционера

Светильники XVIII—XIX вв.

56

Только факты ..

Редакционная коллегия

И. о. главного редактора

Горяинов В. В.
Бескинская С. М.
Бородай В. З.
Василенко В. М.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кума Х. Р.
Ладур М. Ф.
Леонов П. В.
Литанашвили 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.

И. о. зам. гл. ред.
Ответств. секретарь
Зав. отд. редакции:

Базазьянц С. Б.
Кельман Л. М.
Крамаренко Л. Г.
Невлер Л. И.
Смирнов Л. М.
Уварова И. П.
Шкаровская Н. С.
Курбатов Ю. К.

Главный художник
Художник номера
Худ.-техн. редактор
Корректор
Фотохудожник
Фотографы:

Лифатов С. А.
Штейнер Л. М.
Емельянова Т. Д.
Кочетов Г. И.
Буланов Г. П.
Кобозев Ю.
Онанов С. И.
Петряков В. А.
Рябинина Л. А.
Селиверстов И. А.
Черемисин Б. Т.
Шумский П.

На обложке:
Г. Захаров
«Московский ужин»
Фрагмент
Линогравюра. 1966

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

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

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 8.V-75
A04840 16.VI-75 г.
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 7
Зак. 6682. Тираж 28 500
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21



Человек — среда — вещь

Всесоюзный конкурс мебели

Заказ промышленности —
ответ проектировщиков

Новое в искусстве мебели

Живые квартиры

Выставка в Гренобле

Художественный предмет
вчера и сегодня

Массовое производство
и индивидуальный спрос

Вещи вокруг и мы сами

Мебель середины XIX века

