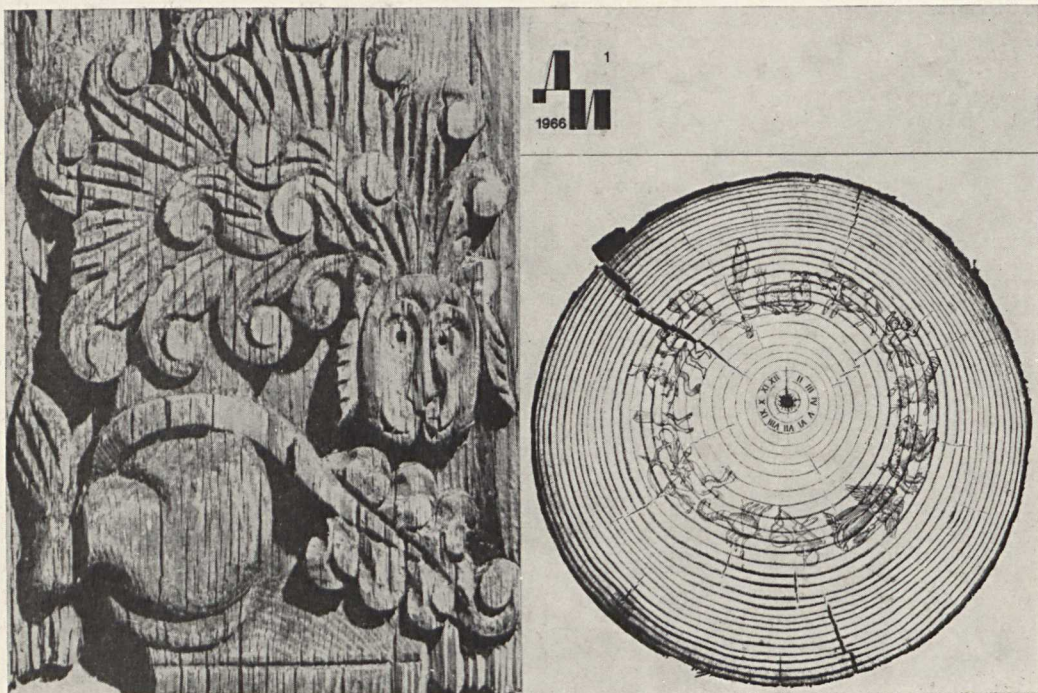


1
1966

ЦХЛ 5
Б. БРОННАЯ 20.1
ЦЕНТР. ГОР. БИБЛИОТЕКА
ИМ. НЕКРАСОВА
6 1 1 2 ИС



ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



На 4 стр. обложки: нижняя часть от наличника окна светелки (см. 32 стр.)

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: О. К. Антонов, З. Н. Быков, В. М. Василенко, Ю. Н. Давыдов, К. М. Кантор, П. Д. Корин, И. А. Крюкова, А. А. Левашова, Н. А. Луппов, К. И. Рождественский, Е. А. Розенблюм, Б. А. Смирнов, А. А. Федоров-Давыдов, С. О. Хан-Магомедов, А. К. Чекалов.

И. о. зам. главного редактора С. Б. Базазьянц. Ответственный секретарь Г. Е. Холин. Заведующие отделами редакции: Ю. Я. Герчук, Л. Г. Крамаренко, Л. И. Невлер, В. И. Савицкая, Н. С. Шкаровская.

Художественный редактор Ю. К. Курбатов, технический редактор Л. М. Штейнер. Обложка художника Е. Вечерова. Фоторетушер Г. Кочетов. Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.

А 11059. 15.I-66 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9, 2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. 3. 1173. Т. 13 200. Цена 1 р. 20 коп. Московская типография № 5 Главполиграфпрома Госкомитета Совета Министров СССР по печати (Мало-Московская, 21.). Индекс 70240.

В номере

1 Редакционные заметки

Проблемы

2 Е. Розенблюм.
4 дизайна.

6 В. Локтев.
О динамическом функционализме.

Анализы

9 П. Пардо.
Автострада Солнца.

13 И. Лучкова, А. Сикачев.
«Мебель-65» с позиций целесообразности.

17 И. Эрн.
Ле Корбюзье.

Информация

24 Д. Горлов.
На выставке В. А. Ватагина.

27 М. Гизе
Памятники славы под Ленинградом.

Публикация

30 М. Званцев.
Необычные сюжеты поволжской резьбы.

Зарубежный опыт

34 С. Хан-Магомедов.
Облик шведских городов.

История

37 Е. Николаев.
Музей 40-х годов.

Информация, хроника

Страничка коллекционера

48 И. Гончар.
Домашний музей,

редакционные заметки

Д. 28

Читальный зал

489257

Вступая в новый год, мы хотим в первый, кажется, раз поговорить с читателями о нас самих, о нашем журнале.

Прошедший, 1965 год был для него во многих отношениях экспериментальным. Журнал заново проверял, уточнял, вырабатывал и свою проблематику и почерк. Менялся характер статей, их распределение по рубрикам, принципы верстки. Нащупывалась новая структура журнала. Все это делалось понемногу, не сразу — потому что мы хотели сделать журнал не просто более «современным» (вежливое слово вместо «модным»), а более содержательным, полнее раскрывающим сложный и разнохарактерный материал.

Для этого вырабатывалась новая система рубрик, ломающая ставшее уже искусственным распределение произведений нашего искусства по жанрам и видам, заставлявшее, скажем, четко проводить невидимую границу между «художественным конструированием» и «художественной промышленностью». Пробой, поиском были и «Заметки редактора» — не официальные «передовицы», а живой разговор с читателем на волнующие нас темы, главным образом темы общественного служения искусства, его не только эстетической, но и этической функции.

Сегодня мы делаем следующий шаг. Предоставляем первую страницу не только для «Заметок редактора», но и для «Редакционных заметок». Надеемся, что в них примут участие члены редакционной коллегии журнала и коллективный автор — редакция. Могут появиться на этом месте и «Заметки читателя». Хотелось бы расширить обмен мнениями по наиболее важным вопросам нашего искусства.

Итак, поиски не закончены. На очереди и более выразительный «фасад» журнала (обложка первого номера — одна из проб в этом направлении), и выработка своего почерка в фотографиях (хочется, чтобы снимки не только изображали, но до известной степени и анализировали публикуемые произведения).

Но о сегодняшнем облике журнала, о принципах построения макета мы подробнее расскажем в одной из следующих заметок. В первом номере важнее поговорить о содержании — о том, чем будет жить журнал в новом году.

Появление и первые шаги нашего художественного конструирования, так же как развитие архитектуры и традиционных видов художественной промышленности, заставляют снова задуматься над соотношением в них функционального и художественного начала, над ролью художника в промышленности, над судьбами «функционального метода» в утилитарных

областях искусства. Этим темам, уже не новым для нашего журнала, будут посвящены теоретические статьи под рубрикой «Проблемы», где публикуются материалы дискуссионного характера.

Интерес к этим проблемам, имеющим, как нам кажется, большое практическое значение, наложит известный отпечаток и на наши анализы. Традиционный, чисто стилистический искусствоведческий анализ очень односторонне и неполно раскрывает принципы формообразования вещей, особенно современных продуктов массового индустриального производства, и не дает достаточно ясного представления об их эстетическом воздействии на человека не в музейном созерцании, а в самом процессе их практического использования. Мы стремимся сделать наши анализы комплексными, раскрывать эстетическое значение функциональных, технологических, социальных, экономических качеств как отдельных вещей, так в особенности их комплексов, и всего предметного окружения, в котором находится современный человек дома, на улице, в цехе.

В этом ряду мы будем рассматривать и наше монументальное искусство не только с формально-стилистической стороны или с точки зрения его агитационных возможностей, но и в сложной функциональной связи с архитектурной средой, в его взаимодействии с человеком в реальной обстановке нашей жизни. Мы хотим яснее определить возможности этого искусства, границы его целесообразного применения, исключаящие ту «инфляцию» высоких чувств и образов, к которой ведет бездумное расписывание всех свободных плоскостей или заполнение скульптурой всех свободных от уличного движения пространств.

Это новое отношение к современному искусству заставляет нас по-иному подойти и к прошлому. Исторический раздел журнала несколько увеличивается по сравнению с прежними годами, но не потому, что нам хочется уйти от современных проблем в спокойную и академическую историю. Строгий функциональный наряд современного промышленного искусства, его гладкие, сияющие хромом и нитролаком доспехи резко отделили его от как будто бы чисто декоративных стилей прошлого. Но, возвращаясь к изучению истории с теми приемами анализа, которые мы оттачиваем на современном дизайне, мы находим в нем немало поучительного и важного сегодня, устанавливаем неожиданные параллели с современностью, скрытые связи с ней; находим предшественников и яснее понимаем закономерность современного этапа, его место в

непрерывающейся эволюции художественно-технических форм.

Как и прежде, мы будем уделять много места нашим непосредственным предшественникам — советским художникам-производственникам 20-х годов, расскажем об эволюции художественных форм в технике прошлых веков.

Те же принципы живой, развивающейся красоты целесообразного ищем мы и в народном искусстве, современном и старом. Изучая его истоки и развитие, мы стремимся преодолеть чисто декоративную трактовку его особенностей, все еще модное стремление увидеть какие-то для всех времен неизменные проявления «национального духа» в застывших, а часто отживших формах.

Не противопоставляя, как это часто делается, национальное современному, мы постараемся проследить характерные особенности нынешнего этапа художественного развития в разных республиках, у разных народов Советского Союза и показать роль каждого из них в формировании единого, при всем богатстве его национальных особенностей художественного стиля наших дней.

Мы хотим в этом году рассказать читателю и о взаимодействии современного искусства и науки — особенно новых наук, все больше влияющих на принципы формообразования в технике.

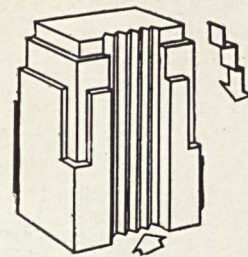
Наконец, под новой рубрикой «Зарубежный опыт» журнал будет систематически публиковать комментированные подборки фотографий, отражающих лучшие образцы современной зарубежной практики во всех видах прикладного, промышленного, оформительского искусства. Таковы в самых общих чертах наши планы на год. Мы сообщаем о них читателю не только для того, чтобы еще раз привлечь внимание к проблемам современного искусства, чтобы разъяснить позицию журнала в этих вопросах, но и для того, чтобы пригласить вас, читателей, к живому участию в обсуждении наших планов и опытов.

Журнал — это разговор с читателями, который не может быть односторонним.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕКРАСОВА

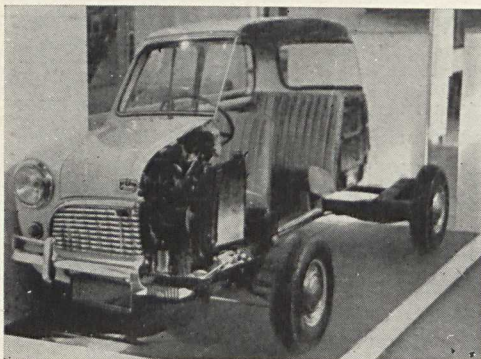
ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗБРА. ДЕТ. ЛИТ.

4 дизайна



1920—1930

Е. Розенблюм



Вверху—автомобиль «Малютка» Дизайнер А. Иссилокис. Новая компоновка, новая технология и традиционная форма.

Фото на стр. 3: зарождение нового «стиля» — реакция на элементарную целостность начала шестидесятых годов. Усложнение пространства для развертывания восприятия во времени. Миланская «Триеннале». Экспозиция Югославии. 1965

На верхних полях на стр. 2—5—изменение форм «современного стиля» — схемы из статьи Джексона («Industrial Design». N 9, 1962):

1920—1930-е гг.
Ступенчатая форма
(«стиль небоскреб»)

1930—1940-е гг.
«Обтекаемый стиль» —
влияние форм авиации.

1940—1950-е гг.
«Конусный стиль».

1950—1965-е гг. Нормальная форма
(«Браун-стиль») — влияние форм
счетно-вычислительной техники.

1965 г. —...
«Скульптурный стиль».

Уже стало банальным утверждать, что одна и та же функция может выполняться вещами с абсолютно разными формами. Но никого почему-то не беспокоит, что некоторые формы стремятся выполнять все без исключения функции. Сейчас этот вопрос становится, на наш взгляд, наиболее актуальным.

Конечно, тема «актуальные проблемы дизайна» всплывает периодически. Однако вопросы, которые оказываются в центре дискуссий, постоянно меняются. Так, например, с появлением организованного дизайна (четыре года назад) предметом стихийно вспыхивавших споров был интересовавший практиков вопрос «художник или инженер?» и волновавший теоретиков — «искусство это или не искусство?» Столь категоричная постановка проблемы вскоре отпала — вернее, отпала категоричность, вопрос остался. Когда профессиональный уровень проектов стал важнее профессиональной амбиции, главной оказалась тема: «инженерное или художественное образование нужно художнику-конструктору?» Еще позже, когда появилось значительное количество проектов и первые реализованные образцы, центральной стала проблема взаимозависимости функции и формы, а по существу, за этим теоретическим спором скрывается вопрос о профессиональных обязанностях — что должен делать и за что отвечает дизайнер?

Осенью 1964 года мы смогли увидеть на выставке и услышать на симпозиуме, что такое современный английский дизайн. Девизом выставки были слова: «Художественное конструирование — это рациональность, воплощенная в зримую форму» (причем содержанием девиза была рациональность, рассматриваемая, по существу, как функциональность).

Англичане показали, объяснили — мы посмотрели и согласились. Не случайно они так объяснили и не случайно мы так легко согласились — их объяснение выразило один из наиболее распространенных у нас взглядов на существо работы художника в промышленности.

Этот взгляд утверждает, что в отличие от искусства, где в основе формообразования лежит творческая свобода, художественное конструирование основано на «творческой необходимости». Форма зависит от ряда (эксплуатационных, технологических, конструктивных и прочих) факторов. Конечно, вещь должна быть красивой, но сама красота в этой системе допускается лишь в виде «эстетического фактора». Таким образом, в проектировании промышленных изделий чисто художественных задач не существует, и если дизайнер ставит худо-

жественную задачу, не подчиняя ее утилитарной функции, то это уже не художественное конструирование, а художественный произвол, стайлинг.

Можно только предположить, почему именно такой взгляд завоевал абсолютное большинство в нашем организованном дизайне. Когда первые художественно-конструкторские решения пошли в архив (потому что требовали коренной перестройки производства ради высоких задач проектирования), когда инженеры оказались более приспособленными дизайнерами, чем выпускники художественных вузов (потому что от производства ничего не требовали), функционалистский взгляд на дизайн стал единственным удобным.

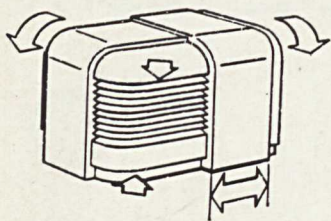
Этот взгляд не имеет ничего общего с функционализмом ВХУТЕМАСа, Баухауса, Ульма и понадобился нашим практикам для мифологизации производственного консерватизма. Однако в отношении к стайлингу этот «вульгарный функционализм» сомкнулся с другой концепцией, во всем остальном ему противоположной.

Эта другая концепция сформировалась на основе изучения советского конструктивизма и теорий прогрессивных западных дизайнеров. Сторонники концепции трактуют термин «дизайн» очень широко — по существу, как социальное проектирование, как следствие и одновременно орудие улучшения социальных отношений. Предметом изучения в этом случае становятся не вещи (и не комплексы вещей), а отношение человека к вещи во всем его многообразии и исторической перспективе. Вещь рассматривается не как материальное тело, а как аккумулятор социальных отношений. Стремясь к освобождению человека от гнета товарных вещей, к «развеществлению» вещи, «теоретический» дизайн критикует практику исходя из модели идеального будущего.

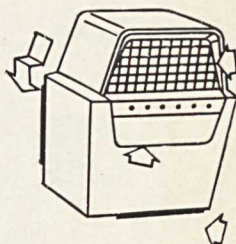
Естественно, главным объектом критики теоретического дизайна стала модернизация формы в коммерческих целях, то есть «стилистика». Собственно, именно сторонники социальной теории дизайна и разработали негативную концепцию стайлинга, которая была взята на вооружение практикой нашего художественного конструирования.

В статье «Об итогах английской выставки»¹ Ю. Сомов и В. Ляхов ведут весь анализ (который должен «еще раз проверить прочность наших собственных позиций»), полностью отождествляя «рациональность» с функциональностью. Не слу-

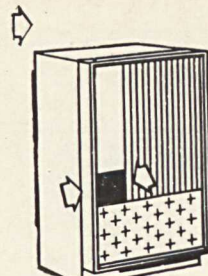
¹ Ю. Сомов, В. Ляхов, К итогам английской выставки.—Бюллетень «Техническая эстетика», 1964, № 11.



1930—1940



1940—1950



1950—1965

чайно «одним из самых интересных экспонатов выставки» они признали автомобиль «Малютка», восхищаясь остроумным инженерным решением и не обращая внимания на то, что собственно художественно-конструкторского решения в этой работе нет: машина с перпендикулярным расположением мотора замаскирована под обычный автомобиль этого класса. Хотя функционалистский подход к художественному конструированию редко выступал в печати в столь декларативной форме, именно он определил характер большинства статей журнала «Декоративное искусство СССР» и бюллетеня «Техническая эстетика», выступлений на конференциях, а главное, научной работы, которая призвана закрепить достижения практики. Однако теоретическая анафема стилизации, восторженно принятая художниками-конструкторами, в конце концов стала противоречить их собственной деятельности.

Это проявилось с максимальной наглядностью на Первой всесоюзной выставке художественного конструирования летом 1965 года, где мы смогли ознакомиться с общесоюзным дизайном, а не только с отдельными работами. В фойе Дома архитектора мы увидели преобладание модной линии в большинстве проектных решений, тогда как методическая часть, описания и выступления старательно обходили этот феномен, апеллируя к эргономике, конструкции, технологии и т. п. В том единственном случае, когда господствовавшая на выставке криволинейно-угловатая форма получила научное обоснование, оно свелось к тому, что вышедшая из моды обтекаемость разрушается «световыми линиями», а вошедшая в моду острая грань — не разрушается.

Несмотря на теоретическое неприятие стилизации, выставка в целом показала, что ничего, кроме стайлинга, в нашем художественном конструировании нет. Выставка поставила нас перед дилеммой «либо-либо»: либо практика порочна, либо теория неверна.

*

Лидер современного антистайлинга¹ Томас Мальдонадо, вся Ульмская школа уже много лет делают героические попытки избежать стилизации в практике художественного конструирования. Однако не так давно обособленная концепция Ульма стала модной, определенные формальные признаки, сложившиеся при проектирова-

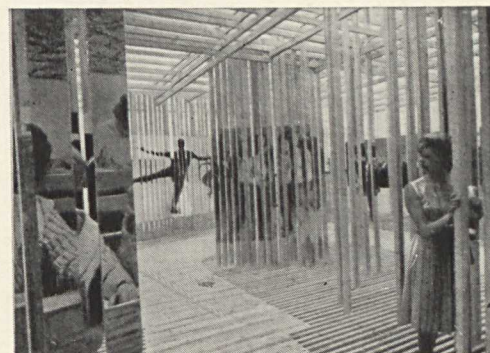
нии электронной аппаратуры, были перенесены на другие группы изделий (Браун-стиль), и рациональный дизайн превратился в «рациональный» стайлинг. Это не должно повлиять на наше отношение к деятельности Ульмской школы: современный буржуазный мир почти всякую позитивную идею способен сделать оружием чуждой этой идее практики.

Ульм признает, что концепция чистого художественного конструирования справедлива лишь для проектирования принципиально новых изделий, и включает в задачу проектирования постоянный поиск новых функций. Но действительно новая функция возникает слишком редко, чтобы на ней основывать общезначимую концепцию дизайна. Если мы полистаем каталог Ульмской школы, то убедимся, что и тут (несмотря на все научные методы работы) не удалось избежать определенного стилизаторства, как это не удалось ни Баухаузу, ни конструктивистам.

Очевидно, постоянное возрождение стилистики, несмотря на все попытки отдельных дизайнеров сопротивляться этому процессу, обусловлено объективными общественно-экономическими причинами. Выяснение этих причин — задача теории. Нам, художникам, необходимо хотя бы признать сам факт и определить свое отношение к нему.

Эволюция потребностей общества — постоянное условие появления новых и дробления старых функций. Конструктор (художник он или нет — здесь безразлично) «читает» функцию как задание на проектирование, результатом которого является действительно новая вещь. При реализации модели этой, так сказать, «пра-вещи» разрабатываются новые конструкции, изыскиваются новые материалы, создается новая технология. Инстинктивный эстетический консерватизм обычно тормозит появление новых форм, соответствующих новым функциям. Отсюда стремление навязать новым функционально-конструктивным структурам старые формы (своеобразный защитный рефлекс, выражающийся в подделке нового под старое — от листового пластика «под орех» до автомобиля «Малютка», где мотор расположен перпендикулярно к оси машины, а решетка радиатора — по оси). Преодоление этого эстетического консерватизма — задача «чистого» дизайна.

Однако форма действительно новой вещи очень скоро начинает выполнять совершенно особую функцию (не имеющую ничего общего с функцией самой вещи): она воспринимается эстетически (а не утилитарно) и становится одним из эталонов «современной формы» вообще.



3. Велосипед Моултона. Новая форма новой конструкции.

4. Та же форма становится модной. Итальянский велосипед, дизайнер Боттеччи.

5. Чехословацкий гарнитур. Целостность ансамбля достигается при помощи подобия элементов.

6. Общая комната. Целостность здесь достигается при помощи не подобия, а, наоборот, контраста элементов. Мебель работы дизайнеров разных стран: сервант и журнальный столик — Фернандо де Падуа, стеллаж — Франко Альбини, диван и кресла около журнального столика — Финн Джул, обеденный гарнитур и кресло для отдыха — Чарльз Имз.

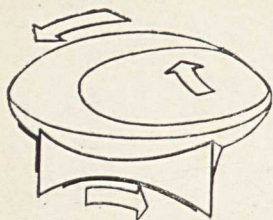
7, 8. Две модели такси, появившиеся на московских улицах почти одновременно (осенью 1965 г.). Ясно, что таким смешением «стилей» ничего, кроме хаоса, создано быть не может.

9, 10. «Нормальный» и «скульптурный» стили в столовых приборах. (Англия. Слева — прибор 1963 г., справа — 1965).

11. Пример «гарнитурного» принципа в металлической посуде. Сервиз «Сабрина» итальянской фирмы Саббатини.

12. Сервиз, созданный в Баухаузе (сб. Баухауза № 7, 1925 г.) Отдельный предмет здесь решен как часть сложного единства.

¹ Термины «стайлинг», «стилистика», «стилизация» мы употребляем здесь в одном значении, чередуя их из чисто стилистических соображений.



1965 — !

ЕВРОПЕАА

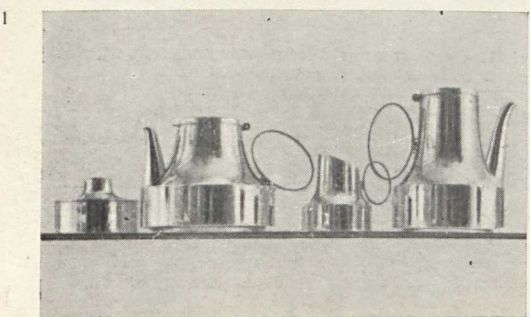
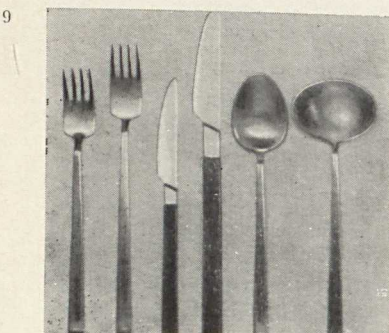


1920—1930

ΔRΚON IS



1930—1940



Тут надо остановиться. Пытаясь вскрыть сущность стайлинга, мы не смогли избежать термина «современная форма» и тем самым еще больше запутали вопрос. Что такое «современная форма»? Попробуем противопоставить два содержания этого термина.

1.

Чем значительнее новая функция, тем скорее распространяется отделившаяся от нее форма. Старые вещи, так сказать, «меняют кожу», формы, когда-то соответствовавшие их функциям, эволюционируют уже независимо от функций: «форма следует за формой». Стилист как представитель потребителя внутри производства приспособливает старые функции к новым представлениям о современной вещи. Тем самым он заставляет производство использовать новые материалы и прибегать к новой технологии; новая технология позволяет по-новому производить конструкции, отвечающие старым функциям. Таким образом, «современная форма» олицетворяет высшие достижения прогресса: социального — потому что родилась для удовлетворения новых потребностей, и технического — потому что основана на новой конструкции и новой технологии; эта форма осмысливается в искусстве и становится выражением культуры времени.

2.

В условиях буржуазного товарного производства рынок предъявляет дизайнерам одно единственное требование: внешность вещи должна убедить покупателя в том, что именно эта вещь ему нужна. Подчиняясь произволу вкусов, стилист должен вырвать вещь из ряда других вещей с той же функцией, придать форме индивидуальность, сделать ее модной или антимодной в зависимости от желания обывателя выделиться или не выделяться из среды других обывателей. Таким образом, «современная форма» олицетворяет конформизм: художественный — потому что является атрибутом моды, этический — потому что является компромиссом художника с профессиональной чистоплотностью, наконец, социальный, потому что является средством ограбления потребителя без существенных дополнительных затрат.

Естественно, для того чтобы распознать происхождение «модной линии» в форме конкретного предмета, необходима известная изощренность визуального анализа. К сожалению, с первого взгляда невозможно найти источник той или иной «современной формы». Для большинства практиков-дизайнеров сложный механизм об-

разования формы остается завуалированным. И все же сложность анализа проектирования «современной формы» не означает его неправомочности. Ведь безусловно необходимое для своего времени разделение проектирования на «дизайн» и «стайлинг» было принято без возражений, хотя в анализе конкретной вещи отличить «дизайн» от «стайлинга» удастся крайне редко.

Тем более что сегодня нет не только единого стайлинга, но и единого функционализма.

Для сознательного, целенаправленного участия в проектировании художнику необходимо распознавать истоки формы. Иначе форма будет управлять им, а не он формообразованием. Художник должен знать, в какую систему вливается его практика, знать, чему он служит.

Нам кажется, что сейчас существуют по крайней мере четыре дороги художественного конструирования.

Есть функционализм истинный («теоретический»), который видит основу формообразования в проектировании новых функций и лишь как следствие — новых вещей. В практике это направление почти отсутствует, некоторые его принципы используются лишь в редких случаях создания абсолютно новых изделий и чаще всего проявляются в определенной «дестилизации» — в противодействии эстетическому консерватизму.

Есть стилистика, способствующая распространению современной формы и через модернизацию вещи вызывающая постоянную модернизацию производства. Она выражает сущность современного стиля, сохраняющего свое единство при непрерывной смене форм.

Есть функционализм «вульгарный», который порожден исключительно консерватизмом производства: модернизируя вещь, он принципиально сохраняет конструктивные и технологические принципы ее изготовления.

Наконец, есть стайлинг «конъюнктурный» — орудие получения сверхприбыли.

*

Сегодня все больше художников-конструкторов убеждаются, что их основная задача — проектирование отдельной вещи как элемента целостности. Еще в 1963 году в центр внимания Парижского конгресса ИКСИД встала проблема «хаоса форм современной предметной цивилизации». Действительно, хаотическое разнообразие форм современного мира исключает сегодня нормальное существование человека среди окружающих вещей.

Пока мы знаем в общем два предлагаемых



1940—1950

метода решения этой проблемы. Одни требуют радикального пересмотра потребностей общества, отделения действительных потребностей от кажущихся; они безгранично расширяют задачи проектировщика и сводят их, по существу, к поискам заданий на проектирование. Они стремятся, другими словами, создать целостность вещной среды через целостность функций. Другой путь — выявление в форме вещи тех элементов, которые визуальнo связывают одну вещь с другой. При всем многообразии функций в предметах всегда есть то, что их объединяет, — время их изготовления. Тиражированная, «современная форма» распространяет достижения не только конструктивного мышления и новейшей технологии, но и гуманитарного направления в технике. Если она и не способна создать подлинной целостности предметного мира, то по крайней мере способствует ее созданию.

Первый метод предлагается «теоретическим» функционализмом, второй — «рациональным стайлингом». Таким образом, из перечисленных нами четырех направлений современного художественного конструирования только два ставят проблему борьбы с «хаосом», два других — «вульгарный» функционализм и коммерческий стайлинг — этим вопросом вообще не интересуются. Но если дизайнер пытается уйти от необходимости исправлять существующее положение вещей, он обычно лишь способствует углублению кризиса.

Слепо выполняя требования рынка, подчиняя творческую индивидуальность капризам массового вкуса или консерватизму предприятия, такой дизайнер участвует в разрушении целостности предметной среды, создает хаос. И только изменяя форму вещи, исходя из своего представления о современности, он включает вещь в стилистически единую среду, то есть не разрушает целостность, а создает ее.

На современном этапе развития дизайна (во всех случаях, кроме проектирования абсолютно новых вещей) наиболее реалистическим является только одно направление работы художника-конструктора — рациональный стайлинг.

Мы согласны, что истинный функционализм, рациональный стайлинг, вульгарный функционализм и стайлинг коммерческий на практике сливаются как бы в одно явление, так что провести между ними границу крайне сложно. Распространенное деление художественного конструирования на «стайлинг» и «дизайн», очевидно, проще предложенного нами, но оно уже начало тормозить работу дизайнеров, заставляя закрывать глаза на собственную практику.



1950—1965

Предлагаемая модель дизайна построена из методических соображений. Она позволяет художнику четче понять стоящие перед ним задачи.

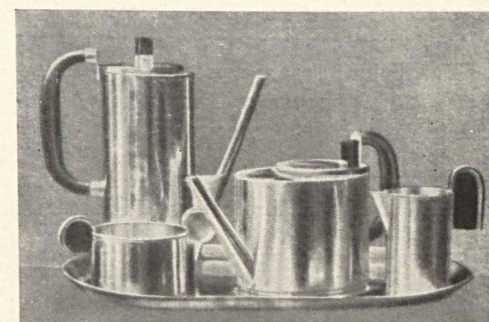
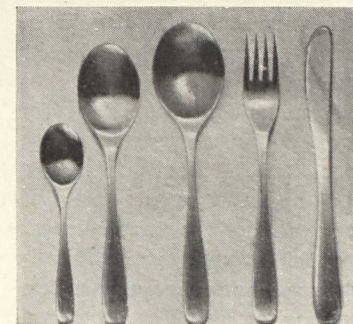
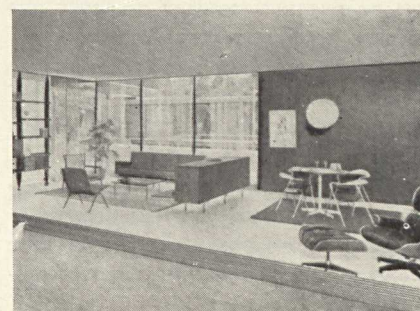
Существующая схема художественного конструирования «дизайн — хорошо, стайлинг — плохо» заставляет нас уделять основное внимание анализу задания на проектирование — построению структуры идеальной вещи. Не снимая этой задачи, мы должны сосредоточить наконец внимание на непрерывном анализе собственной деятельности. Художник-конструктор обязан строго мотивировать каждую линию, каждый эскиз колористического решения. Нельзя добиться рациональности результата, довольствуясь интуитивностью творческого процесса. Сегодня недостаточно провозгласить рационализм основой дизайна, надо не сводить его к функциональному анализу.

Деление на «стайлинг» и «дизайн» приводит к тому, что, уделяя много внимания функциональному обоснованию проектов, мы почти не занимаемся собственно художественными вопросами — профессиональным уровнем стилистики. И если сегодня под видом художественно-конструкторских разработок нам сплошь и рядом предлагают формы, заимствованные у западного коммерческого стайлинга, то это отчасти результат следования теории, утверждающей, что никакого стайлинга у нас не должно быть.

Творчество таких серьезных противников стилизации, как деятели ВХУТЕМАСа, Баухауса и Ульма, лишней раз убеждает нас в том, что для значительного художественного таланта никакие теоретические построения не могут быть вредны: все проекты крупнейших представителей этих школ являются блестящей стилистикой. Правда, они всегда отрицали художественное творчество, но это не помешало их произведениям войти в «золотой фонд» современного искусства. Однако сложность состоит в том, что не все художники-конструкторы способны создавать произведения искусства без сознательного стремления к этому.

Дизайнер должен быть хорошим художником, чтобы быть хорошим дизайнером. Потому что только принципиальное решение подлинно художественных задач дает возможность отличить действительно рациональный стайлинг от «конъюнктурного», подчинить проектируемую вещь целостности современного стиля, а не стихии рынка. Единственное средство для решения этой задачи — повышение художественной культуры художника-конструктора.

1965— !



О динамическом функционализме

В. Локтев

Спор о предмете современного дизайна не случайно совпал с развернувшейся в настоящее время теоретической дискуссией в архитектуре и градостроительстве. Это совпадение говорит о том, что причины, заставившие усомниться в правильности прежних позиций, фундаментальны и в одинаковой мере значимы для всех трех сфер.

С целью преодоления кризисной ситуации в последнее время предлагаются многочисленные проекты модернизации существующей теории. Однако почти во всех случаях проблема творческого метода остается вне поля зрения реформаторов. Вместе с тем именно с этой проблемой связаны самые принципиальные модификации дизайна, архитектуры и градостроительства на современном этапе.

Функциональный метод в его общеизвестной редакции стал неэффективным в условиях динамического развития. Он не дает возможности выразить динамику современной жизни.

В начале нашего века функционализм явился теоретической базой для устранения опасного, прогрессирующего конфликта между архитектурой, градостроительством и прикладным искусством, с одной стороны, и научно-техническим и социальным прогрессом — с другой. Знаменательно, что позиции функционализма оказались одинаково приемлемы для архитектора, инженера-конструктора, художника промышленности, градостроителя.

На последствия этого теоретического переоснащения указывал в 1937 году Зигфрид Гидион: «Сейчас трудно ответить на вопрос: что относится к области архитектуры, где она начинается и где кончается. Изоляция утеряна, архитектура вовлечена в общий поток»¹.

Единая функциональная основа способствовала проявлению сил интеграции и устранению «сословных» перегородок между прикладным и промышленным искусством, архитектурой и градостроительством. В этом смысле можно говорить о едином фронте функционализма, охватывающем экспериментальные работы Баухауза, конструктивистские идеи советских теоретиков дизайна А. Гана, Б. Арватова, принципиальные позиции «Эспри нуво» и «Де стиль», методологические исследования М. Гинзбурга, градостроительную платформу Н. Милютина и принципы «Афинской хартии»².

Вместе с тем подробный анализ функциональной концепции обнаруживает существенные различия ее интерпретации на Западе и в СССР. Для западных пионеров функционализма источником вдохновения явились повсеместное применение машин и растущая экономическая эффективность. Методика, научный аппарат конструктора, инженера, создателя машин становится объектом пристального изучения. «Век машины пробудил конструктора; новые задачи, новые методы, новые средства его породили. Он везде сейчас у дел», — писал Ле Корбюзье¹. Аэропланы, корабли, плотины, автомобили оказались идеально приспособленными к условиям и потребностям современной жизни. Сознание совершенства техники имело своим следствием не только стилизаторство, попытки подражания ее формам, но и глубокий интерес к самому методу создания продукции, отвечающей современным требованиям. В 1927 году Ле Корбюзье писал: «Машинизм несет в себе фактор экономии, которая направляет, определяет выбор... Экономический закон неизбежно управляет нашими действиями и мыслями». Эти принципы экономичности и целесообразности были положены в основу функциональной концепции.

В СССР идеи функционализма были переосмыслены в плане нового социального рационализма. В то же время работы советских конструктивистов отличает принципиальная постановка проблемы функционализма как творческого метода и инициатива ее разработки. Каковы же основные принципы функционального метода в редакции конструктивистов?

«Основная задача архитектора, — декларировал в одной из редакционных статей журнал «СА», — заключается в организации пространства для определенного, четко установленного производственного процесса, в нем происходящего». Идентична позиция Арватова в дизайне и Милютина в градостроительстве².

Существенная роль в решении этой задачи отводилась аналитическому разбору конкретного функционального процесса, то есть нахождению его компонентов и выявлению характера их взаимосвязи. Классическая формулировка этого принципиального положения дана М. Я. Гинзбургом: «Зодчий анализирует все стороны здания, его особенности, он расчленя-

ет его на основные элементы, группирует их по функциям и организует свое решение по этим предпосылкам. Получается пространственное решение, расчлененное на отдельные органы, получающие то или иное развитие в зависимости от выполняемых ими функций»¹.

Это положение не только вполне согласуется с заветами «отцов» функционализма в вопросе взаимоотношения формы и функции — «Форма определяется функцией» (Л. Салливан), «Форма зависит от утилитарной функции» (Ад. Лоос), — но и указывает возможность создания нового организационного порядка, функционально целенаправленного взаимодействия расположения частей.

Вполне естественно, что в решении последней задачи принципы конструирования машин явились для архитектора, дизайнера и градостроителя образцом логической последовательности, четкости и рациональности. «Современная архитектура, как искусство организации пространства, черпает свои основные принципы (принципы, а не нормы) из основ построения современной машины: это принципы геометрической четкости и конструктивной ясности формы, экономии средств в достижении поставленных задач»².

Такая интерпретация функционализма в то время была закономерна. Машинизм нес в себе дисциплину экономии и целесообразности. Новые объективные критерии сделали творческие процессы более осознанными и выбор решения более категоричным. Однако в дальнейшем сфера применения функционального метода расширилась, а само понимание функциональности усложнялось и углублялось.

Как и в других областях науки и практики, сегодня в архитектуре, градостроительстве и дизайне мы приступили к исследованию (а в ряде случаев и эксплуатации) систем, сложность которых столь велика, что прежние методы оказались просто не эффективными. Одновременно присущая этим системам динамичность выявила необходимость пересмотра нашего отношения к традиционной статичности материально-пространственных структур (городов и зданий, окружающих нас ансамблей предметов, вещей, механизмов и т. д.). В условиях происходящих вокруг нас бесчисленных и непрерывных трансформаций вещей, отношений, зависимостей, понятий, духовных и материальных

¹ А. З. Гидион, Архитектура железа и железобетона во Франции, 1937.

² Принципы современного градостроительства, сформулированные на конгрессе CIAM в Афинах (1933).

¹ Le Corbusier. Vers une architecture, Paris, 1923.

² Б. Арватов, Искусство и производство, М., 1926; Н. М. Милютин, Соцгород, М., 1930.

¹ М. Гинзбург, Новые методы архитектурного мышления, «СА», 1926, № 1.

² Калиш, Ле Корбюзье-Сонье, «СА», 1926, № 2.

ценностей, образа жизни, стремлений, идеалов, а также средств их достижения вскрывается удивительная неприиспособленность существующей предметно-пространственной среды к выражению динамики современной жизни. Вместе с тем необходимый учет фактора динамики не может быть обеспечен в рамках широко распространенного метода локального решения функциональных проблем.

Необходимость динамических изменений нельзя или трудно уловить в отдельно взятом предмете, постройке или сооружении. Динамичность с полной силой и наглядностью проявляется в системе построек, комплексе или ансамбле, например, в окружающем нас ансамбле предметов, образующих бытовую и культурную среду.

Современные функциональные схемы (организационные системы) изменяются так стремительно, что материальные их формы, пространственные структуры (здания, сооружения, города, бытовые и производственные предметы и т. д.), созданные по принципам традиционного статического функционализма, становятся тормозом для дальнейшего развития самих функций. С одной стороны, мы видим, что окружающая нас предметно-пространственная среда теряет свою целостность и ее формирование выходит из-под нашего контроля. В этой связи в современной дискуссии о дизайне делается вывод о усиливающемся хаосе¹. Аналогичная точка зрения существует в архитектуре и градостроительстве.

С другой стороны, обращает на себя внимание тот факт, что материализованная функция устаревает намного раньше физического износа ее пространственной структуры.

В архитектуре мы постоянно встречаемся с этими явлениями. Учащающаяся реконструкция (слом, переделка, снова слом) становится хронической болезнью. Вокруг нас идет грандиозный «текущий ремонт», которому не видно конца. Удобные и во всех отношениях совершенные сегодня постройки завтра оказываются «прокрустовым ложем» для протекающих в них процессов. В этом проявляется крайний консерватизм существующей предметно-пространственной среды по отношению к постоянно меняющимся потребностям и условиям развития.

В градостроительстве—это фактически неуправляемый, неконтролируемый рост го-

родов, нарушающий функциональный порядок, заложенный в генеральных планах. Генпланы городов устаревают часто уже к моменту их утверждения.

Куда исчезают хорошие города? Срок жизни городов исчисляется не одним столетием. Но старый город не автомобиль, который в случае его «моральной старости» можно обменять на новую марку. Пытаясь решить эту проблему на практике, мы бываем одинаково неправы, когда рассчитываем обойтись очередным «текущим ремонтом» и когда начинаем строить в расчете на потребности еще не родившегося поколения.

В сфере дизайна — это растущее кладбище вполне пригодных к употреблению полезных вещей, приборов, машин, оборудования, получивших отставку в результате «капризов моды» и стремительного научно-технического прогресса, а также уменьшающаяся возможность координации и контроля за формированием окружающего предметного мира. Сегодня расточительность и разрушение целостности, сопровождающие совершенствование самой продукции дизайна, грозят обесценить выигрыш, обещанный научно-техническим прогрессом.

Общезвестна ситуация, когда значительная часть предметов широкого потребления оказывается нереализованной. Сбыт становится проблемой. В значительной мере это следствие отсутствия «обратной связи» между производством и потребителем. Динамичность запросов не находит удовлетворения, поскольку не изучен и не осмыслен механизм взаимодействия факторов, определяющих направление развития вкусов, интересов и потребностей населения. Это производство с закрытыми глазами, наощупь. Каждый предмет проектируется отдельно, вне системы. Отсюда статичность и нефункциональность современных предметно-пространственных ансамблей.

Кроме того, индивидуальное, несерийное проектирование, не обеспечивающее вариантность в эксплуатации, фактически отрицает творческую инициативу потребителя. Потребителю не предоставляется возможность самовыражения.

Уникальность проектирования и отсутствие общей картины динамических связей многих факторов приводит к производству предметов и вещей, деформирующих развивающиеся потребности.

Окружающий нас мир становится все более и более динамичным, и если мы не научимся «управлять» материальной средой в условиях динамики, мы можем обесценить самую нашу целенаправленную деятельность.

Функционализм — метод обеспечения порядка. Порядок необходим для целенаправленной деятельности. Функционализм в редакции 20-х годов — это метод, обеспечивающий порядок в условиях предполагаемой статичности. Конструктивисты выразили статичность своего метода откровенно и недвусмысленно. Четко формулируя программу функционирования, они, как правило, не предусматривали возможность ее динамики, развития в процессе эксплуатации.

А как быть в тех случаях, когда перманентная динамика функционального содержания становится важнейшим условием общественного прогресса? Функционалистам 20-х годов эта ситуация казалась явно надуманной, что подтверждалось требованием строгой фиксации всех особенностей современного назначения здания. «Чем решительнее и яснее архитектор подчеркивает в своем проекте назначение здания, тем тверже его позиция» (Бруно Таут).

В свою очередь эта категоричность функционального решения была обусловлена ориентацией метода на утилитарные потребности. Утилитаризм в функциональном подходе, оставляющий без внимания косвенные связи и влияния, тем самым скрывал от проектировщика динамические свойства функции, проявляющиеся главным образом в системе.

Итак, формула функционализма двадцатых годов предполагала значительные допущения. По сути дела она являлась очень приблизительной моделью действительных функциональных организмов и их потребностей. В условиях современного динамического развития эти допущения и абстракции сделали ее из приблизительной просто неверной.

Что же предпринимается для устранения обнаруженного противоречия?

В появляющихся в последние годы комментариях к позиции 20-х годов можно встретить отдельные замечания, свидетельствующие о возникновении новой точки зрения на функционализм. «Прочность современного памятника цивилизации состоит в создании физических рам для всех (внешних) форм общественной жизни, которые должны быть приспособлены к постоянным переменам и росту» (В. Гропиус). «Наши города не должны быть памятниками, но вечно обновляющимися живыми организмами» (Л. Мамфорд).

В то же время известны и более конструктивные предложения, претендующие на решение проблемы функциональности в условиях динамического развития. Константируя тот факт, что соответствие между функцией и проектом, как правило, нару-

¹ Материалы 3-го и 4-го международных конгрессов ICSID 1963—1965 гг. (Международный Совет Обществ индустриального дизайна).

шается, ряд авторов предлагает такую модификацию функционального решения, при которой предусматривается возможность изменения функции. Однако эта предусмотрительность исчерпывается уверенностью в неизбежности изменений, о которых нельзя сказать ничего определенного, и потому разрабатывается структура, пригодная для любого варианта развития. Иллюстрацией такого подхода может служить деятельность группы так называемого «мобильного строительства»¹, а также теория динамического развития, широко пропагандируемая в последнее время греческим архитектором К. Доксиадисом². Сторонники группы мобильного строительства, ставя своей задачей обеспечение в постройках возможности изменения пространственных взаимосвязей, предлагают, например, жилые кабины, перевозимые при смене места жительства, а также сборно-разборные варианты пространственных структур.

При этом задача обеспечения функционального порядка, определяющая содержание функционального метода, фактически игнорируется. В действительности, заботясь о достижении поставленных целей, увеличивая гибкость структуры, мы должны одновременно обеспечить и контролировать функциональный порядок в условиях динамики.

В решении этой сложной проблемы мы сталкиваемся с принципиально новой для сферы создания материально-пространственной среды задачей — задачей управления. Однако наши корректирующие действия не создадут порядка, если мы не будем понимать и точно знать характер и масштаб происходящих перемен, механизм сложного взаимодействия многих функциональных процессов различной природы.

Декларация гибкой структуры вне задачи управления механизмом функциональной динамики, решение которой связано с кибернетическим моделированием сложных систем, есть декларация стихийности, анархии и хаоса. Образно говоря, фетишизируя качества гибкости, мы рискуем лишиться позвоночника.

Новый аспект функционализма связан с изучением механизма изменения системы под влиянием детерминирующих факторов, то есть специфических проблем управления, не рассматриваемых в традиционной функциональной концепции.

Для сторонников архитектуры, приспособленной к изменениям — Иона Фридмана, Фрея Отто, Кандилиса, Кензо Танге и других — гибкая структура — средство, катализирующее динамику во всех ее многообразных проявлениях. Это структура, устраняющая с пути динамического изменения все препятствия и ограничения как материального, так и законодательного характера; в этом случае порядок приноравливается в жертву динамике.

Для нас гибкая структура — средство реализации оптимального управления динамикой пространственных функциональных систем, возможного при условии широкого внедрения кибернетического моделирования в практику архитектуры, градостроительства и дизайна. В такой интерпретации гибкая структура — необходимая часть общей задачи обеспечения управляемого развития материальной среды. Решение этой задачи составляет содержание метода, который может быть условно назван методом динамического функционализма.

Новый методологический подход не отрицает значения своего предшественника, но указывает на относительную ценность его положений в статической редакции, дополняет и переосмысливает их с учетом новых требований и возможностей.

Архитектор, эксплуатирующий метод динамического функционализма, должен обеспечить порядок не только в пространстве, но и во времени, то есть включить в круг своих задач задачу управления. Мы должны обеспечить динамический порядок, то есть порядок в четырехмерном пространстве.

Каким образом можно выполнить эту задачу? Какие для этого необходимы условия?

Во-первых, мы должны сделать предметно-пространственную среду максимально приспособленной для изменений. Гибкость и вариантность должны стать авторитетными критериями принимаемого проектного решения. Во-вторых, обеспечить возможность управления этими изменениями, предвидеть их последствия.

Для решения первой задачи необходимы поиски и разработка гибких, вариантных пространственных структур и предметных ансамблей. Для решения второй — построение кибернетических моделей структур, которые в этом случае следует рассматривать как сложные многофункциональные системы. Имея точное математическое выражение взаимосвязей элементов системы и взаимодействия ее с другими системами, мы сможем определить состав и характер пространственно-планировочных мероприятий, необходимых для до-

стижения поставленных целей, то есть сможем контролировать средствами дизайна, архитектуры и градостроительства функциональную динамику. Кроме того, разработка гибких вариантных структур должна обеспечить возможность максимального творческого участия потребителя в формировании окружающей его предметно-пространственной среды¹.

Сегодня в области создания предметной среды (дизайн, художественная промышленность) мы самоуверенно навязываем единообразием выпускаемой массовой продукции типовые нивелированные вкусы, единую манеру жить бесконечному разнообразию людских характеров. Мы почти не оставляем возможности для самовыражения и, что особенно существенно, для динамики самовыражения.

Динамический функционализм не только требует непрерывного сохранения контакта между структурой и функцией путем постоянных управляющих коррективов, но и признает в этом процессе корректировки немаловажную роль за потребителем. Вместе с тем, моделируя динамические системы, мы обеспечиваем возможность управления инициативой потребителя.

Для решения всех этих задач необходима своевременная и регулярная информация о состоянии и действительных потребностях систем. Без нее система останется неуправляемой. В поисках источников необходимой информации мы неизбежно вступаем в тесное сотрудничество с экономической статистикой и конкретной социологией, исследующей и измеряющей многообразные процессы окружающей нас действительности.

Одновременно в рамках нового методического подхода должно быть расширено и углублено само понятие функциональности, преодолена известная ограниченность функционального утилитаризма 20—30-х годов, поскольку, как уже нами было показано, сама функциональная динамика не может быть обнаружена вне учета косвенных связей и влияний эстетических, психологических, историко-этнографических и других факторов.

Перечисленные положения ни в коей мере не исчерпывают содержания предлагаемого метода и не должны рассматриваться как рецепты для конкретного проектирования.

¹ Международная группа «Мобильного строительства» образована в 1956 г. В нее входят: Иона Фридман, Фрей Отто, Ежи Солтан, Георг Эмерих и др.

² Physical Planning for the development of satellites and new towns. By C. A. Doxiadis. 1964.

¹ Заслуга постановки этой проблемы принадлежит группе «Мобильного строительства».

автострада солнца

Паоло Пардо (Италия)

Строительство Автострады Солнца полностью закончено. Дорога, протянувшаяся на 755 км от Милана до Неаполя, открыта для транспорта. Хором восторженных голосов она воспета как шедевр мирового строительного и промышленного искусства, как новое чудо. Эти восхваления сильно преувеличены, но в них есть доля истины. Автострада Солнца представляет собой значительную ценность как с точки зрения экономики и технического прогресса, так и с точки зрения социальной и исторической. Впервые появилась возможность быстро проехать по прямой трассе с севера на юг страны. Эта дорога связала две части Италии, которые многие годы были отделены друг от друга.

Конечно, строительство не обошлось без недостатков и серьезных ошибок. Длилось оно целых восемь лет — еще одно доказательство существования двух неодинаково развитых частей Италии: высоко индустриализованного севера и сельскохозяйственного отсталого юга. На севере правящие классы выбирают пути развития национальной экономики, навязывая их всей стране. Юг вынужден принимать их политику, становясь аренной различных махинаций дельцов и крупных монополий. Насколько велики эти различия между севером и югом, можно судить хотя бы по темпам работы: в южной части страны участок дороги от Капуи до Рима длиной всего в 163 км строился целых четыре года, тогда как на севере сооружение участка Милан — Флоренция длиной в 280 км заняло немногим более двух лет. Восемь лет строительства — это очень много, если учесть те огромные средства, которыми располагала строительная организация (95 миллиардов лир государственной ссуды, 8 тысяч рабочих, 2 тысячи грузовиков, экскаваторов, бульдозеров). При этом в результате административной неразберихи общие затраты превысили запланированную цифру (272 млрд. вместо 262). Одной из наиболее типичных для Италии причин задержки строительных работ (помимо технических трудностей, связанных с прокладкой дороги в гористых областях полуострова) явились затянувшиеся переговоры с местными властями и юридическое оформление покупки участков земли. «Общество по строительству дорог в Италии» представляет интересы крупного частного капитала, хотя часть акций и находится в руках государства. И эта сила столкнулась с многочисленными мелкими частными собственниками. Разумеется, победу всегда одерживают «киты», которые проглатывают и заставляют молчать остальную «мелочь».

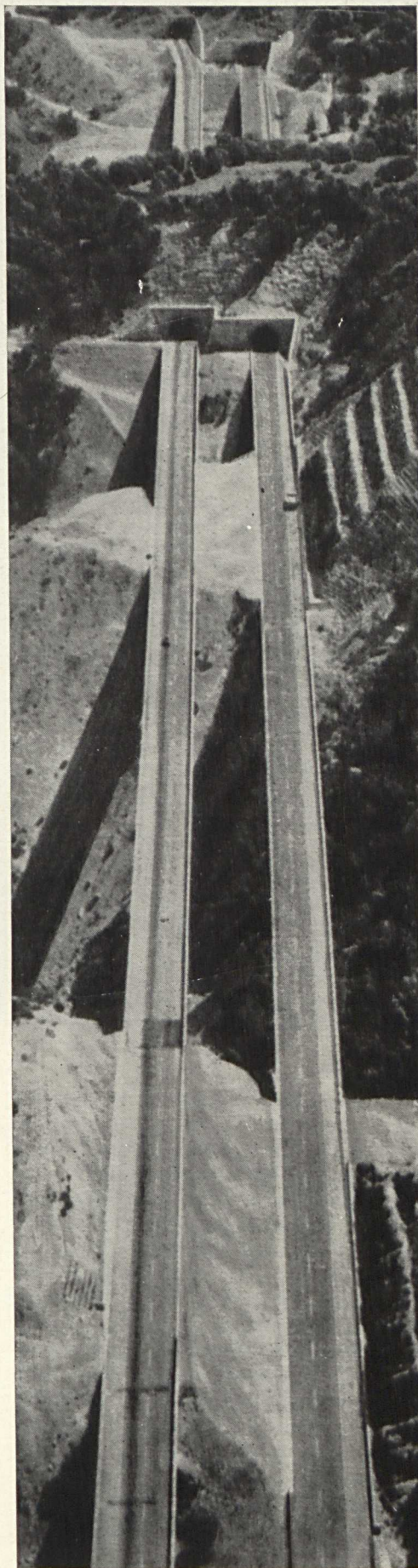
Хотя государство поддерживало и финан-

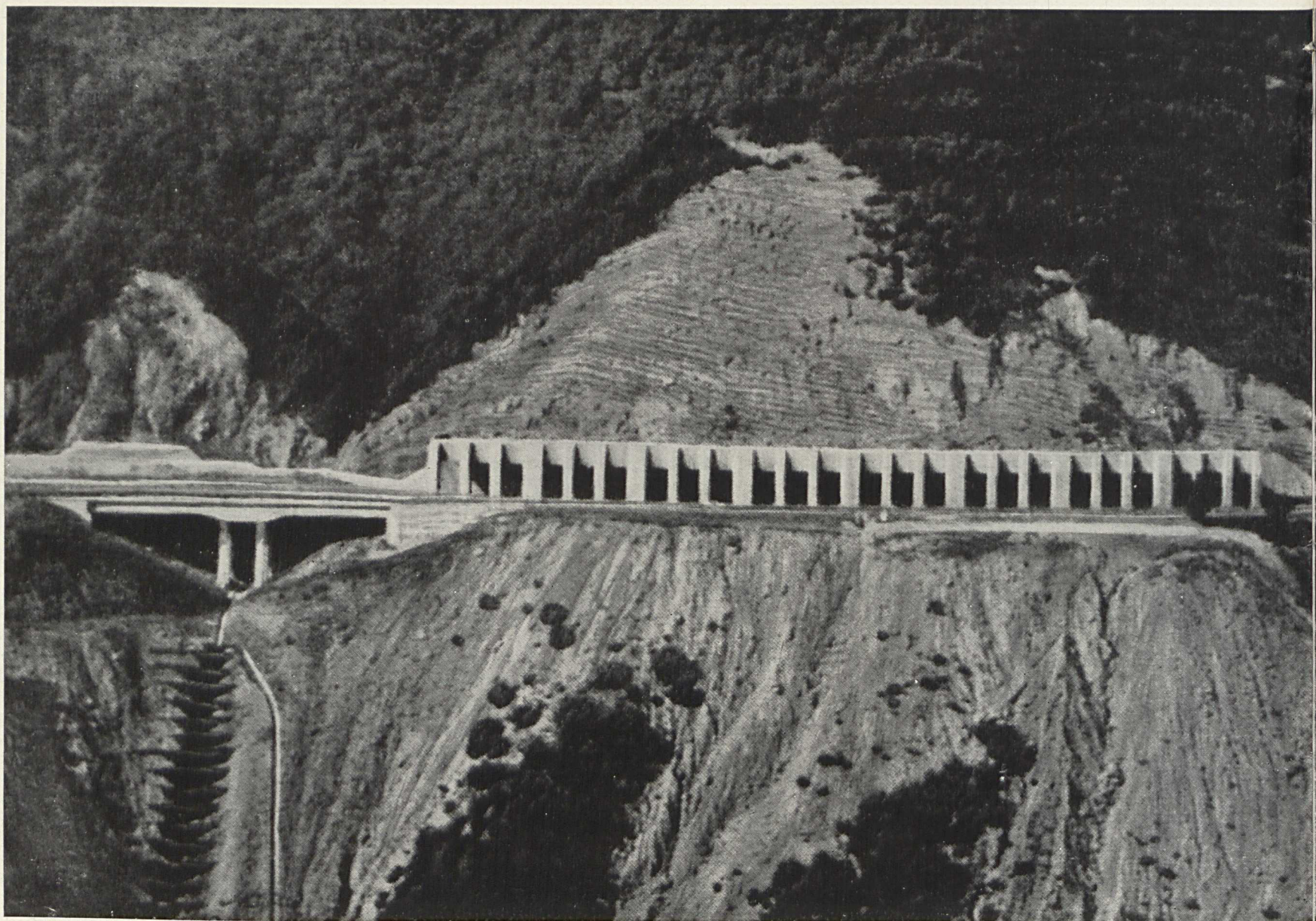
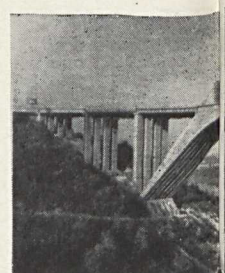
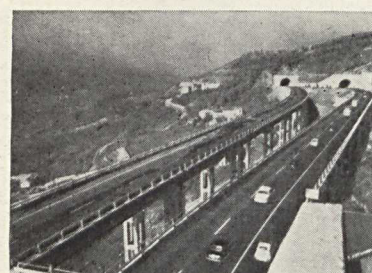
сировало строительство, ему часто мешали местные неурядицы, вызванные старыми бюрократическими методами руководства. Нередко примешивались и политические мотивы. Муниципалитеты и города, расположенные вдоль участка автострады от Милана до Неаполя, годами вели ожесточенную борьбу за то, чтобы трасса дороги проходила как можно ближе. Это всегда оказывалось на руку правящей партии.

Теперь, когда Автострада Солнца построена, нельзя не сделать вывод, что за прошедшие восемь лет была проделана огромная работа, которая в целом заслуживает высокой положительной оценки. Однако не следует забывать, в какой политической обстановке и в чьих интересах строилась эта автострада. Нет сомнения в том, что большинство политических деятелей, которые уже с 1955 года отстаивали проект автострады, выступали от имени самой мощной в Италии капиталистической монополии автомобилестроения. Эта монополия в последние десять лет заставляет правительство проводить ту экономическую политику в стране, какую считает наиболее выгодной для себя. Постоянно расширяющемуся производству надо находить все новые и новые рынки сбыта. Густонаселенный отсталый юг, который вот уже целый век служит массовым рынком сбыта, открывал широкие возможности перед монополией. Для того чтобы продавать югу больше автомобилей, необходимы удобные асфальтированные дороги. Но больше всего нужна была крупная современная артерия, которая связала бы производственные центры севера — источника всех экономических начинаний — с потребительским югом. Такой артерией стала новая шоссейная магистраль — Автострада Солнца.

Она явилась естественным следствием выбора, сделанного правительством Италии в 1955 году, когда экономическая жизнь страны была на распутье. В то время перед правительством стояла альтернатива: развивать ли мощную промышленность на юге страны¹ или сосредоточить все силы на монополистической промышленности севера и тем самым увеличить гигантский разрыв между югом и севером страны. Был выбран последний путь. Львиную долю при этом захватила автомоби-

¹ Такой правильный путь был выбран в последние годы в Чехословакии, когда ускоренными темпами стала развиваться промышленность в отсталой сельскохозяйственной Словакии, чтобы быстрее преодолеть разрыв между нею и Богемией.





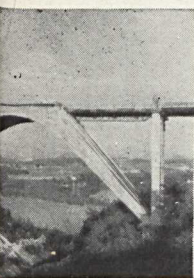
лестроительная промышленность, которой удалось в последние десять лет значительно расширить свой рынок сбыта в Италии. Эта политика, выражавшая интересы монополий, совпадала с политикой правящей демо-христианской партии, которая количеством проданных автомобилей пыталась убедить избирателей во всеобщем благосостоянии. Такова была типичная психология времен «итальянского чуда», которому пророчили огромные политические и идеологические завоевания. «Зрелые годы автомобилизма, — пишет самый влиятельный в Италии журнал автомобильной промышленности, — это выражение западной цивилизации, в которую мы верим; в нашей стране эти годы начинаются с Автострадой Солнца».

Но, повторяем, в целом автострада безус-

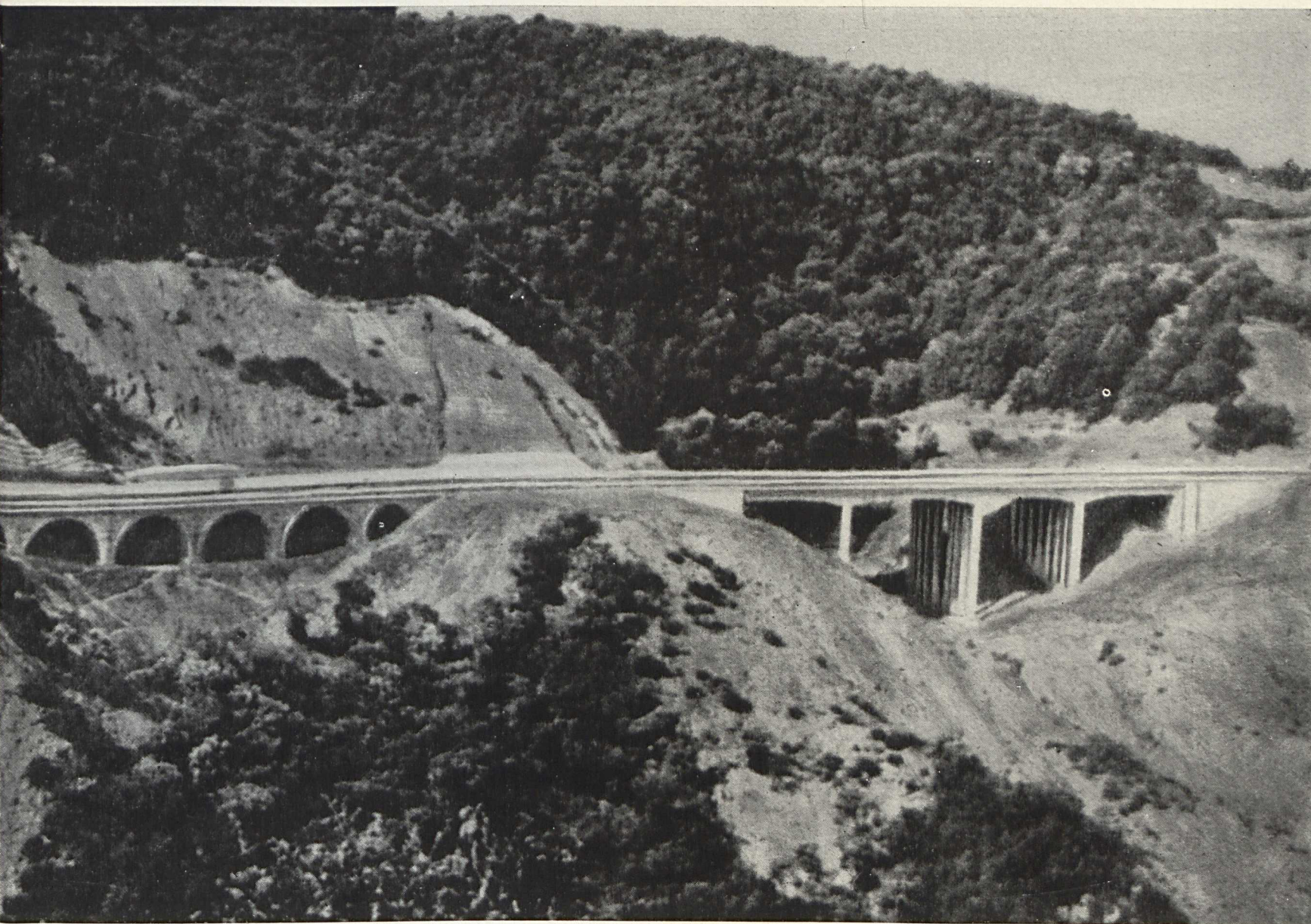
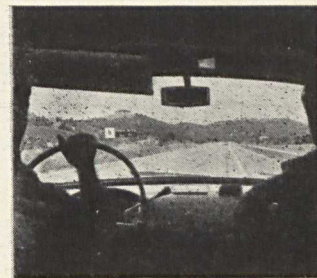
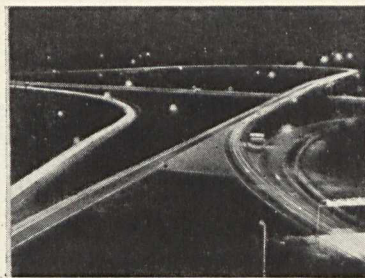
ловно заслуживает высокой оценки, даже если можно и должно было сделать лучше. Наибольший интерес представляет ее техническая сторона. Здесь воплощены все три основных требования, предъявляемых к современной автострате: безопасность движения, экономичность, скорость. Тот, кто проехал по всей длине этой удивительной ленты асфальта, которая проходит в самых различных природных условиях (глинистые и песчаные холмы, известняковые скалы, долины, реки и озера), не устает наслаждаться удивительной сменой мостов и виадуков, галерей и тоннелей. Но не менее важно и то, чего не видишь на пути следования: 300 км больших и малых подъездных дорог, 570 км асфальтированных второстепенных дорог, которые необходимы были для соединения с дру-

гими трассами; леса, посаженные на склонах Апеннин, чтобы избежать осыпей; обуздание и изменение русла некоторых рек в Тоскане; мощные бетонные дамбы, сдерживающие оползни порой высотой 32 м. Легкие арки Понте Аллио, стремительный взлет виадука Рио делла Пьяцца, неудержимое парение автострады в долине Ронкобилаччо — все это заслуга не одного человека, как это и должно быть в наш век коллективного созидания. Автострада — шедевр, рожденный совместными усилиями конструкторов, инженеров и строителей.

По единодушному признанию всех экспертов, сложнейшая проблема пересечения автострадой городов была решена блестяще. Строители дороги задумали создать самую быструю непрерывную трассу, мак-



Удивительна смена мостов и виадуков, галерей и тоннелей на Автострате Солнца.

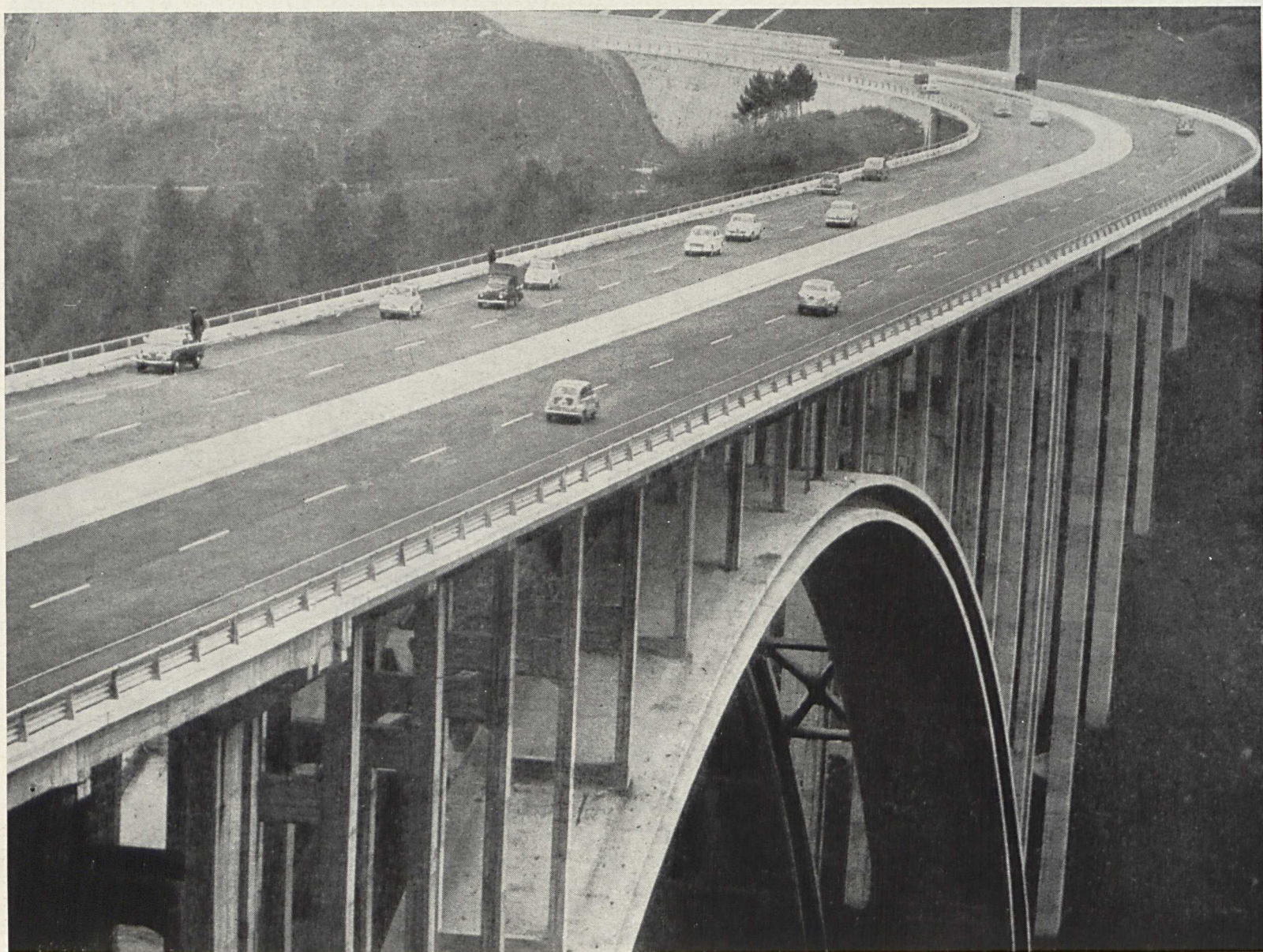


симально разгружающую движение независимо от важности и величины городских центров, которые она пересекает. Общая ширина дороги 24 м, из них 19 м служат для движения автомобилей. В каждом направлении разрешено трехрядное движение. Основной поток автомобилей движется по центральному ряду, левый ряд предназначен для обгона, правый — для непредвиденных остановок. Такое распределение движения позволяет избежать скопления автомобилей и образования пробок при приближении к городам. Это достигается также многочисленными разветвлениями «восьмеркой» и в форме буквы «S» (от Милана до Неаполя их насчитывается 52), решенных при помощи больших поворотных кругов или виадуков. Они обеспечивают быстрый и безопасный

выход с автостраты для тех, кто хочет остановиться в том или ином городе. Но самое удивительное — метод прокладки дороги в горах. Как известно, Апеннины веками представляли серьезную преграду для строительства путей сообщения между различными районами центральной и южной Италии. Сама природа грунта, своеобразное расположение Апеннинского хребта затрудняли переход и изолировали Тоскану, Умбрию и Абруццу друг от друга. Дороги, соединяющие эти районы страны через горные хребты и перевалы, в лучшем случае бесконечно карабкались по склонам, следуя всем изгибам и неровностям поверхности. Нужно было потратить три часа, чтобы проехать из Болоньи во Флоренцию. Теперь для этого достаточно 35 минут.

Что сделало возможным такое чудо? Современная техника и бетон. Автострада Солнца по своему замыслу резко отличается от старых дорог. Те зависели от особенностей рельефа местности, а автострада проходит сквозь них. Раньше, чтобы преодолеть долину, нужно было сделать целую серию поворотов. Автострада «прыгает» через долину, опираясь на серию дерзких арок. Если необходимо было преодолеть горный хребет, в старые времена дорога терпеливо петляла до самого перевала, потом медленно спускалась, бесконечно извиваясь. Автострада смело направляется прямо к хребту, пробивает его по прямой линии и идет дальше. Это похоже на технику строительства железных дорог, только здесь она еще больше усовершенствована и гибка, как того тре-

Мост Аллио Тоскана.



бует специфика современного дорожного строительства и сложность движения транспорта. Благодаря Автостраде Солнца горы и долины, которые до сих пор были недоступными, открывают сейчас путешественнику свое лицо. Но туриста привлекают не только естественные красоты ландшафта. Тоннели, арки, виадуки — величественные сооружения из железобетона — стали неожиданным украшением пейзажа, как реальное воплощение победы человека над природой.

И, наконец, в заключение еще несколько слов о стоимости проезда по автостраде. Эта сторона, пожалуй, наиболее неприятна. В самом деле, чтобы проехать по всей дороге, нужно заплатить значительную сумму. В каждом городе на специальных станциях, принадлежащих концессионным

обществам автострады, путешественник платит дорожную пошлину, величина которой зависит от расстояния и от объема цилиндров машины. Цена колеблется от минимальной — 3,5 лиры за километр для мотоцикла до максимальной — 9 лир за километр для больших автомобилей. Для наглядности можно сказать, что если бы подобные тарифы существовали в Советском Союзе, то за проезд по автостраде Москва — Брест на автомобиле «Волга» нужно было бы заплатить 11 рублей. В Италии и поныне ведутся жаркие споры о том, необходимо ли платить дорожную пошлину, да еще такую дорогую. Самым логичным было бы решить этот вопрос отрицательно, но так как Автострада Солнца на 30 лет передана в руки частной компании, само собой разумеется, что эта

компания постарается выжать максимальную прибыль. Так это в действительности и происходит: за первые месяцы эксплуатации дороги компания получила доход, который почти вдвое превзошел намеченный ранее.

Таким образом, Автострада Солнца, построенная по инициативе крупных частных монополий, служит их интересам. Но вместе с тем она удовлетворяет и весьма существенные потребности общества: связь севера и юга, более быстрый товарооборот, приобщение к цивилизации некоторых «медвежьих углов» страны, до сих пор остававшихся вдали от крупных центров. К тому же, согласно закону, через 30 лет Автострада Солнца перейдет в собственность государства.

(Перевод с итальянского К. Казакова)

«мебель-65» с позиций целесообразности

И. Лучкова, А. Сикачев

Кресла для отдыха по проекту Всесоюзного института мебели (ВКПТИМ). Мягкие подушки могут быть сняты, после чего оставшийся каркас складывается.

Современность вещи складывается из многих факторов, но самый первый из них — общественная необходимость в самом предмете. Борьба за вещь неотделима от борьбы против вещей. Эта мысль, все чаще высказываемая сейчас, становится лозунгом современного дизайна. Мысль очень правильная, но, как показывает выставка, почти неизвестная нашим мебельщикам. Чтобы убедиться в этом, проанализируем несколько наборов, экспонируемых в залах «Мебель-65».

Начнем с меблировки однокомнатной квартиры и общей комнаты в квартире с несколькими комнатами.

В первую очередь бросается в глаза появление огромного количества диванов, не приспособленных для превращения в спальное место.

Очевидно, эти диваны предназначены только для больших квартир, где семья имеет возможность разместиться на ночь в спальнях. Но даже в этих, очень редких еще случаях, нет смысла иметь просто диван.

В настоящее время в общей комнате обычно предусматривается спальное место. Но даже в тех, пока еще весьма редких случаях, когда семья имеет достаточно большую квартиру и целиком размещается на ночь в спальнях, нет смысла иметь вместо дивана-кровати просто диван, потому что диван-кровать выполняет все функции дивана, а последний не способен заменить очень важные свойства дивана-кровати. Увеличение же стоимости трансформирующейся вещи настолько незначительно, что не имеет никакого смысла ради этого отказываться от целого ряда дополнительных удобств.

В наше время в однокомнатной квартире живет, как правило, семья, а не один человек. Поэтому здесь особенно нужны двухспальные диваны-кровати и компактные кресла-кровати. Однако на выставке большинство диванов-кроватей имеет ширину 90—100 см (для двухспального дивана-кровати нужно минимум 130 см, для односпального — максимум 75 см). Значит людям придется поставить или два дивана-кровати и загромождать комнату, или один — и лишит себя нормального отдыха. И в том, и другом случае ни о каком удобстве речи быть не может.

Кресла-кровати, показанные на выставке, обычно очень громоздки. Исключений из этого «правила» не много. Одно из них — кресла ЭКБ Белорусской ССР, очень легкие и довольно простой конструкции. Такие два кресла, составленные вместе, превращаются в кровать.

На выставке представлен целый ряд диванов и кроватей с ящиками для постельного белья под ними. Это значительно затрудняет уборку. Такие предложения тем более непонятны, что в этих же наборах дается огромное количество шкафов, в которых должно быть место и для постельного белья. В том и смысл шкафных «комбайнов», что они заменяют все предметы мебели, служащие для хранения вещей. Нужно ли, скажем, ставить придиванную тумбу, если в двух метрах находится целая шкафная стена?

Безусловно нет. Но ставить приходится, потому что в большинстве случаев емкости в шкафах не имеют конкретного назначения. В лучшем случае они могут служить выставочной витриной для посуды, сувениров, пяти-шести «красиво поставленных» книжек, но не в состоянии обслуживать семью.

Необходимо, чтобы каждая часть шкафного агрегата имела совершенно конкретный адрес и выполняла (не хуже, а лучше) функции тех предметов, которые она заменила. На выставке есть несколько столов для телевизоров с вращающимся основанием, но нет ни одного (!) подобного приспособления во всех многочисленных «шкафонадах». А в секциях некоторых наборов вообще невозможно установить телевизор.

В шкафах нужны также отделения для хранения длинномерных предметов (лыж, удочек и пр.).



1—2. Кресло и стул для набора. ВКПТИМ. Если авторы доработают эти предметы так, что ткань будет легко сниматься, это будут очень удобные в эксплуатации вещи.

3. Стол с переменной высотой. ВКПТИМ.

4. Секретер, за которым неудобно работать. Таллинская фанерно-мебельная фабрика

5. Банкетка. Пример применения съемных подушек. ВКПТИМ.

6. Рациональное размещение конструктивных элементов секретера (Тула).

Мало обеспечить надлежащие внутренние габариты отделений, необходимо разработать целый ряд мелких приспособлений для навески и крепления вещей. Такой тщательной доработки деталей на выставке довольно мало. К положительным примерам можно отнести, например, разработку ящика для документов в одном из наборов СКБ Белорусской ССР.

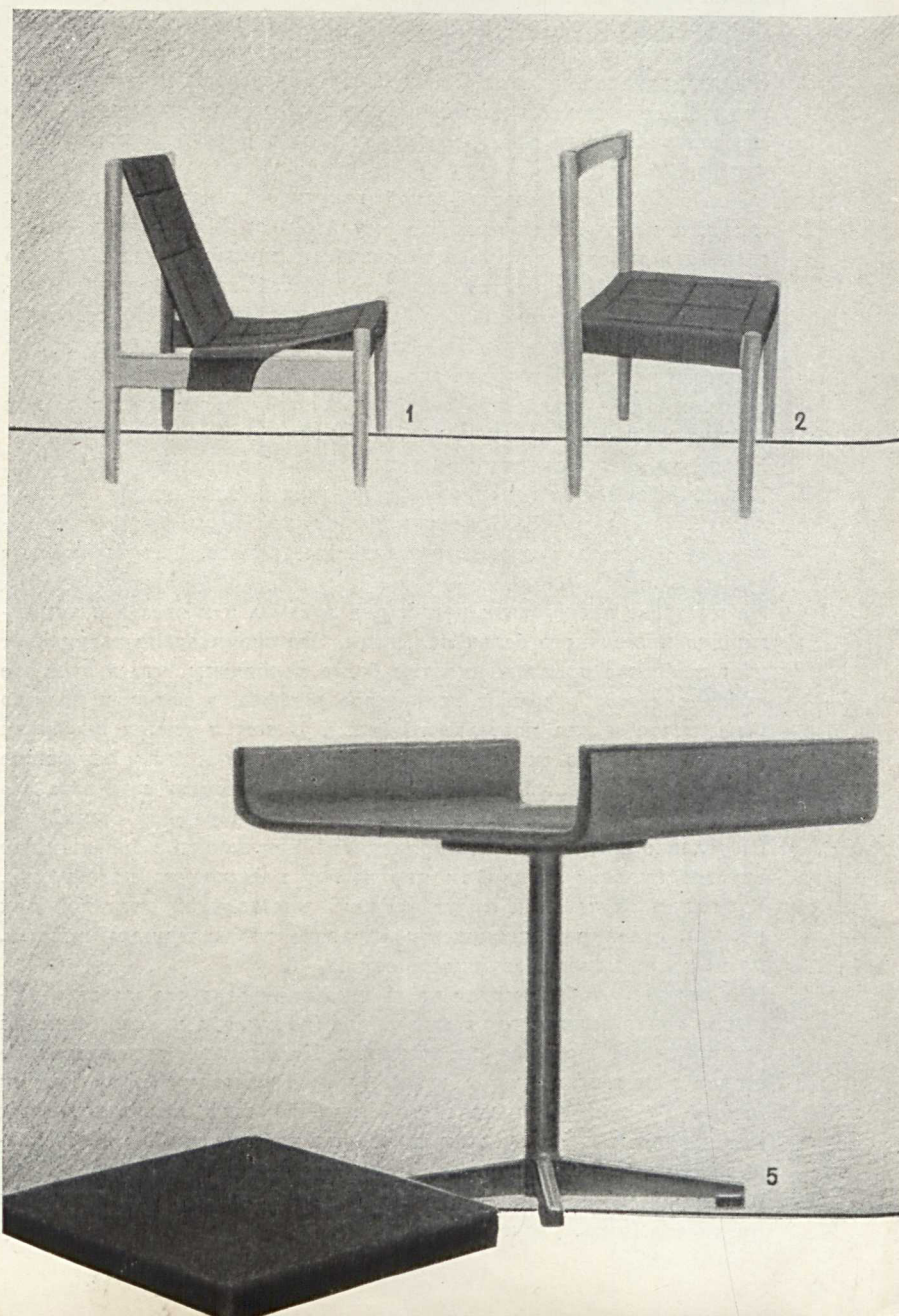
Объединение шкафов в сплошной блок и особенно использование всей высоты помещения позволили освободить комнату от множества мелких предметов и тем самым сделать ее просторнее. Но в представленном виде шкафы не позволяют заполнить всю стену, так как их модуль по длине практически не укладывается ни в один из простенков существующих квартир. Не продуман и способ примыкания шкафа к потолку. А между тем это уже разработано проектными организациями, например ЦНИИЭП жилища и некоторыми другими. Они предлагают целый ряд типов шкафов-перегородок, которые легко укладываются по длине в любой простенок. Перегородки монтируются из отдельных элементов непосредственно в квартире.

На выставке, как правило, вместо письменного стола предлагается секретер. Идея правильная, но выполнение несовершенно. За откидывающимися досками в большинстве случаев неудобно работать. Часто размеры крышки и ее конструкция не позволяют положить стандартную чертежную доску. Целый ряд образцов имеет сильно выступающую нижнюю часть (до 60 см.). При таком выступе сидящему человеку некуда поставить ноги. И, наконец, кронштейны, защелки и другие детали, расположенные на рабочей поверхности секретера, будут постоянно мешать работающему. (Таллинская фанерно-мебельная фабрика). С этой точки зрения удачна конструкция, предложенная тульскими проектировщиками. В откинутом виде вся крепежная фурнитура располагается под крышкой.

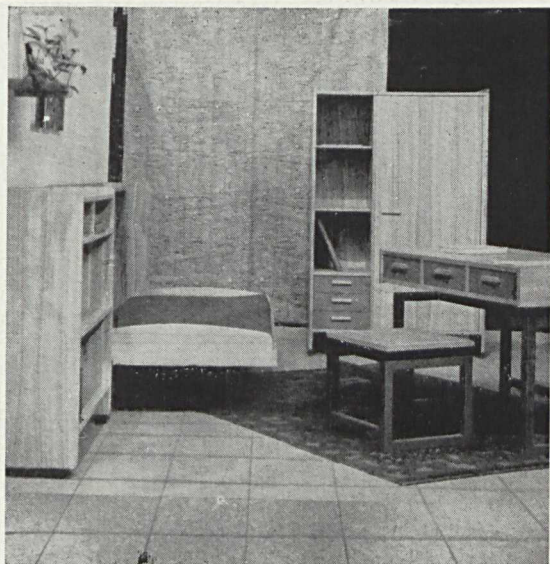
В отличие от секретеров, большинство выставленных рабочих столов довольно хорошо продуманы. Весьма удачно применение передвижного ящика, позволяющего располагать его по желанию справа или слева от сидящего. Удобны также поднимающиеся крышки, на которые с помощью специальных крючков монтируется чертежная доска.

Внимательное изучение жизни вещи ставит иногда под сомнение необходимость в ней вообще. Например, нужен ли в небольшой квартире обеденный стол, окруженный целым строем стульев? (Такой стол непременно присутствует в наборах для общей комнаты и для однокомнатной квартиры.) Как показывает практика, большинство семей предпочитает есть на кухне, особенно в тех случаях, когда люди в разное время уходят на работу и маленький обеденный стол, стоящий в непосредственной близости от места приготовления пищи, больше устраивает хозяйку. Стол в комнате необходим лишь в тех случаях, когда приходят гости. Остальное время он не нужен и так же, как стулья, стоящие рядом с ним, лишь зря занимает место. Поэтому этот стол в основном используется не по назначению — в качестве письменного стола. Но обеденный стол отнюдь не приспособлен для этого, он не имеет ящиков, на нем неудобно чертить, а тут еще стулья рядом мешают. Рационально решить конструкцию обеденного стола можно по крайней мере двумя путями, которые уже наметились. Стол, полностью складывающийся (наборы Латвийской ССР). В сложенном виде его можно убрать в шкаф. (При этом сразу же нужно предусмотреть в нем специальное место для хранения). Основное требование к конструкции такого стола — максимальная компактность в сложенном состоянии. Что же касается быстроты раскладывания, то лишние 5—8 минут в этом случае не играют большой роли. При выборе размеров надо учесть, что часто гостей собирается много, поэтому желательно, чтобы была возможность значительно увеличивать размеры стола.

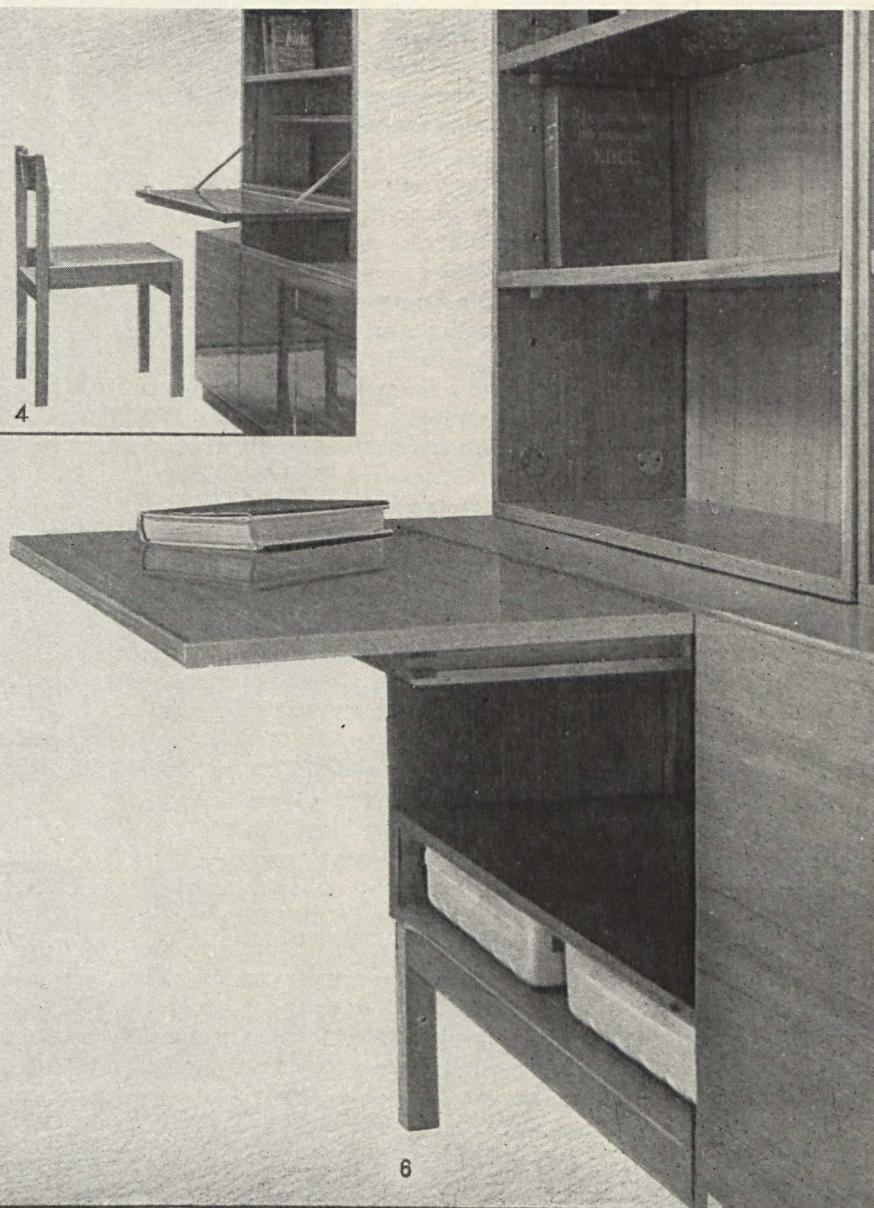
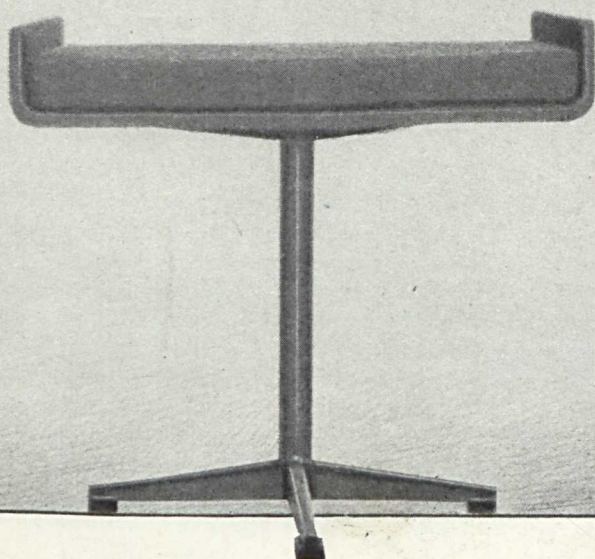
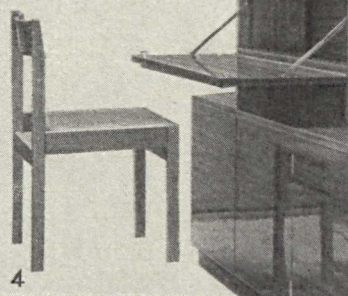
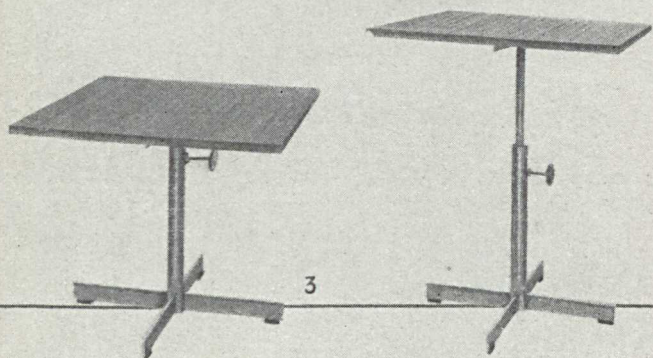
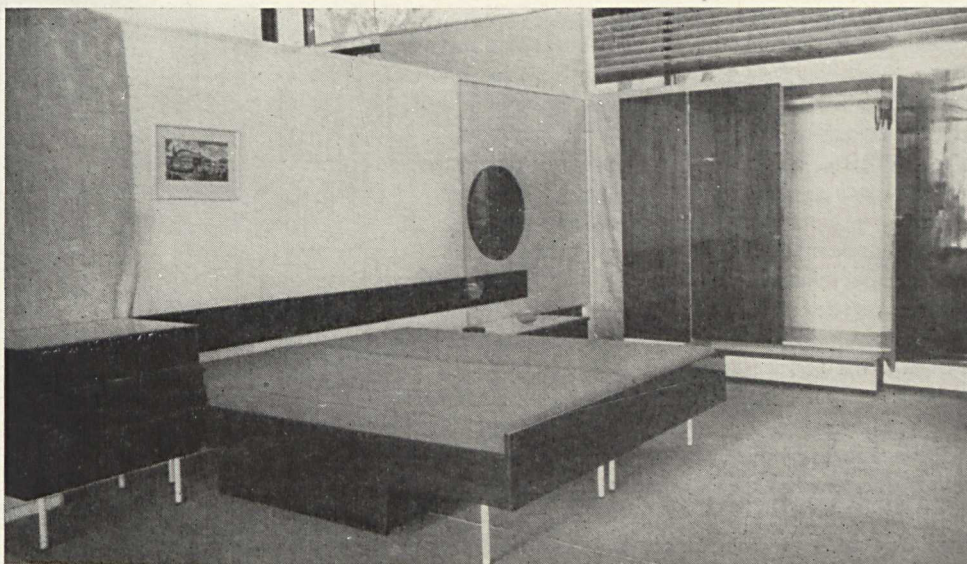
Набор для однокомнатной квартиры. ЭКБ Белорусской ССР. Элементы шкафов детально проработаны. Например, для документов в секретере предусмотрено специальное отделение, запирающееся на замок. Именно таких «мелочей» зачастую не хватает во всех многочисленных шкафах, представленных на выставке.

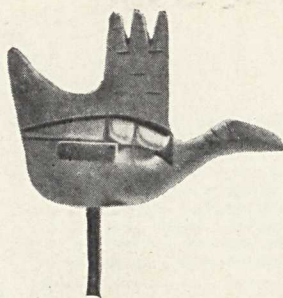


Набор для детской. Драгочинская мебельная фабрика. Белорусская ССР. Кровать, убирающаяся в шкаф на дневное время, освободит комнату для игр. Такой подход к проектированию мебели является, на наш взгляд, очень целесообразным.



Набор для спальни. ЭКБ Белорусской ССР. Ящик для белья, расположенный под кроватью, затрудняет уборку пола. В то же время совсем рядом стоит большой шкаф, в котором легко выделить место для постельных принадлежностей.





«Раскрытая рука».
Монумент в Чандигаре. Модель.
Павильон
«L'esprit nouveau»
на парижской выставке 1925.

Второй вариант — столы, трансформирующиеся по высоте. На выставке представлены журнальные столы, высота которых может быть доведена до уровня нормального обеденного. Однако некоторые из этих столов настолько малы, что из них не имеет смысла делать обеденные (сидеть за ними будет тесно даже троим).

Может быть, стоит сделать попытку сконструировать обеденно-рабочий стол, за которым в одном положении удобно писать и чертить, а в другом — обедать. А что делать со стульями? Очевидно, самое правильное — разработать легко складываемые модели, для которых опять-таки надо предусмотреть место в шкафах. Предлагаемые варианты, безусловно, не единственно возможные, а лишь одни из немногих. Нужно только нашим мебельщикам заняться этим вопросом.

Еще несколько слов о креслах. Увлечение креслами без подлокотников совершенно не поддается объяснению. За исключением уже упоминавшихся кресел ЭКБ Белорусской ССР, где отсутствие подлокотников вызывается спецификой трансформации, во всех остальных случаях оно является результатом откровенного модничанья. Кресло для отдыха в полулежачем положении фактически совсем исчезло, уступив место какому-то гибриду между стулом и креслом. Исключения составляют лишь несколько кресел с высокими спинками. Особенно удачным нам кажется кресло из набора, спроектированного Всесоюзным институтом мебели. Оно очень удобно и технологично. Его можно назвать механизированным приспособлением для отдыха. Но этот «технизм» не является самоцелью, он вызван стремлением сделать предмет максимально удобным.

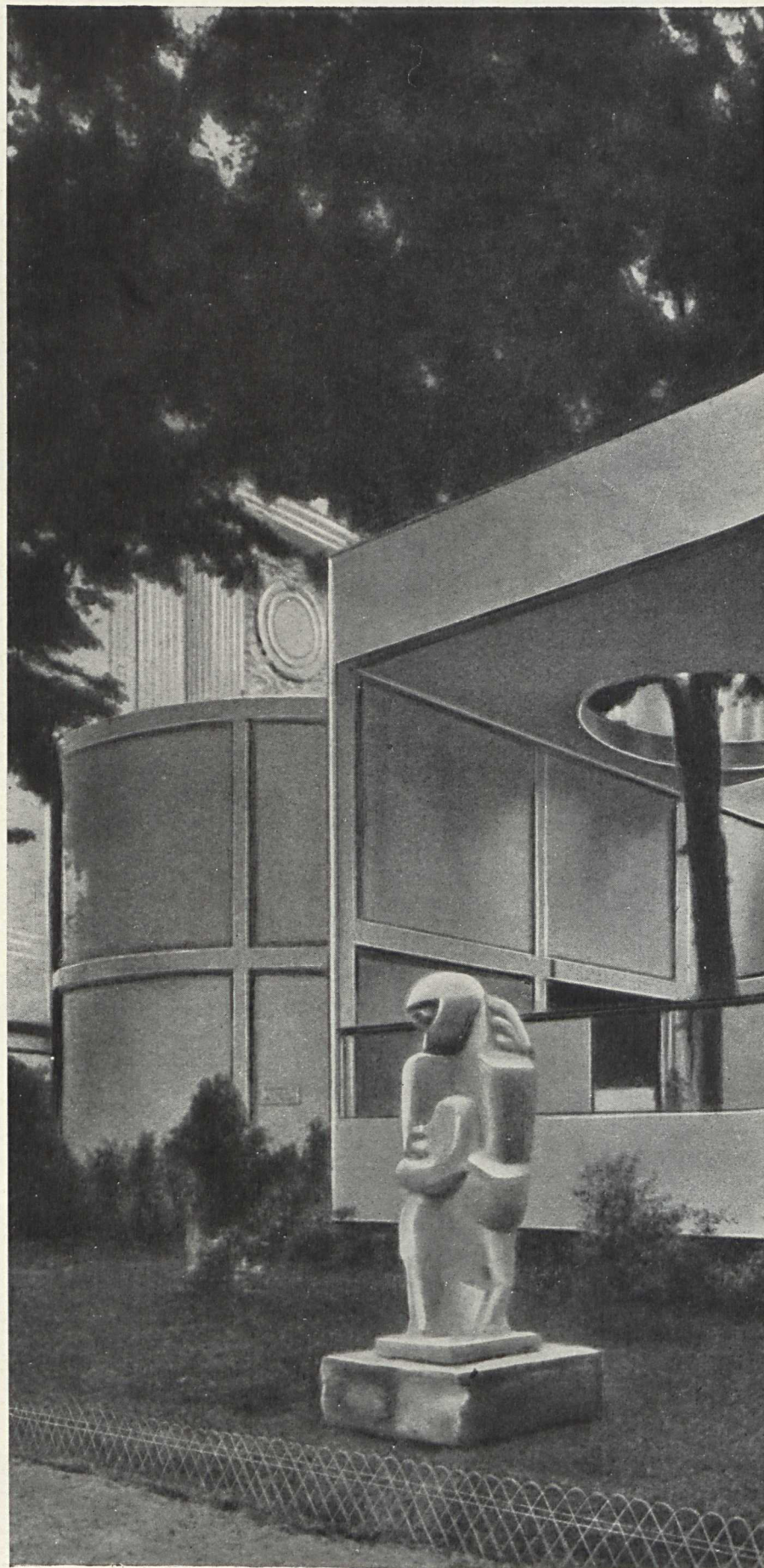
Часто мебель, даже достаточно новая, выглядит неряшливо из-за грязной обивки. Чтобы избежать этого, некоторые зарубежные фирмы стали применять вместо обивки чехлы на молнии. Такой чехол легко снять и выстирать или отдать в химчистку. На выставке «Мебель-65» нет ни одного такого предложения. А жаль...

Лишь в какой-то степени так решены кресла и стулья в одном из наборов Института мебели. Особенно удобны они в дачных условиях. Такая мебель должна получить самое широкое распространение.

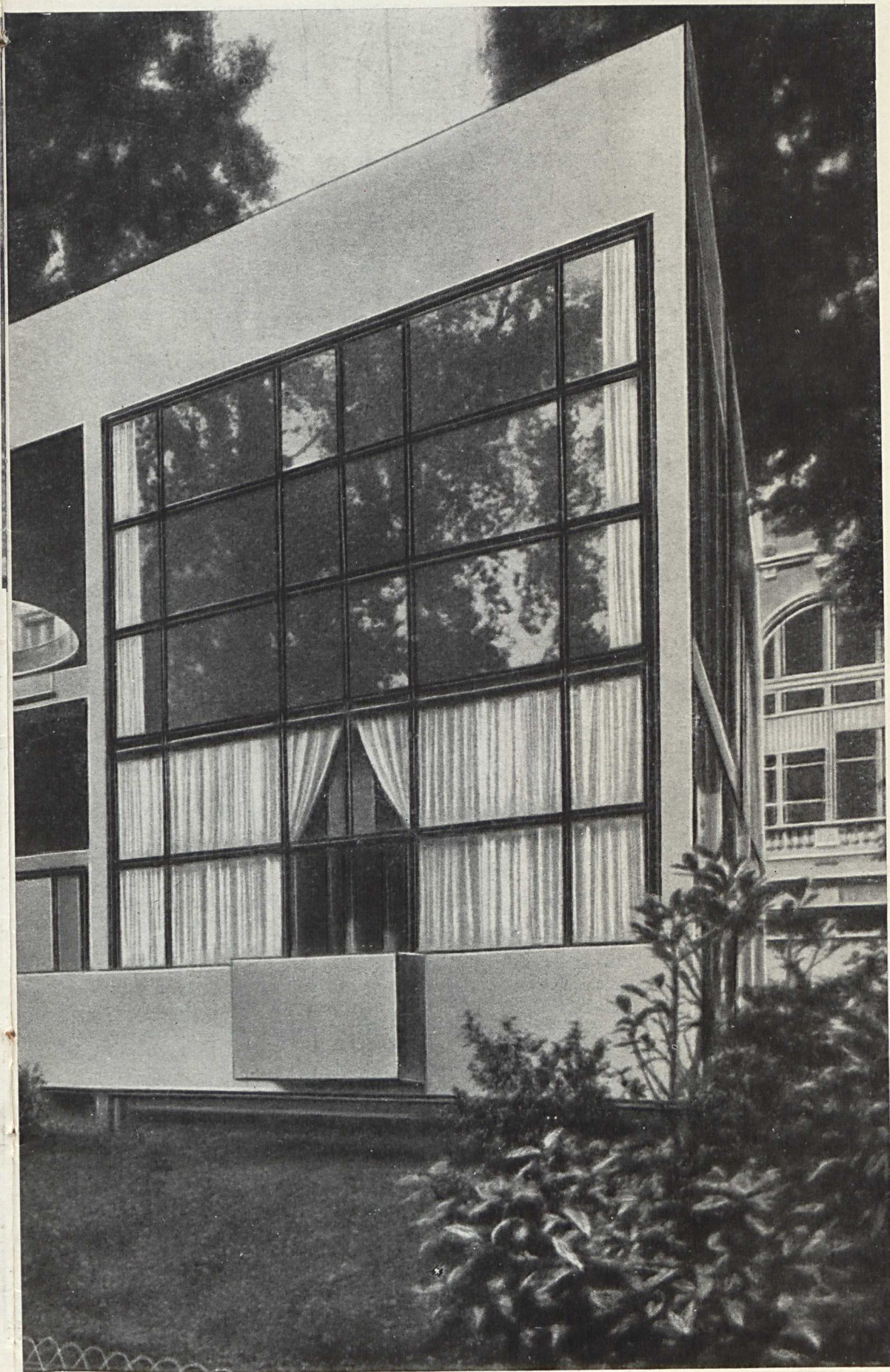
Замечания о выставленной спальной мебели в какой-то мере будут повторять сказанное выше об общей комнате. Почти у каждой кровати рядом стоит тумбочка. На фоне многочисленных шкафов, занимающих целую стену спальни, она выглядит совершенно лишней. У кровати вполне достаточно иметь полочку или еще лучше небольшой навесной ящик.

И в заключение об оборудовании прихожей. Минимальные размеры этого помещения требуют особенно внимательного отношения к каждой детали. Если попытаться расставить в нем экспонируемую мебель, то в большинстве случаев это не удастся сделать. Ограниченность площади должна привести к появлению такой мебели для прихожей, которая проектировалась бы по принципу кухонного оборудования (отдельные предметы, объединяемые в блок). При этом надо учесть, что во многих случаях требуется максимально уменьшить глубину емкостей, доведя ее до 20—25 см. А вместо банкетов, загромождающих проход, желательны трансформирующиеся скамейки.

Ни один предмет мебели как для жилых комнат, так и для подсобных помещений квартиры не должен проектироваться без тщательного изучения быта семьи, без анализа существующего и проектируемого жилья. Только научный подход, подкрепленный статистическим материалом, может привести к созданию подлинно удобной и практичной мебели.



И. Эрн



27 августа прошлого года не стало Ле Корбюзье.

Из жизни ушел человек, творчество которого в течение полувека не переставало привлекать внимание архитекторов и художников всего мира, вызывая ожесточенные споры и не оставляя никого равнодушным. В советской печати пока нет работ о Ле Корбюзье, почти нет и переводов его книг, хотя отдельные тома его «Полного собрания трудов» нередко можно увидеть на рабочих столах архитектурной молодежи. Отсюда ряд укоренившихся превратных представлений, обобщений, чересчур поспешных, — плод незнания и невозможности ознакомиться с его теорией по первоисточнику. А между тем без изучения вклада Ле Корбюзье невозможно уяснить себе пути развития современной архитектуры, ее истоки и коренные проблемы.

Личность Ле Корбюзье и его творчество — исключительное явление в архитектуре XX века. И не только в силу его многосторонней одаренности, но главным образом потому, что свое призвание он видел в переустройстве всего окружения человека средствами архитектуры и искусства, в создании для него новой гармонической среды. Эта осознанная цель и чувство своей ответственности за ее достижение в соединении с острым умом теоретика и темпераментом бойца придавали его действиям целеустремленность, далеко выходящую за рамки деятельности архитектора. Эта целеустремленность объясняет этапы его творческого пути, меты которого проходят не от заказа к заказу, а обнаруживают внутренний ход развития одной определяющей идеи. Его творческая биография поистине трагична, так как, взяв на себя титанический груз задачи, неразрешимой без радикальных изменений социального порядка, Ле Корбюзье не находил в окружающей действительности тех сил, которые способствовали бы ее решению.

С первых же выступлений Ле Корбюзье речь шла о широком круге идей, о цельной концепции, охватывавшей все многообразие окружающего человека предметного мира: от мелкой принадлежности домашнего обихода до дома, улицы, города и дальше, не ограничиваясь и его пределами. Не отступая ни перед одним из логических следствий новых потребностей «индустриального» века, используя в полной мере энергию его технической мощи, Ле Корбюзье ищет новые формы для окружения, отвечающего запросам и духовному складу человека нашего времени. Его новаторство, одна из самых характерных черт его личности, имело крепкую основу в объективных законах развития

архитектуры. Ле Корбюзье был гениальным выразителем того нового, что пробиравалось к жизни, он улавливал раньше других признаки этого нового, давал ему форму и помогал появиться на свет, умел распознать его истоки в прошлом и предвидеть будущее развитие.

Основы его творчества складываются из многих элементов, обусловленных как его биографией, так и эпохой. Прежде всего характер образования — не в архитектурной школе, а во время поездок по странам Европы и Малой Азии, в процессе работы (в течение нескольких месяцев) в мастерских у Перре, а затем у Беренса. Эти поездки были его подлинными «университетами» — не только школой мастерства, но источником многих тем, которые он разрабатывал всю жизнь. Шесть недель, проведенных в Афинах у Парфенона, где он изучал, в буквальном смысле осекая, лежащую в развалинах колоннаду и постигал тайну ее пластического совершенства, были для Ле Корбюзье открытием, значение которого для его последующего развития трудно переоценить. Здесь находят истоки скульптурности его произведений последних лет, в которых искусство пластического завершения архитектуры (того, что Ле Корбюзье называет *modenature*) достигает высокой степени зрелости и мастерства. «Без пластических поисков, без чувства пластики, без настоящей пластической страсти Ле Корбюзье не был бы создателем форм, которые появятся постепенно в его работах градостроителя и архитектора»¹.

От путевых заметок и зарисовок первых путешествий, где тема народного зодчества занимает важное место, проходит нить к последним постройкам Ле Корбюзье. «Вынужденный защищать права изобретения, я брал в свидетели прошлое, которое было моим единственным учителем и продолжает быть моим постоянным суровым наставником. Каждый разумный человек, брошенный в неизведанность архитектурного изобретения, может найти основу для своего движения лишь в уроках, данных веками; памятники, отобранные временем, обладают постоянными человеческими ценностями. Можно назвать их фольклором — понятие, которым хотят выразить вершину творческого духа в народных традициях, простирая эту область от домов для людей до домов для богов»². Но из

прошлого Ле Корбюзье выбирает лишь то, что, по его мнению, сохранило живую связь с современностью. Он пристрастен в своем отборе и далек от сентиментального любования стариной. В цивилизациях прошлого он ищет не патину времени, а то, что, по выражению Р. Гароди, является в человеке основным: творческий акт человека, трансформирующего природу, общество и самого себя, образ человека, который не является чем-то раз и навсегда определенным...»¹.

Сложный сплав творчески переработанных и «снятых» влияний мировой художественной культуры, не ограниченной рамками времени или географических границ, определяет многие черты архитектуры Ле Корбюзье. Возросший интерес к творчеству народов всех континентов и эпох был характерной особенностью художественной атмосферы, в которой в 20-х годах складывались во Франции передовые течения живописи и архитектуры. В своих поисках нового архитектурного языка Ле Корбюзье был тесно связан с этими течениями. Не только в силу того, что сам он был живописцем и скульптором, но еще и потому, что в области архитектуры он ставил перед собой задачи пересмотра основных принципов композиции, самих понятий объема, пространства, перспективы, пропорций, — задачи, близкие к тем, которые стояли и перед художниками, шедшими дальше по пути, намеченному Сезанном.

Если в ранний период (до 1925 г.) живопись была для него опытным полем поиска форм, пропорций, системы геометрических построений (которыми позднее он смог воспользоваться в архитектуре), то в работах последнего десятилетия все чаще встречаются примеры прямого включения живописи и скульптуры в архитектурное целое. Начиная с 40-х годов Ле Корбюзье выполняет ряд стеновых живописных композиций в уже существующих зданиях. Их прямым продолжением были картоны для ковров, которые привлекали внимание Ле Корбюзье как способ введения монументальной живописи не только в общественные здания, но и в жилище.

В зарубежной литературе широко распространено мнение о дуализме в творчестве Ле Корбюзье, о его отказе в работах послевоенного времени от прогрессивных когда-то позиций. Действительно, изменения в характере произведений Ле Корбюзье, в их образном строе несомненны. Но в самом ли деле это уход в сторону «бароч-

ных» настроений или результат последовательного развития, этап раз выбранного пути?

Для самого Ле Корбюзье вопроса о переходе на другие позиции не существовало. В конце жизни он не отказывается ни от одной строчки, написанной им ранее: напротив, он ставит условием, чтобы переиздание его книг было факсимильным. Но он снабжает их новым предисловием, и несколько фотографий последних работ, данных без комментариев, устанавливают родственную связь с его ранними постройками. В предисловии к своей переизданной книге «К архитектуре» (вышедшей впервые в 1923 г.) Ле Корбюзье говорит: «В том же духе продолжался путь, приведший к произведениям позднего возраста, когда искусство достигает расцвета, или, если угодно, зрелости. Чрезвычайно утонченные знатоки выставок (в Париже или США) квалифицируют меня сегодня как «барочного» архитектора. Для меня это самый ужасный ярлык, какой только может быть. Меня называли «грязным инженером» в 1920 году (и я это принимал), и вот я уже нахожусь на другом краю адской пропасти — на противоположном... Что ж, счастлив тот, кого в 70 лет еще осыпают ругательствами!!!»¹.

Критики, ищущие противоречий во взглядах Ле Корбюзье в различные периоды его жизни, недостаточно учитывают историческую обусловленность сформулированных им принципов, из которых одни являлись фундаментальными и оставались основой его творчества до конца его дней, другие имели тактическое значение и были вызваны злободневными нуждами момента. Творчество Ле Корбюзье можно разделить на два периода лишь очень условно, не теряя из виду связи между ними. Первый период — время выработки цельного архитектурного мировоззрения, создания теоретической платформы и первых реализаций, которые у Ле Корбюзье неизменно играли роль творческих лабораторий. Это время борьбы за становление новой архитектуры, «тотальной чистки» от пережитков старых воззрений, того «выкуривания» (по выражению Ле Корбюзье) «насекомых, переполнявших дома»², которое требовало и «тотальных» методов, чтобы быть эффективным. К этим годам активной пропаганды новых идей относится большая часть книг и выступлений Ле Корбюзье. Главная задача этого времени — градост-

¹ Le Corbusier, *Oeuvre complète*, 1946–1952, Zürich, 1955, p. 229.

² Le Corbusier, *Entretien avec les Étudiants des Écoles d'Architecture* (L'Architecture, 11), Paris, 1957.

¹ Garaudy R., *L'Ecole de Paris et l'humanisme de notre temps*. — «Les Lettres françaises» N 1064, 21–27 janv. 1965.

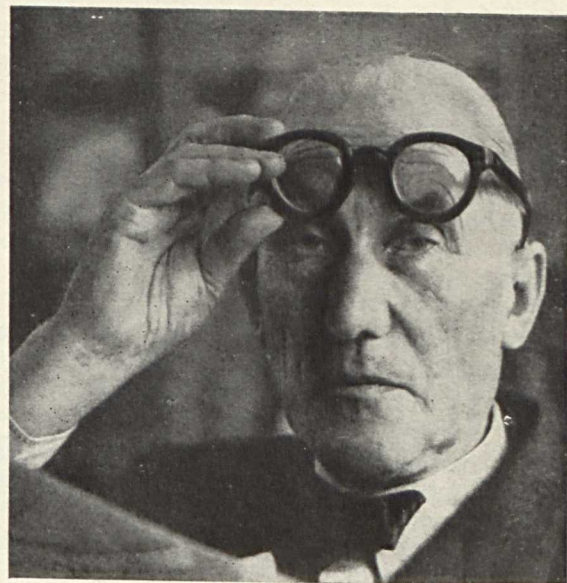
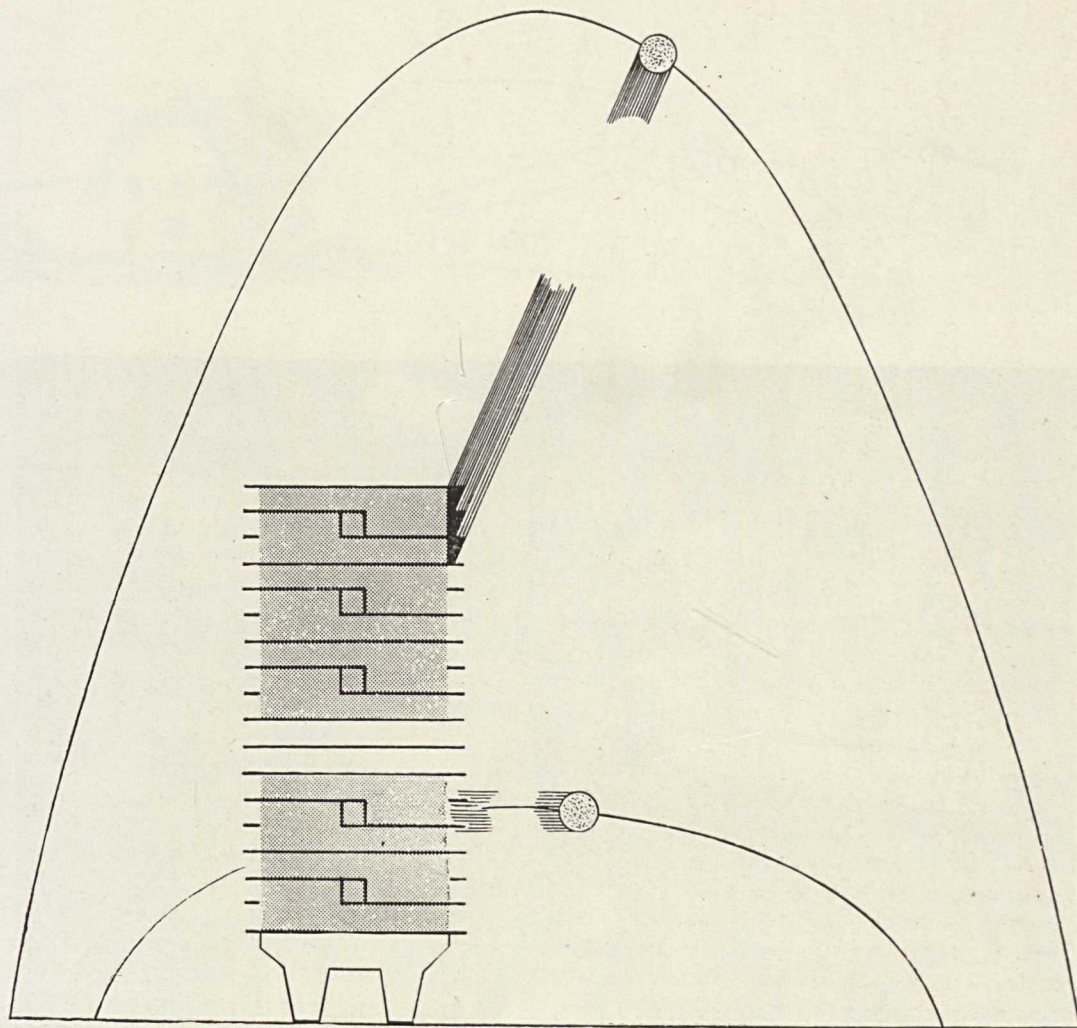
¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, 1958, p. VI.

² Le Corbusier, *Oeuvre complète*, 1946–1952, Zürich, 1955, p. 229.

Дом в Марселе (1947—1952).
Схема солнцезащиты.

роительство. Тогда же Ле Корбюзье сформулировал «пять пунктов архитектуры» — поразительный по краткости и глубине итог усилий всего XIX века на пути укрепления архитектуры от скрывавших ее догм. Это — свободный план, стена — мембрана, ленточное окно, открытое пространство под домом, стоящим на отдельных опорах, крыша-сад, ставшие возможными благодаря современной строительной технике и подразумевающие также новую градостроительную основу (ликвидацию улицы-коридора, свободные озелененные пространства между домами и т. д.). Для Ле Корбюзье «пять пунктов» никогда не были стилистическим рецептом: конкретные формы его построек 20—30-х годов были обусловлены как ступенью развития новой архитектуры, которая еще только искала свой язык, так и влияниями художественной среды. Но уже тогда он понимал, что будущее развитие новой архитектуры не может ограничиться «кубистическими» формами ее младенчества. «Новая архитектура делает первые шаги, она родилась. Она уйдет далеко от дорог, на которых находится сегодня. Завтра появятся вещи, которые мы не можем себе представить в настоящих условиях. Не надо беспокоиться о сегодняшнем дне — это лишь заря нового времени»¹.

Архитектура Ле Корбюзье в послевоенные годы становится богаче и сложнее: от лаконизма ранних построек, отражающих влияние мира машинной техники, он приходит к языку более пластичному, передающему в опосредованном виде более широкий круг чувств и представлений. Но сам он не считал этот язык и эти формы единственно возможными, допуская бесконечное количество решений в вопросе **как строить** (например, выявлять конструкцию, или нет) и видя в этом дело индивидуальной эстетики. Главным для него была не та или иная трактовка темы, а здравый подход к решению основных моментов, который начинается с программы и проявляется себя как в системе конструкций, так и в плане и разрезе здания: «от тех вещей, которые относятся не к аспекту, а к самой сути, зависит судьба архитектуры»². В послевоенных работах Ле Корбюзье, где, казалось бы, преобладают формальные поиски, — в основе всегда лежит решение того или иного трудного и фундаментального вопроса, касающегося этой сути.

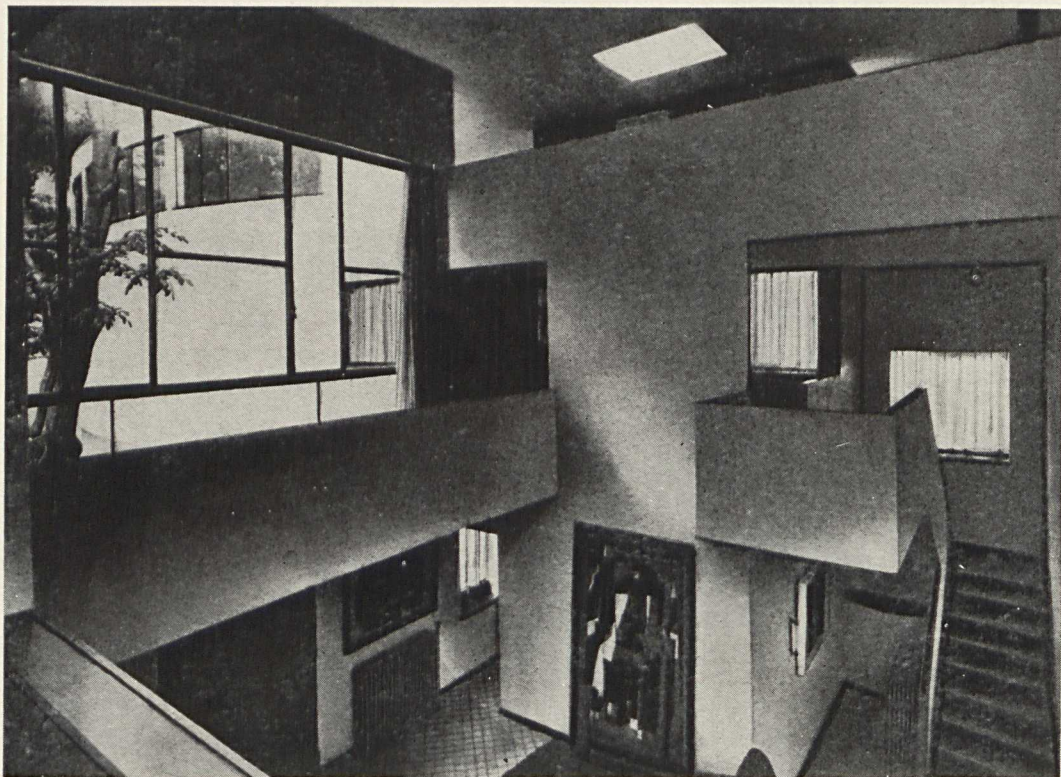


Ле Корбюзье.

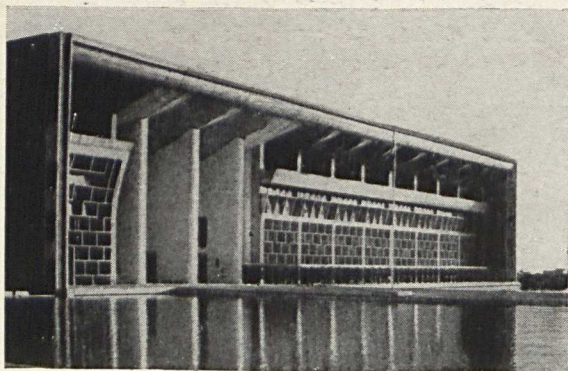
¹ Le Corbusier. Oeuvre complète, 1910—1929, p. 10.

² Le Corbusier, Entretien avec les Étudiants des Écoles d'Architecture, Paris, 1957 (L'architecture, 10).

1



2



Свободный план, то есть планировка помещений независимо от конструкции здания (его железобетонного или металлического каркаса), ломал веками установленное представление о помещении как о замкнутой ячейке, жестко отгороженной четырьмя стенами от соседних ячеек. Изменилось понятие внутреннего пространства, иными стали его связи с другими пространствами интерьера, с наружным пространством.

Новое значение в архитектуре приобретает полихромия, которая является непосредственным следствием «свободного плана», подчеркивая его ситуацию, зрительно приближая или удаляя стену. Иногда она скрывает недостатки строительства и усиливает эмоциональную выразительность целого. Впервые примененная Ле Корбюзье

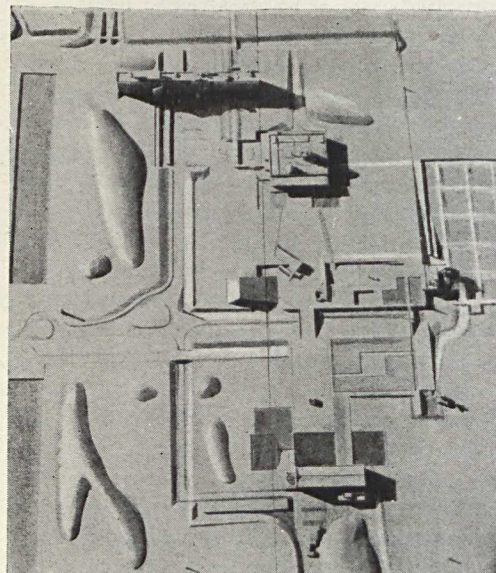
в поселке Пессак (Бордо) в 1929 году, полихромия получает сильное звучание в его работах послевоенного времени.

Сопоставление различных материалов Ле Корбюзье использует как одно из действенных композиционных средств для архитектурной характеристики здания. Естественные материалы часто фигурируют наряду с железобетоном в его работах 30-х годов. В 1942 году он говорит о бесконечных ресурсах последних технических изобретений, которые в ряде случаев могут выступать в согласии с традиционными материалами и приемами.

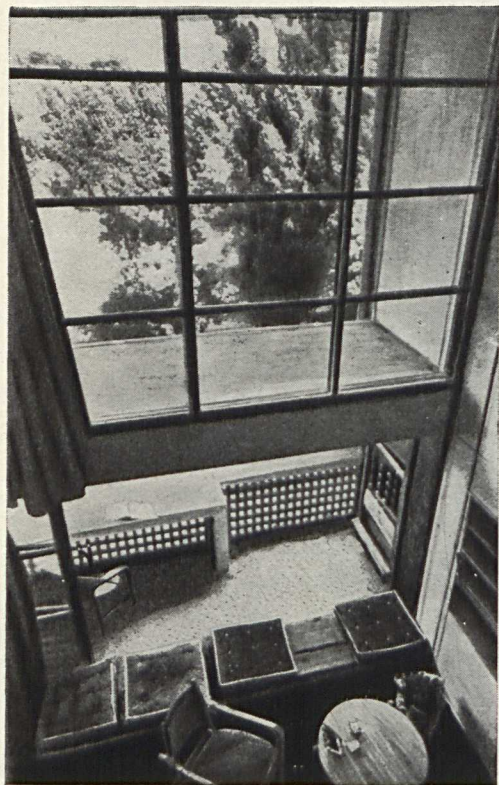
Ле Корбюзье никогда не бросает раз появившуюся идею (касается ли это градостроительства или только архитектурной детали). Он терпеливо разрабатывает ее и возвращается к ней, казалось бы, вне-

1. Вилла Ля Рош в Отейле. Париж. 1923.
2. Чандигар. Капитолий.
3. Чандигар. План Капитолия.
4. Дом в Марселе. 1947—1952.
5. Церковь в Роншан. Интерьер. 1950—1955.
6. Дом в Марселе. Фрагмент фасада. 1947—1952.
7. Дом в Марселе. Крыша. 1947—1952.
8. Дом в Марселе. Часть лоджии. 1947—1952.
9. Дом в Марселе. Крыша. Вентиляционная труба, за ней детский сад. 1947—1952.

3

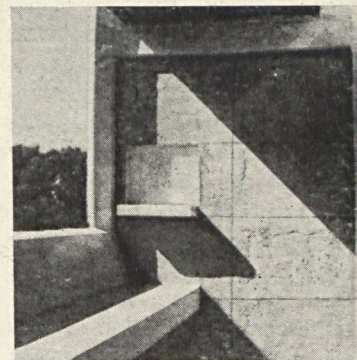
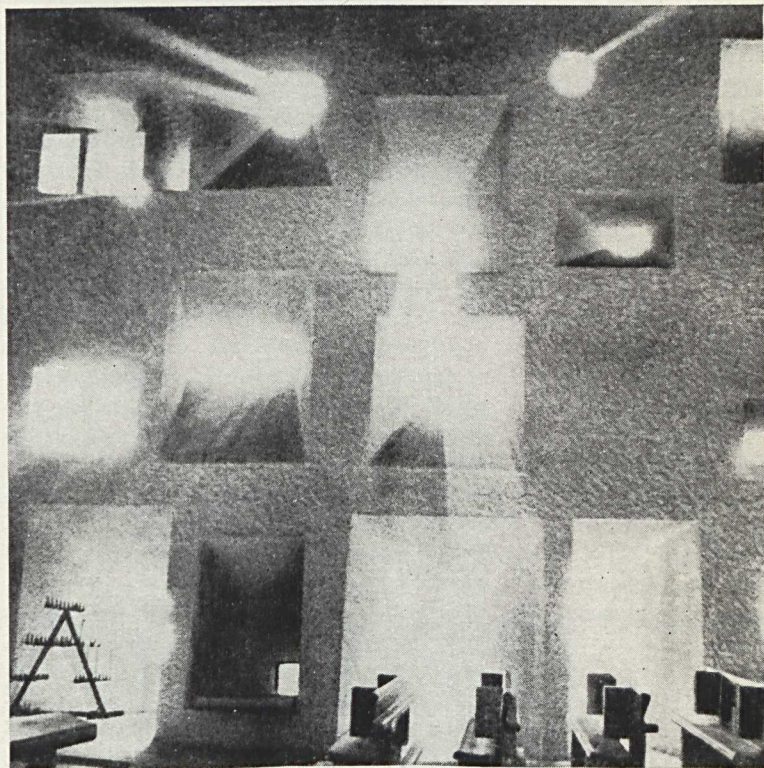


4

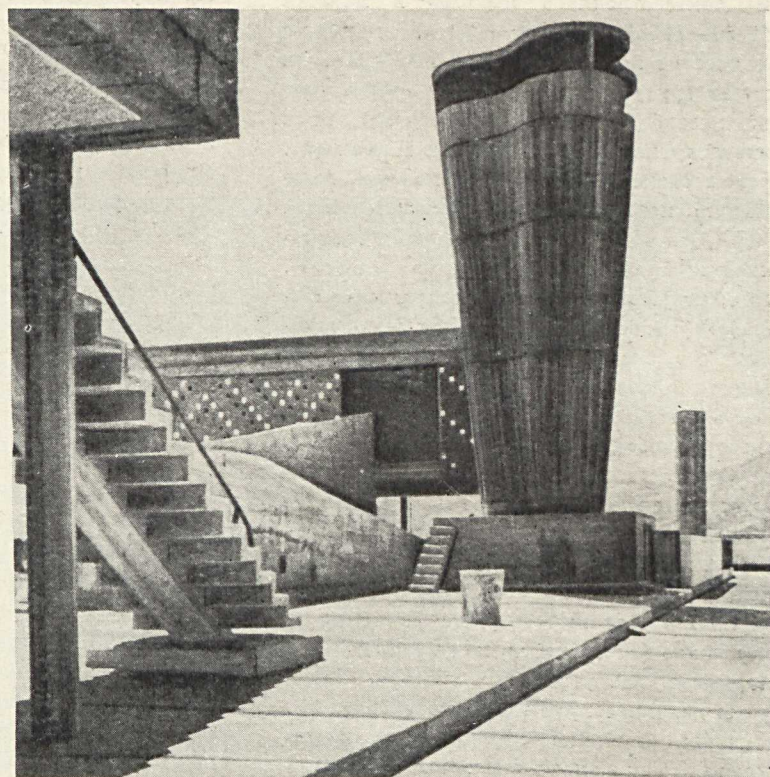
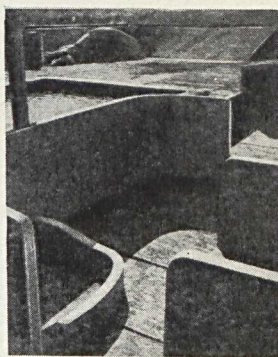
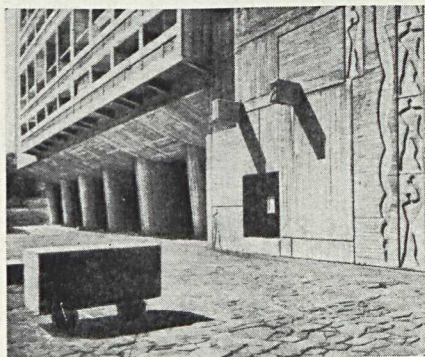




5



8

6
7

9

запно, на разных этапах пути, так что, по его собственному признанию, «сразу возобновляется контакт между новым этапом и предыдущим и непрерывность устанавливается через все перипетии существования»¹. Этот контакт и эта связь идей выступает даже при беглом обзоре главных работ Ле Корбюзье послевоенного времени.

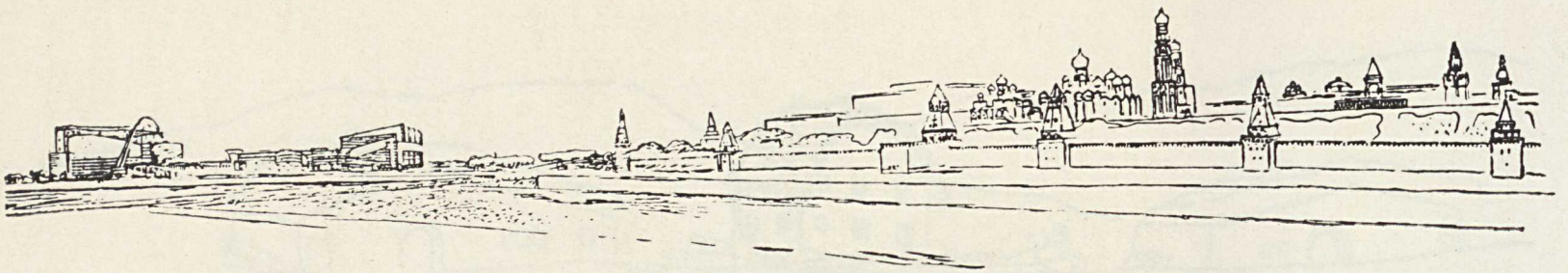
Для создания жилого дома в Марселе (1947—1952) Ле Корбюзье понадобилось 40 лет подготовительной работы (первоначальная идея коллективного жилища восходит к 1907 г.). Это эксперимент в области современного жилища, проверка целой

серии строительных идей (нормализации и стандартизации конструктивных элементов, современных методов и средств организации строительства) и вместе с тем плод разработанной градостроительной системы. Определяющий принцип: увеличить высоту здания, убрать внутренние дворы, вытянуть квартиры в глубину корпуса (а это становится возможным благодаря стеклянной фасадной стене), чтобы при той же плотности населения дать большие зеленые пространства между постройками и открыть каждой лоджии вид на окружающий ландшафт.

Социальная сторона этой архитектуры заключается в самой программе дома, где собственно жилье сочетается в одном здании с целой сетью коллективного обслуживания (ясли, детский сад, ресторан,

комнаты для приезжающих и т. д.) и определенным образом организует быт жильцов. В квартире (расположенной в двух уровнях) Ле Корбюзье разграничивает различные зоны, сохраняя при этом целостность внутреннего пространства: в антресольной комнате нет торцевой стены, она открыта в общую комнату и через нее связывается с лоджией. Перегородка между детскими комнатами сделана раздвижной. В условиях гораздо более сложной программы, чем та, которая лежала в основе вилл 20-х годов, здесь получают развитие стеклянная стена-мембрана с развитой солнцезащитной системой лоджий, отдельно стоящие опоры, наконец, крыша с целым комплексом спортивных и детских учреждений. Мощная пластика этих форм, дополненная полихромией, раскрывает па-

¹ Le Corbusier, Oeuvre complète, 1946—1952, Zürich, 1955, p. 229.



литру новых средств выразительности. Впервые «грубый» бетон (оставленный без отделки после снятия опалубки) вошел здесь в семью «благородных» материалов благодаря ряду композиционных приемов — сильному контрасту (например, с безукоризненной поверхностью зеркального стекла входных дверей), выявлению его фактуры — следов деревянной опалубки введению в некоторых местах цементной обмазки, наконец, появлению цвета, рядом с которым естественная окраска бетона приобретает новое цветовое качество. Почти одновременно с домами в Марселе и Нанте строилась церковь в Роншан (1950—1955), — может быть, наиболее личное из произведений Ле Корбюзье. Он характеризует эту постройку одним словом: свобода. Здесь он возвращается к впечатлениям ранних лет — к Парфенону, чтобы самому создать архитектуру, говорящую исключительно языком «чистых форм, находящихся в точных отношениях». Результат — цельность замысла, того, что Ле Корбюзье называет «намерением» (intention), которое архитектор вкладывает в свое произведение и которое сообщает единство всем его элементам. Бедность материальных ресурсов претворена здесь в свободу от всего лишнего, условного. Она составляет основу, на которой разворачивается неисчерпаемое богатство композиции.

Пейзаж, его «четыре горизонта» — исходный момент в архитектурном замысле церкви, в создании эффекта «зрительной акустики» (способности, по выражению Ле Корбюзье, распространять влияние своих форм далеко вокруг и в свою очередь испытывать влияние окружающих пространств). Так, знаменитая южная стена церкви, выступающая наружу, плавно отклоняется в сторону, образуя раструб, и широко раскрывает пределы церкви, продолжая их в окрестные дали. Стена, в своем начале, в западной части, имеющая у основания значительную толщину, постепенно суживается к концу и как бы сходит на нет благодаря завершающему ее срезу, острие которого уходит в окружающее пространство. Таким образом, весь пологий склон холма перед восточной стеной с алтарем под нависающей крышей (место собрания многотысячной толпы паломников) включается в архитектуру здания.

Пластическая законченность форм в этой постройке Ле Корбюзье доведена до степени скульптуры. Первостепенная роль разнообразно использованного освещения в композиции церкви: сильные контрасты падающих теней наружных объемов и нюансы светотени в интерьере, с его ком-

бинацией разных по величине проемов с различными откосами, с узкой световой щелью в месте примыкания крыши к стене, которая получает отзвук в прозрачной стеклянной «обвязке» большой входной двери. Целая система проемов и отражающих плоскостей дает сильный поток света в каждом из трех полукуполов, которые возвышаются над крышей и служат своего рода «светозабирающим» устройством.

После нескольких десятилетий работы над темой градостроительства Чандигар (1950—1960) — первая возможность для Ле Корбюзье построить город по единому замыслу и осуществить большой архитектурный ансамбль¹. Климат и местные условия строительства, основанного главным образом на ручном труде, предъявляли к архитектору жесткие требования.

Природное окружение, играющее первостепенную роль в градостроительных принципах Ле Корбюзье, здесь становится главным компонентом архитектуры. Оно дополняется искусственно созданным ландшафтом — водной гладью озера и бассейнов, насыпных холмов (из земли, вырытой для устройства гаражей и автодорог). Размах ансамбля Капитолия, самый масштаб сооружений, сильная пластика их форм, дополненная скульптурным монументом «Открытой руки», — кажутся сродни спускающимся к городу горным отрогам. Но сквозь эту «стихийность» проступает твердая основа замысла, который проявляется как в приеме разворачивания многообразных аспектов сооружений (приобретающем здесь качество театральной мизансцены), так и в четкой регулярности генплана города и планов каждого из зданий, объединенных общей пропорциональной системой Модулора и основанных на современных методах градостроительства. В Чандигаре, этом горизонтальном городе с тринадцатью категориями индивидуального жилья (разработка вопросов жилища была поручена английским архитекторам), впервые применяется выработанная Ле Корбюзье в конце 40-х годов система различных типов городских путей от магистралей национального значения до пешеходных дорожек, ведущих к каждому дому — с безусловным разделением транспортных и пешеходных линий², с детально разработанной шкалой озеленения каждой из них по

типам деревьев (их высоте, форме, быстроте роста, характеру листвы и т. д.), играющих различную роль в создании защиты от солнца.

В зданиях Капитолия широкое развитие получает система солнцезащитных устройств, связанная с конструкцией стеклянной стены, находящейся за ними, основанная на принципе разделения функций окна.

Пластическое многообразие последних работ Ле Корбюзье не было стихийным проявлением свободного от всяких оков воображения. Художник, ищущий новых путей, пользовался, по его собственному выражению, «бесконечными ресурсами искусства, полного опасных богатств, которые создают красоту лишь тогда, когда они подчинены определенному порядку»¹. Слово «опасный» произнесено не случайно. Между свободой созидания и произвольностью проходит подчас невидимая грань. Чтобы не перейти ее, нужны жесткая дисциплина самоограничения и ясность замысла, требующие в каждом случае нового осмысления. Этот путь не терпит готовых рецептов и легких решений. Отсюда непримиримость Ле Корбюзье к модернизму — использованию внешних, формальных признаков нового искусства для стилизаций в духе ставшего модным направления. Уже в 1933 году в книге «Крестовый поход или сумерки Академий» он гневно разоблачает сущность и корни этого явления, определяя его как академизм, принявший новое обличье: «современное уже «академизируют». Она академична, эта архитектура коробок из-под мыла, в которой нет ни изобретения, ни пропорций, ни смысла, ни технической науки, ни радостного открытия...»².

Верный принципу, которому следовал с первых шагов своей творческой жизни, — ничего не принимать как само собою разумеющееся, Ле Корбюзье не делал фетиша и из достижений новой архитектуры. Он не обожествлял тех или иных ее средств (хотя бы и прогрессивных), никогда не забывая об основном ее назначении. В краткой статье в «Леттр франсез», посвященной памяти Ле Корбюзье, Луи Микель, один из архитекторов, вышедших из его мастерской на улице Севр, сказал: «Для него не было ни современной архитектуры, ни архитектуры авангарда, была просто архитектура».

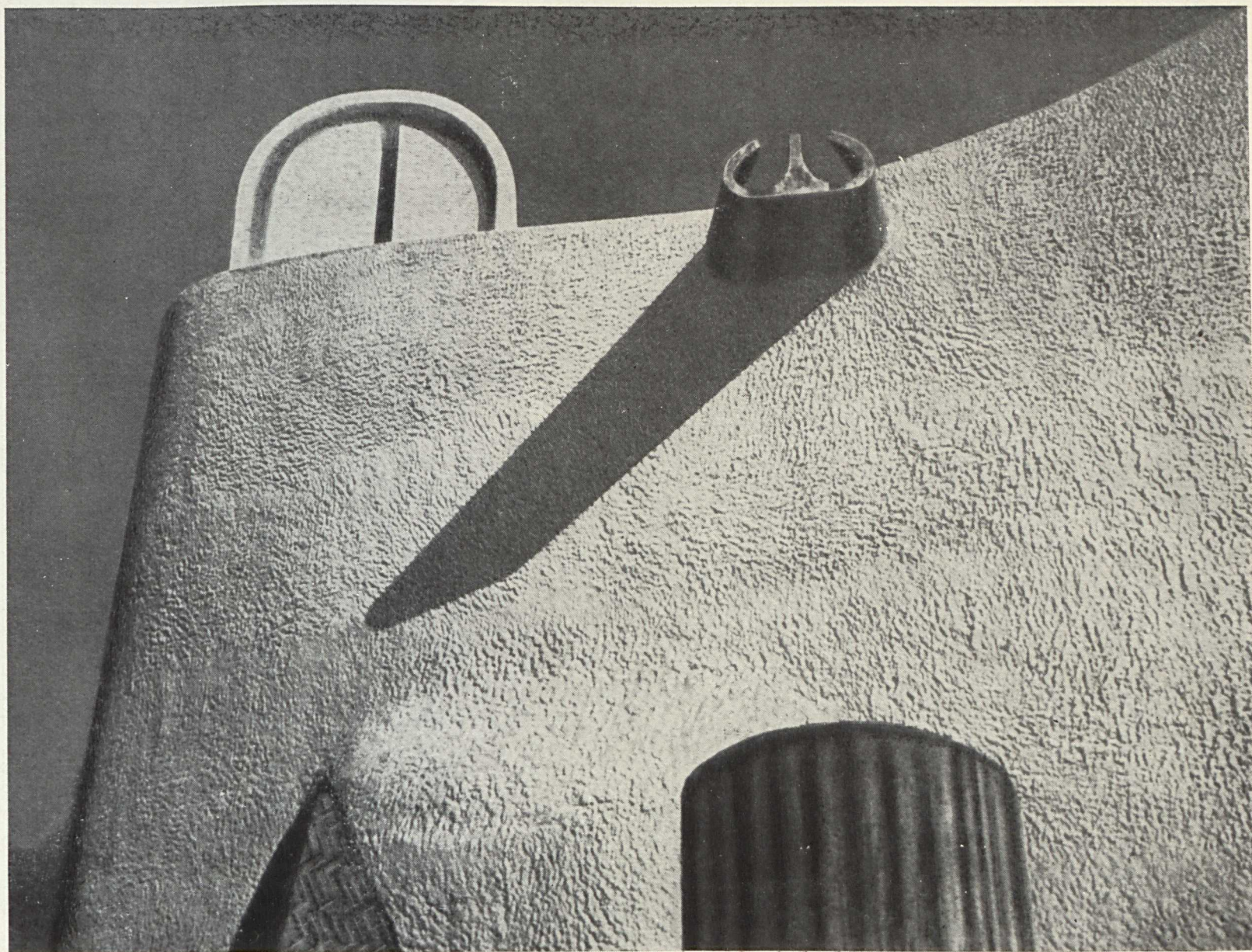
¹ Ле Корбюзье принадлежит генеральный план города и правительственный центр — Капитолий.

² Дороги для транспорта (скоростной автобус) проходят в вырытых в земле траншеях, они образуют сеть около 40 км длиной с остановками через каждые 400 м.

¹ Le Corbusier, Vers une architecture, Paris, 1958, p. 155.

² Le Corbusier, Croisade ou le Crepuscule des Academies, Paris, 1933, p. 9.

Ле Корбюзье. 1887—1965





НА ВЫСТАВКЕ

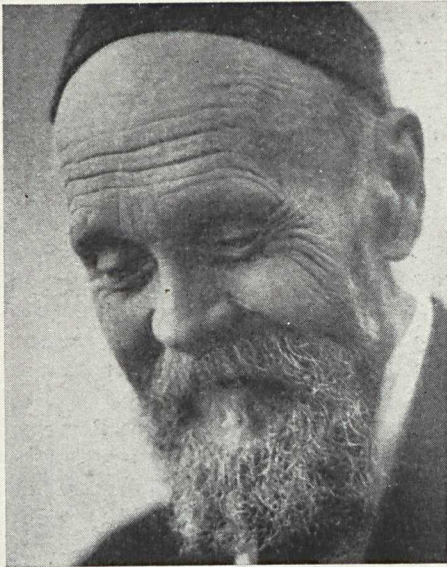
В. А. ВАТАГИНА

Москва, октябрь 1965 г.

Д. Горлов



Приятель. Шимпанзе.
 Терракота. 1956
 Мамонты. Дерево. 1936
 Кенгуру. Дерево. 1921
 Спящий медведь. Дерево. 1950
 Сидящий слон. Дерево. 1915
 Рысь. Дерево. 1918



Орел. Дерево. 1913



Василий Алексеевич Ватагин — человек высокой культуры, необыкновенной скромности. Ему свойственно органическое чувство уважения ко всем и ко всему достойному. Это позволяет ему и к зверю подойти не свысока, не внешне, а увидеть в нем, как говорит сам художник, своего «младшего брата», которого он чувствует и понимает, а посему любит и уважает. Образы животных Ватагина полны собственного достоинства, эмоционально и психологически насыщены.

В этом можно было убедиться на большой выставке Василия Алексеевича, посвященной шестидесятилетию его творческой деятельности. Здесь была скульптура — в дереве, камне, металле, роге, перламутре, кости, фарфоре, фаянсе, терракоте, а также графика и живопись.

Уже по перечню материалов, в которых работает художник, можно судить о многогранности интересов и мастерства Ватагина.

Художник никогда не прибегал ни к помощи мастеров — «переводчиков» в материал, ни к механическим способам перевода. Он считает, что оба эти способа лишают скульптуру авторского почерка. Больше того, Ватагин никогда не лепит модель в натуральную величину будущей скульптуры. Задумав образ (всегда в определенном материале), Василий Алексеевич лепит эскиз в малом размере. Найдя нужный блок, он проектирует на него профиль и фас и, обрисовав их контуры, прорубает насквозь. Получается черновой силуэт будущей скульптуры. Весь творческий процесс протекает уже в самом материале, который «ведет» художника, подсказывая логический ход обработки. При таком методе образ как бы вырастает из материала, органически сливаясь с ним. Особенно любимо Ватагиным дерево, и владеет он им в совершенстве. С одинаковой убедительностью художник достигает передачи упругости орлиного пера, дремучей лохматости мамонтов, «замшевой» поверхности шкуры моржа, скользкой неуловимости тела рыбы...

Его декоративные произведения характерны тем, что не теряют содержательности и реалистичности трактовки. Разница между его декоративными вещами и станковыми скорее выражается в утилитарности, сообщенной изобразительному решению образа (например, обезьяна с сосудом на голове), либо в материале, в котором они воплощены. В последнем случае Ватагин выбирает животное, интенсивно «расписанное» самой природой, и передает его через декоративный материал. Например, перламутровая рыбка на куске стекла с медными водорослями или желтая рыбка

на прозрачном роговом щитке панциря черепахи с подцвеченным фоном и деревянным основанием. Эта тенденция в принципе своем очень интересна, и корни ее лежат в народном искусстве. Только там декоративное начало самого образа значительно условнее.

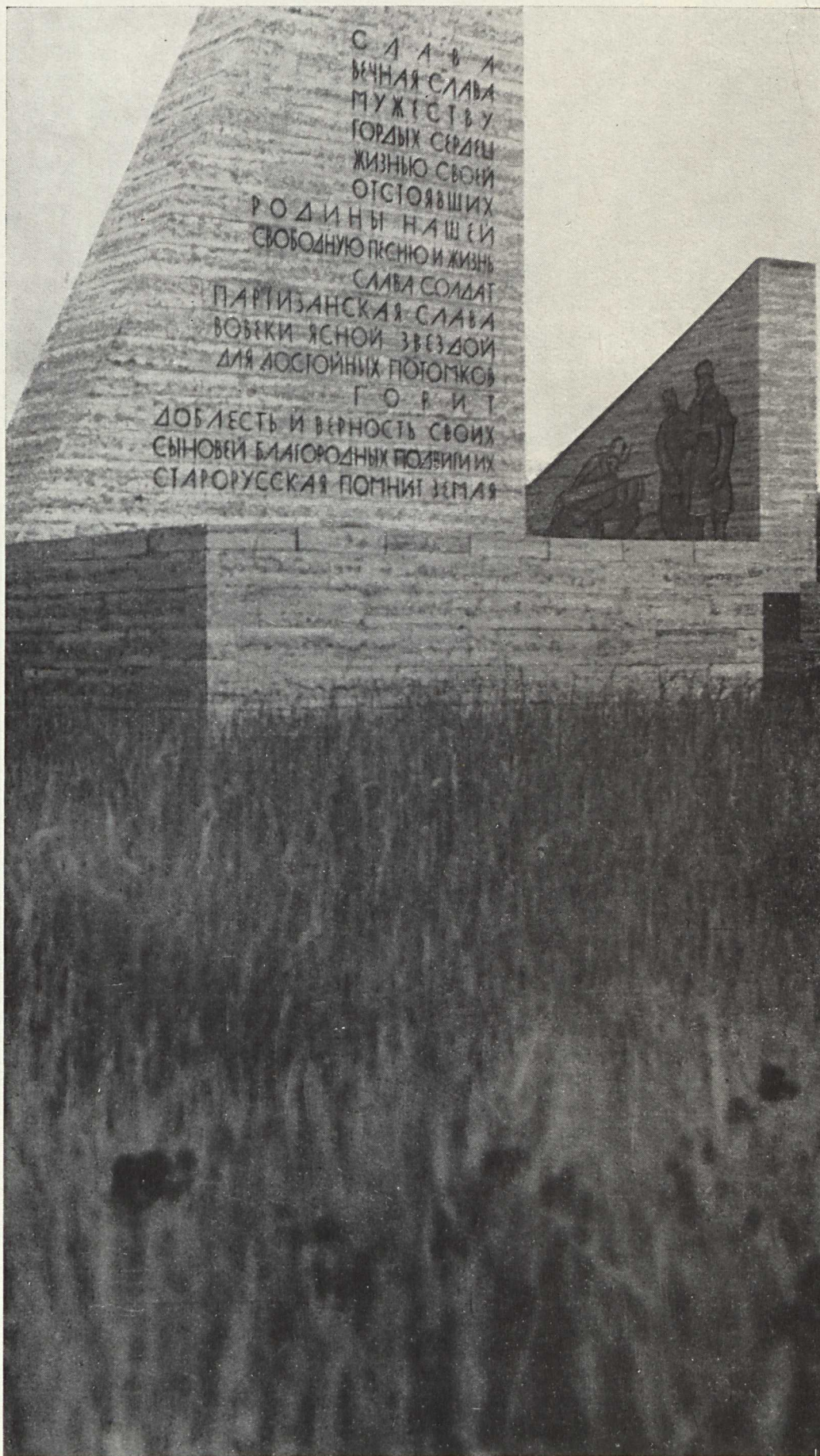
Необходимо отметить еще одну особенность художника. Последние его работы не только не утратили своих качеств, но и превосходят многие из прежних органичностью обобщенного образа, выразительностью обработки материала и мягкостью эмоциональной трактовки.

Кроме скульптуры в творчестве Ватагина большое место занимает графика. Особенно любит он литографию и занимается ею с 1910 года по сей день. В 1922 году Госиздат выпустил альбом его автолитографий «Индия». Это своеобразная поэма об Индии, предстающей страной величавого и таинственного покоя, загадочной и реальной, полной огромного достоинства. Ватагин — убежденный реалист. Реализм его опирается на фундамент объективных знаний, а также на постоянную, не прерывающуюся работу с натуры. Ватагин создал свой стиль в скульптуре и графике. В научную иллюстрацию он внес искусство, а знания и работа с учеными уберегли его от эстетства.

Василия Алексеевича Ватагина можно смело назвать патриархом анималистики в нашей стране. Всю свою жизнь он посвятил утверждению этого жанра, воспитав не одно поколение художников и скульпторов. Хотелось бы еще долго видеть Василия Алексеевича таким же бодрым, жизнелюбивым, деятельным, каким привыкли видеть его все, кому дорог и близок его глубоко человеческий талант.

ПАМЯТНИКИ СЛАВЫ ПОД ЛЕНИНГРАДОМ

М. Гизе



В 1963 году в деревне Воронино (под Новгородом) открылся памятник бойцам Кировской дивизии Народного ополчения. Через год в Старой Руссе был сооружен близкий по тематике и принципам архитектурного решения мемориальный ансамбль, посвященный борцам за освобождение древнего города от фашистских оккупантов.

Памятники сразу же привлекли к себе внимание: оба они существенно отличаются от распространенных у нас мемориальных сооружений.

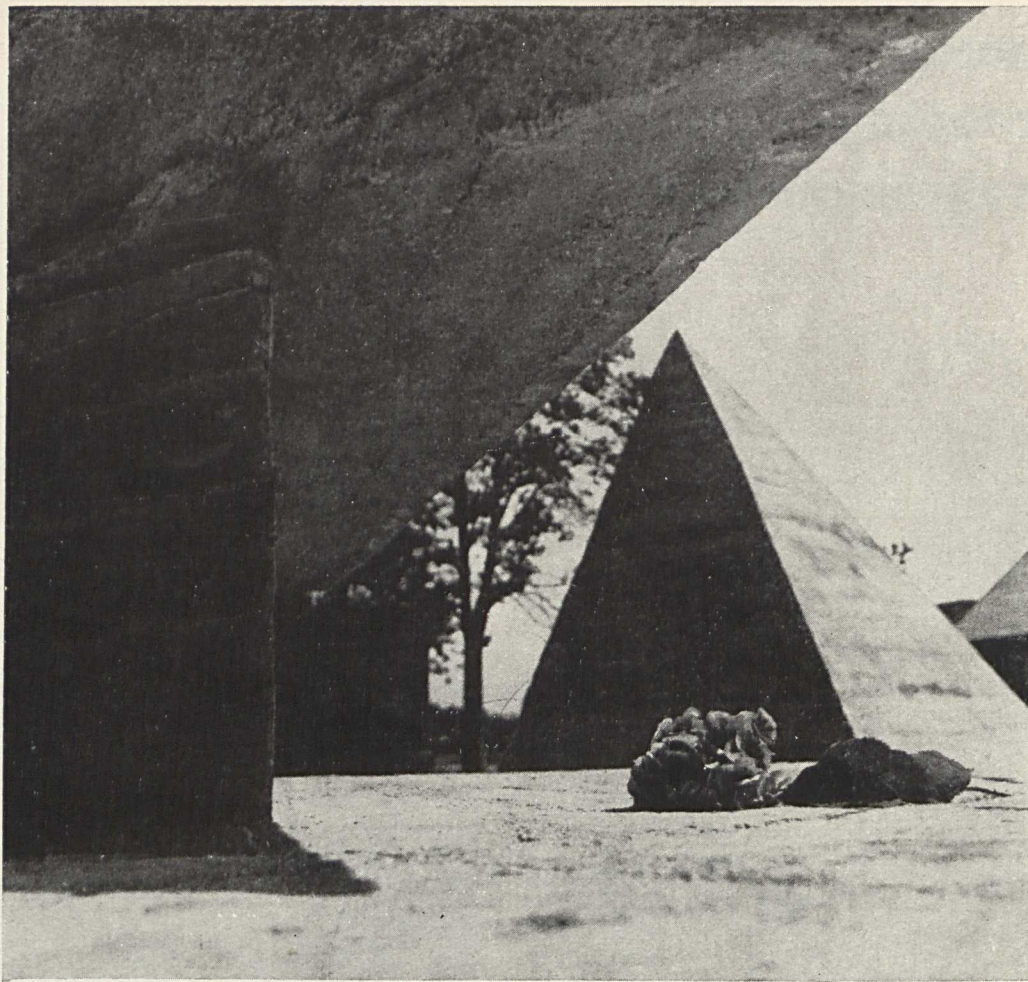
Анализ достаточно обширной практики проектирования и строительства памятников говорит о том, что поиски наиболее выразительных решений идут теперь в трех направлениях.

К первой, чрезвычайно распространенной группе можно отнести традиционные, отдельно стоящие скульптурные памятники. Идея бессмертия воинского подвига находит здесь свое выражение в символических фигурах и атрибутах, а документальные, портретные черты придают создаваемому образу индивидуальный характер.

Вторая группа мемориальных сооружений строится на пространственном принципе: единый ансамбль создается посредством синтеза архитектуры, декоративно-монументальной скульптуры и природного окружения. Элементы памятника, располагающиеся, как правило, вдоль его центральной оси, раскрываются здесь постепенно, в строгом порядке. Так построены ансамбль братской могилы в Трептов-парке в Берлине, ансамбль Пискаревского кладбища, памятник на братских могилах Серафимовского кладбища в Ленинграде, памятник жертвам фашизма в Пирчюписе.

Хотя в этой группе ведущее место принадлежит архитектурно-пространственному замыслу, скульптура сопровождает зрителя на всем пути осмотра ансамбля. Она же несет и значительную идейно-символическую нагрузку. Это обширные, требующие долгого труда и больших затрат сооружения.

Сейчас, после осуществления монумента бойцам Кировской дивизии Народного ополчения в деревне Воронино и после открытия Старорусского ансамбля, мы можем говорить о возникновении в современной советской архитектуре качественно новой — третьей группы мемориальных сооружений. Этот тип памятников, развивая дальше принципы архитектурно-пространственных ансамблей, решительно переносит идейно-символический центр тяжести со скульптурных элементов на архитектурные формы. Последние приобретают в связи с этим особенно острую и



самостоятельную трактовку. Объемная скульптура уступает место рельефу, целиком подчиненному заданной архитектурной форме. Текст, включаемый в композицию мемориальных сооружений такого рода, становится существенной частью художественного образа.

Рассмотрим основные композиционные приемы воронинского и старорусского ансамблей. Памятник в деревне Воронино представляет собой композицию, состоящую из трех основных предметов — двух стел-надолб и прямоугольной плиты с лежащим на ней плоским кольцом-венком. Несмотря на различие форм этих объемов, они воспринимаются нами в единстве, создают цельный художественный образ. Помогает раскрыть тему памятника и избранный авторами материал — бетон со следами четко отпечатавшейся опалубки. Пространственно-пейзажная среда, плоские равнины новгородской земли подсказали авторам необходимость создать высотную композицию, противопоставить мягким ландшафтным далям четкий, острый силуэт надолб.

Памятник обращен к проходящему вблизи шоссе, от которого идет изогнутая под прямым углом дорожка, выложенная бетонными плитами. Дорожка подводит к низкой надолбе с изображением группы воинов-ополченцев. Рельефы созданы скульпторами С. Перфильевой, О. Ключкиным, И. Костюхиным, В. Новиковым, В. Тихомоловым.

На высокой надолбе начертан торжественный текст и высечены рельефы, посвященные различным эпизодам истории дивизии. Пластически эта композиция менее интересна, чем первый рельеф.

Мемориальный ансамбль в Старой Руссе

расположен в совершенно иных условиях — он является элементом города, стоит в живописном парке, хорошо просматривается со всех сторон и окружен новой застройкой. Участок, выбранный для ансамбля, его ответственная роль в архитектуре города послужили исходной основой при разработке образного строя сооружения.

Островное расположение памятника предопределило композицию с входами с трех сторон и равноценное внимание к решению фасадов ансамбля. Отсюда и отличие его от большинства традиционных ансамблей, завершающихся скульптурной композицией и имеющих благодаря этому как бы «тупиковый» характер. Здесь же принят иной принцип.

Объемная структура памятника создает предпосылки для многогранного восприятия как всего ансамбля в целом, так и его отдельных частей. Это позволило рассредоточить композиционные акценты, точно определив смысловую и эстетическую нагрузку каждого из них.

Основой художественного образа служит здесь мотив треугольных стел, форма которых ассоциируется с победными знаменами. С какой бы мы отдаленной точки зрения не смотрели на это сооружение, отовсюду мы будем воспринимать четкий, выразительный силуэт памятника, две устремленные вверх остrokонечные белокаменные стелы. Третья, значительно более низкая и тяжеловесная, смотрится в контрасте с ними.

Во взаимодействии этих трех элементов композиции и раскрывается многообразие замысла ансамбля — от повествовательного мотива стелы, на которой можно прочесть вырубленные в камне слова поэта

М. Дудина, славящие мужество «гордых сердец, жизнью своей отстоявших родину нашей свободную песнь и жизнь», через скорбно молчаливую, склоненную стелу к торжественному звучанию стелы «высокой», несущей на себе плоский рельеф с изображением сцен сражения за город в феврале 1944 года.

Низкий стилобат, разорванный в местах входа в ансамбль, по мысли авторов, должен напоминать о фундаменте разрушенного войной здания.

Скульптурный рельеф плоский, линейный. Автором его является А. Черницкий. Здесь же, под надежной охраной камня, перед рельефом, изображающим героев партизанской борьбы в старорусском крае, горит «вечный огонь»...

Пафос победы, боль утраты, поэтичность обряда возложения гирлянд в память погибших — сколько разнообразных эмоций способны возбудить в людях простые геометрические массы камня, объединенные общей идеей.

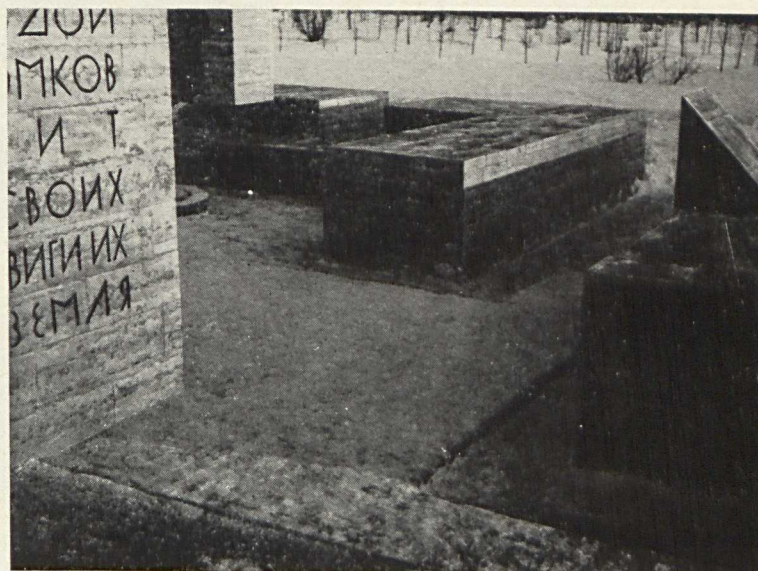
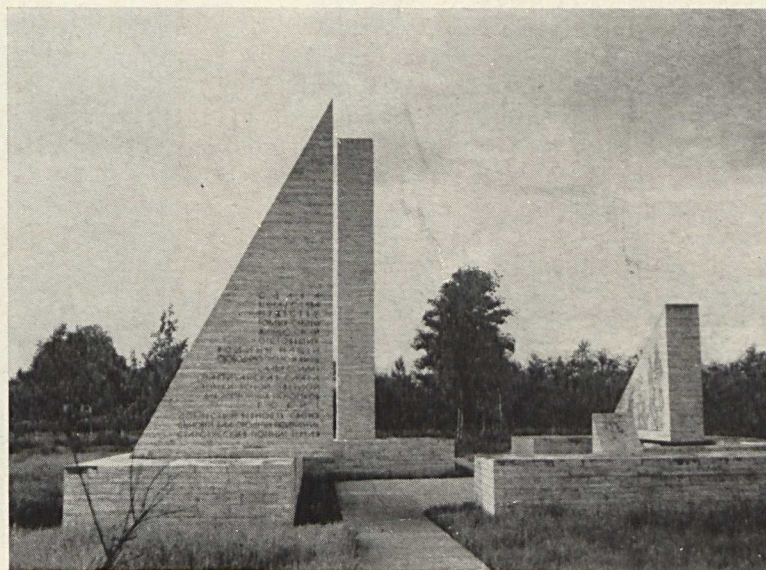
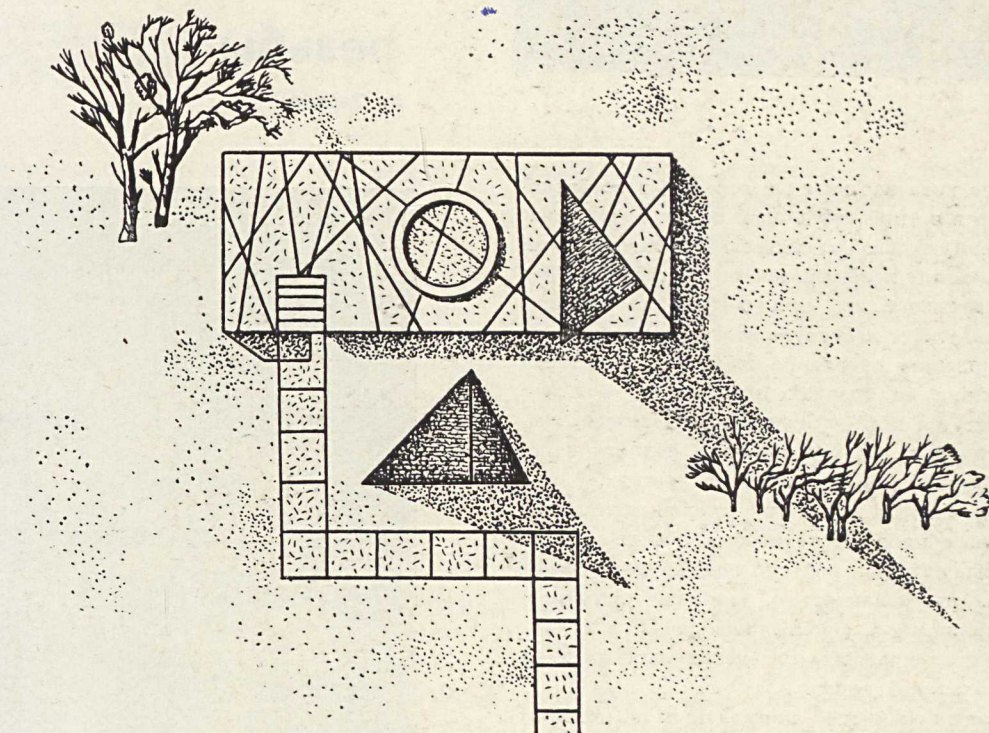
*

И воронинский и старорусский ансамбли делали одни и те же художники-архитекторы — А. Свирский, Е. Рапопорт, П. Юшканцев (конструкция памятников разработана инженером И. Кауфманом).

Оба памятника перекликаются и идейным содержанием и принципами архитектурного решения. Но это не повлекло за собой повтора авторских приемов: подкупающая простота решения, свойственная монументу в Воронино, уступила место сложному разнообразию символических образов старорусского ансамбля, вызывающих в зрителе сложное многообразие эмоций — от драматической патетики до грусти личных переживаний.

2, 3. Памятник героям Кировской дивизии в деревне Воронино. Архитекторы А. Свирский, Е. Рапопорт, П. Юшканцев; рельефы скульпторов С. Перфильевой, О. Ключкина, И. Костюхина, В. Новикова, В. Тихомолова. Конструкция инженера И. Кауфмана.

1, 4, 5, 6. Мемориальный ансамбль в Старой Руссе. Архитекторы А. Свирский, Е. Рапопорт, П. Юшканцев; рельефы скульптора А. Черницкого. Конструкция инженера И. Кауфмана.





необычные сюжеты поволжской резьбы

М. Званцев

Кто хоть раз видел в деревне, в особенности в летний солнечный вечер, избу, украшенную поволжской резьбой, тот навсегда запомнит необыкновенное чувство, которое охватывает вас при встрече со сказкой наяву. Тут действует все: пластически совершенное очертание избы, игра закатного солнца на бревнах и рельефах, которые кажутся как бы отлитыми из дерева, созданными для человеческой радости неистощимо буйной фантазией мастера. Сказочный характер старой долбленой резьбе придают те необыкновенные существа, которые, искусно komponуясь с пышной растительностью, «взирают» на вас с карнизных и фронтовых досок, с наличников «красных» и светличных окон, с угольников ворот.

Список наиболее популярных в поволжской резьбе сказочных и символических персонажей, проникших сюда из глубины веков, сравнительно невелик: львы, русалки («берегини», «фараонки»), «птицы-сирины», павлинообразные птицы, голуби, орлы и какие-то существа, похожие на того «змия», с которым в свое время так успешно сразился св. Георгий.

Форма, поза, отчасти характер этих существ в известной мере единообразны. Это зависело от единства идейной основы, от материала и способа его обработки, от плоскости, на которой они располагаются. И все же в каждом памятнике народной резьбы виден творческий почерк мастера, его любимые детали, собственные художественные приемы, не отходящие, однако, от канонического образа.

Совершенно естественно поэтому, что отклонения от «нормы» в народном искусстве могут вызвать особый интерес. В отдельных случаях эти редкие и необычные изображения могут служить путеводной нитью при определении происхождения некоторых безымянных памятников, а таких, как известно, в наших музеях очень много.

*

Я, вероятно, не сшибусь, если скажу, что самым выдающимся памятником поволжской резьбы является дом Мохова, построенный в 1866 году в селе Никола-Погост Горьковской области¹. Его части ныне хранятся в Государственном Русском музее. Этот памятник ценен не только полным пантеоном включенных в резьбу сказочных персонажей, но тем, что на нем изображены человеческие фигуры. В поволжской резьбе их немного. В рассматриваемом памятнике изображено двое мужчин

Лев-гермафродит. 60—70-е гг. XIX в., д. Мамакино Борского р-на Горьковской обл.

Львы-коты. 70-е гг. XIX в. д. Воробьево, Городецкого р-на Горьковской области.

Женская фигура на шпильке. 1866. с. Никола-Погост Балахнинского р-на Горьковской обл.

Мужская фигура на шпильке. 1866 с. Никола-Погост Балахнинского р-на Горьковской обл.



¹ В статье рассказано только о памятниках Горьковской области.

Плывущая «фараонка».
Собр. Горьковского Гос.
историко-архитектурного
музея-заповедника.

и две женщины. У женщин как бы обнажена грудь: подчеркнуты ее округлости, резко обозначены соски, но вместе с тем посреди груди намечена легкой порезкой складка, а шею окаймляет подобие рюшки. У мужчин, одетых в однобортные кафтаны, на груди два ряда больших пуговиц. Одинаковы позы фигур, их прически, одинаково моделированы лица. Назначение фигур чисто декоративное и служебное: если на других досках этого дома растительные побеги держат львы и фараонки, то здесь на пилястрах (досках, закрывающих торцы бревен) эти побеги держат или поддерживают мужики и бабы. Если у фараонки и сиринов, существ женского рода, всегда обнажена грудь, то и здесь у женщин она показана обнаженной. Мастер не задавался целью воспроизвести точно костюмы, индивидуализировать лица; фигуры не вырываются из общего стиля и системы декорации.

Это был, конечно, не первый опыт мастера и, как теперь можно утверждать, не единичный. Чувствуется, что форма этих фигур была выработана раньше, пластически осознана художником. В собрании Государственного Исторического музея имеется доска с подобной же фигурой, где все повторено: и поза, и лицо, и прическа, и фестоны на рукавах, и рисунок растительного орнамента.

Зарегистрированы и другие избы с резьбой этого же мастера. Авторство легко определяется по характеру орнамента, по типичным фигурам львов и фараонки, но на этих избах человеческих фигур нет. Это было под силу только такому выдающемуся артисту, каким был автор резьбы дома Мохова, безвестный, но необычайно талантливый мастер. Безвестный? А нельзя

ли определить его имя? На этот вопрос я постараюсь ответить в дальнейшем.

*

Как известно, русалка существо женского рода и женского облика. Если верить мастерам резьбы, русалки всегда имели обнаженную грудь, по большей части веселое настроение, тщательно следили за прической и обычно украшали шею ожерельем. Располагаясь на сравнительно узкой доске, они приобрели постоянную позу Оранты и плывущее, горизонтально вытянутое тело.

Необычной поэтому кажется русалка на одной из досок в собрании Горьковского историко-архитектурного музея-заповедника. Она изображена плывущей, с ветвью в левой руке. Другая рука уже не держит, как обычно, цветок, а показана как бы отгребавшей воду. Поза человека, плывущего на боку. На ее голове надета округлая шапка с большой кистью. Доска эта, вероятнее всего, была расположена на одной стороне фронтона, а на другой стороне ей соответствовала другая доска, тоже с русалкой, но уже без головного убора (находится в том же собрании). По характеру рельефа можно судить, что резчик едва ли не впервые взялся за этот сюжет. Фигура выполнена несколько робко и почти лишена декоративного начала. Для нас здесь интересна удачная попытка резчика возможно правдивее изобразить и позу, и характерные движения плывущего человека.

Лев, пожалуй, наиболее распространенный сюжет в поволжской резьбе. Но вот одно из необычных декоративных изображений львов из деревни Воробьево Городецкого района. Формы их тела и голов ориги-

нальны; хвост загибается под прямым углом; все тело покрыто узором; морда стилизована до предела. Таких львов я больше не видел нигде. Что это? Лев или просто кот? Вспышка фантазии автора или копия какого-то образца? Этого, видимо, мы уже никогда не узнаем. Изба, на которой они были расположены, вероятно, уже не существует. Прошло уже сорок лет, как мною был сделан этот снимок!

Но другая резьба, с которой я повстречался тоже давно, пока еще благополучно сохраняется, украшал дом Ховричевой в деревне Слободской Борского района. Резьба относится к 1851 году. На переднем фасаде избы «стерегут» два льва обычного вида, а вот на досках правого и заднего фасадов вырезаны львы совершенно другие. Мастер здесь сознательно, видимо, из желания пошутить, поозорничать, перепутал символы: соединил в одном сказочном существе льва и русалку. До пояса лев, как лев, с мордой, поразительно похожей на морды своих братьев (с переднего фасада), а тело у него рыбье!

Пожалуй, более интересный по необычности образа и формы лев с очелья наличника избы в деревне Мамакино того же района. На этой избе персонажи очелий все разные, рельеф невысокий. Тело льва большое, несколько несуразное, лапы похожи на какие-то ленты, а вместо львиной морды вырезана голова мужчины с окладистой бородой, с лихо закрученными усами. Но грудь женская, обнаженная!

Опять путаница? Но здесь уже возникает вопрос: а возможно, это сделано сознательно, возможно, магическое значение этого персонажа для нас утеряно? Может быть, в свое время такой лев-гермафродит или лев-фараонка обладали особой охран-



Нижняя доска от наличника окна
светелки. 1881. д. Налесино
Городецкого р-на Горьковской обл.,
Собр. Горьковского гос.
историко-архитектурного
музея-заповедника.

Лев-«фараонка». 1851.
д. Слободское Борского р-на
Горьковской области.



ной силой и особенно хорошо стерегли избы?

Изображения львов долго существовали в поволжской резьбе. Они дошли до 90-х годов XIX века; между тем изображение львицы мне пока известно лишь в одном экземпляре.

Львица, которую вы видите на снимке, снята с очелья наличника избы в деревне Быдреевка Семеновского района. Что резчик изобразил именно львицу — это не подлежит сомнению: посмотрите на два соска вымени у задней ноги и два завитка у шеи вместо пышной гривы. Рельеф невысокий, силуэт необычайно четок, сделан уверенной рукой, и именно этот силуэт вызывает в памяти далекие образы зверей из орнамента владимиросудальской архитектуры. Можно подумать, что эта

львица очень древнего происхождения, но нет, она еще сравнительно молода. Изба, на которой она находилась, относится к 90-м годам прошлого столетия. Удивительно, как в народном искусстве подсознательно проявлялись древнейшие образы с их характерной формой.

В поволжской резьбе мы иногда встречаем не только древние формы, но и сознательную попытку приблизить старые символы к современной жизни дореволюционного крестьянства. Лев — страж дома... но собака ведь тоже страж! И вот мастер преобразует льва в собаку. Возможно, это и единственный случай, но на доске из собрания того же Горьковского музея вне всяких сомнений изображена собака. Голова типично собачья, на гриву нет и намека. Собака гладкошерстная, ведь только у них

хорошо видно, как уходит гладкое брюхо под задние ноги. Хочется сравнить ее с таксой из-за коротких ног и массивного туловища, но здесь просто не хватило для ног места. Для выразительности рельефа мастеру выгоднее было сделать тело большим, а если бы он изобразил фигуру пропорционально, то силуэт на данном пространстве доски стал бы невыразительным.

*

В 1960 году научная сотрудница Горьковского музея-заповедника Т. Казанская привезла из д. Налесино Городецкого района полуразрушенный наличник окна светелки. На нижней доске наличника дата: «1881 год» и два льва. Справа изображен лев с неестественно повернутой, как бы распластанной мордой, напоминающей человеческое лицо, а слева — с мордой, на-

Львица. 90-е гг. XIX в.,
д. Быдревка
Семеновского р-на
Горьковской обл., Собр. автора.

Лев-собака. Собр. Горьковского гос.
историко-архитектурного
музея-заповедника.



поминающей лисью, и с гривой, подобной мантилье.

Изображений существ, похожих на этого льва, я еще не встречал, и, видимо, его надо считать редким и оригинальным персонажем, а своеобразный тип второго льва немного известен и по литературе и по музейным собраниям. У него, конечно, не человеческая личина, как считают некоторые исследователи,—слишком четко изображен характерный для львов разрез губы, характерный для кошачьей породы рисунок ноздрей и ушей.

Видимо, подобное изображение льва, хоть и не часто, но встречалось в резьбе. В данном случае интересно не повторение несколько загадочного по своему характеру образа, а то, что совершенно подобный горьковскому лев помещается на двух на-

личниках из собрания Государственного Исторического музея и на наличнике, воспроизведенном в известной книге Э. Бломквист о постройках русских, украинцев и белорусов. Более того, и формы наличников и украшения на них почти точно соответствуют горьковскому наличнику 1881 года. Возникает, таким образом, предположение, что все они являются работой одного мастера, и, возможно, только ему принадлежит своеобразное изображение льва с «личинкой».

Но еще более интересным является то обстоятельство, что подобные львы с «личинкой» находятся и в комплексе резьбы из Николы-Погоста!

Наличник Горьковского музея разделяют с резьбой дома Мохова 15 лет, но разве трудовая жизнь мастера не могла продол-

жаться и значительно дольше? Работу одной руки подтверждают и некоторые другие детали резьбы. Во всяком случае, авторство одного и того же мастера в резьбе Николы-Погоста и горьковского наличника для меня не подлежит сомнению, а если это так, то определяется имя мастера никола-погостинского дома. По словам дарителя, горьковский наличник резал мастер Смирнов из д. Курцево Городецкого района. Ему же следует приписать и работу над резьбой, хранящейся теперь в Русском музее и достойной самого полного опубликования.

Совершенно естественно, что в настоящей статье не могли быть приведены все примеры необычных и редких сюжетов в замечательной резьбе Поволжья. Это дело будущего.

облик шведских городов

С. Хан-Магомедов

Сильная сторона современного жилищного строительства Швеции — это его комплексность, градостроительный подход к расположению новых жилых районов, сочетание в них различных типов домов, создание общественных центров с развитой сетью коммунально-бытового обслуживания.

Жилые комплексы часто строят на новых территориях. Так, например, по генеральному плану застройки Стокгольма в его пригородной зоне создается несколько групп жилых комплексов с общим и местными центрами, связанными удобным транспортом с центром столицы.

В 50-е годы здесь была создана группа из пяти жилых комплексов (Веллингбю, Блакеберг, Рокста, Хессельбю Странд, Хессельбю Горд), рассчитанных на 80 тыс. жителей. Общий административно-торговый центр этого района расположен в Веллингбю над станцией вылетной ветки стокгольмского метрополитена, которая связывает все местные центры этой жилой группы. Жилые комплексы застроены домами различных типов, размещенными с таким расчетом, чтобы большей части жителей была обеспечена максимально удобная связь с торговым центром и метро: вблизи центров расположены многоэтажные башенные дома, затем секционные в 3—4 этажа, еще дальше — малоэтажные блокированные и одноквартирные дома.

Шведские жилые комплексы оставляют хорошее впечатление органическим сочетанием таких двух, казалось бы, взаимоисключающих черт, как строгая рациональность их планировки и застройки и большое разнообразие их внешнего облика. Именно этого последнего качества очень не хватает нашему жилищному строительству, о чем справедливо писал Д. Морозов в своей статье, опубликованной в № 3 «Декоративного искусства СССР» за 1965 год. Поэтому шведский опыт строительства жилых комплексов представляет для наших специалистов большой интерес. Мы остановимся лишь на вопросах, связанных с проблемами разнообразия внешнего облика жилого комплекса: тип жилого центра.

го дома, его связь с природой и торговый В шведских жилых комплексах природа влияет на своеобразие их внешнего облика, в то время как у нас стандартные приемы благоустройства и озеленения жилых кварталов способствуют монотонности их внешнего облика.

Разнообразие типов жилых домов

Другой причиной реально ощущаемого разнообразия внешнего облика шведских

жилых комплексов является не только умелое применение приемов свободной планировки и смешанной застройки, но и разнообразие самих типов домов. Эта особенность жилищного строительства в Швеции на первый взгляд может показаться противоречащей принципам типизации, стандартизации и индустриализации современного строительства. Но это только на первый взгляд.

Типовой дом это не самоцель, а средство экономии общественного труда в процессе проектирования, внедрения в массовое строительство последних достижений прикладных наук, использования возможностей заводского изготовления стандартных элементов и т. д. На какой-то период, когда требовалось перевести наше жилищное строительство на современные рельсы, жесткое закрепление ограниченного числа типовых проектов оказалось оправданным, так как оно помогло поднять общий уровень жилищного строительства. Однако постепенно выявились и противоречия в такого рода подходе к жилищному строительству. Жизнь идет вперед, нужно совершенствовать старые типовые проекты и создавать новые, а налаженное заводское изготовление деталей, рассчитанных на конкретные типовые проекты, не позволяет это сделать быстро и без экономических потерь.

В связи с этим возникает вопрос, что же все-таки является главным в современном жилищном строительстве — типовой проект как таковой или широкая индустриализация строительства при рационализации планировки и оборудования жилища? Почему, например, в Швеции даже при отсутствии утвержденных типовых проектов домов широко используются в жилищном строительстве механизация, стандартизация, сборные строительные элементы и существует рациональное типовое оборудование квартир, которого у нас до сих пор нет?

А может быть, прав был выдающийся советский архитектор М. Я. Гинзбург, который, обобщая опыт разработки экономической квартиры, говорил еще в 1928 году: «Та установка, которая сейчас существует по линии стандартизации, на наш взгляд, является... неправильной, так как желание населить всю страну такими домами, которые не отличались бы друг от друга, представляли бы собой какое-то ужасающее однообразие, является ошибочным. Такая установка не только неправильна, но даже вредна. Мы считаем, что работа по стандартизации должна вестись не в плане автоматического повторения одного типа, а в плане изыскания таких стандартных элементов, которые можно было бы

всячески комбинировать и получить громадное многообразие типов на базе тех же стандартных элементов. Следовательно, и работу по стандартизации... мы предполагаем вести на базе таких стандартов, которые обладали бы максимальной гибкостью и экономически позволили бы максимально разнообразить то жилищное строительство, которое предполагается у нас в СССР». «...мы целиком базируемся на принципе стандартизации, но... нужно проводить такую стандартизацию, которая позволила бы варьировать типы жилья, используя одни и те же стандартные элементы»¹.

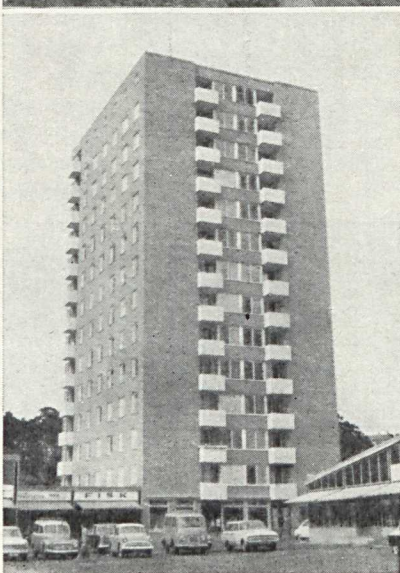
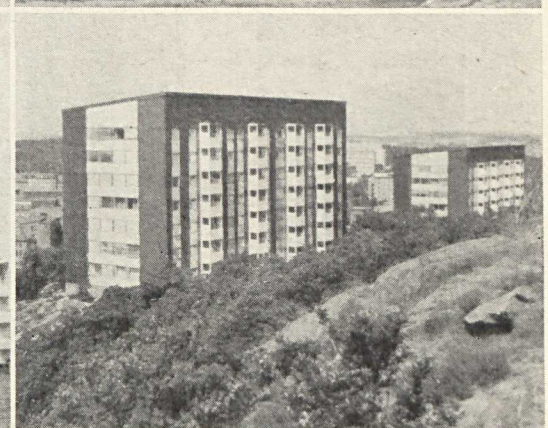
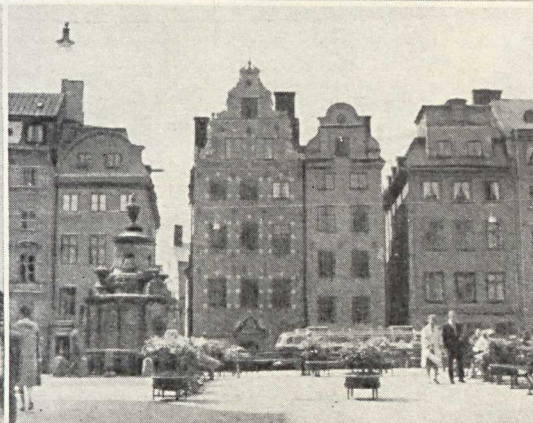
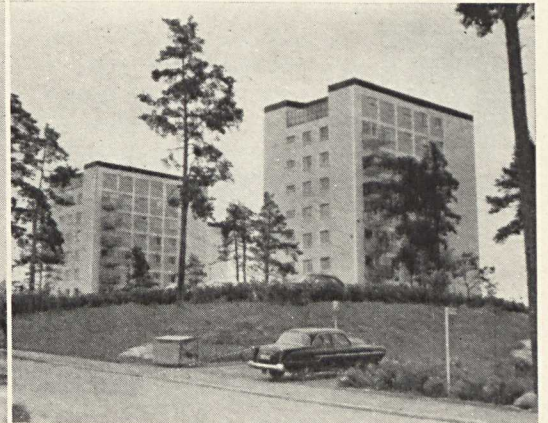
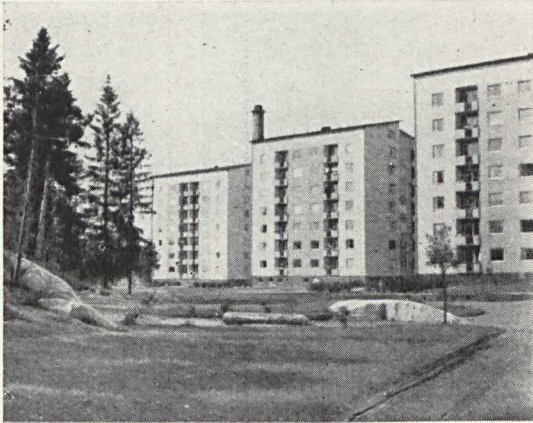
Все это спорные вопросы, которые находятся сейчас в стадии обсуждения. И шведский опыт может помочь наиболее рациональному их решению.

Башенные дома, распространение которых в Швеции связано с трудностью постановки протяженных зданий в условиях сложного рельефа, в послевоенные годы играют большую роль в формировании объемно-пространственной композиции и силуэта новых жилых районов. Шведские архитекторы разработали различные типы таких домов: квадратные и прямоугольные в плане, крестообразные, т-образные, треугольные, с уступами, парноблочные (типа «домино» и др.). Интенсивны поиски оптимальной планировки жилых комплексов и сочетания различных типов домов. Так, например, в ряде комплексов наряду с башенными домами использованы протяженные 3—4-этажные секционные дома, часто криволинейного очертания в плане. Это вызвано, с одной стороны, необходимостью защитить внутриквартальное пространство от сильных ветров, а с другой — условиями рельефа (жилой дом следует направлению горизонтали).

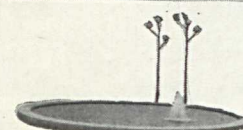
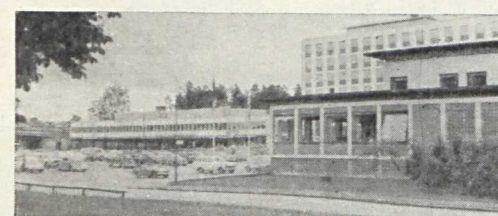
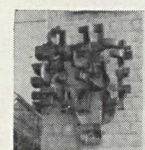
Эти приемы шведской архитектуры (сочетание башенных домов с протяженными криволинейными секционными домами) во многом объясняются конкретными природными условиями страны. Однако, осваивая опыт жилищного строительства Швеции, архитекторы других стран часто переносят эти приемы в совершенно иные природные условия, рассматривая их лишь как чисто композиционные находки. Такое отношение к шведскому опыту можно видеть и в проектах ряда советских архитекторов.

Сами же шведские архитекторы отнюдь не склонны канонизировать приемы планировки и застройки жилых комплексов, сложившиеся в условиях сложного релье-

Типы жилых домов, распространенные в шведских городах. Разнообразие внешнего облика достигается широким использованием стандартных элементов.



Общественные центры шведских городов представляют собой своеобразные интерьеры на открытом воздухе. Вблизи центров расположены многоэтажные башенные дома, затем секционные в 3—4 этажа, еще дальше — малоэтажные блокированные и одноквартирные. Все это делается с таким расчетом, чтобы жителям была обеспечена максимально удобная связь с «общественным центром».



музей 40-х годов

Е. Николаев

фа. Например, на юге страны (в Мальмё), где преобладает спокойный рельеф, они предпочитают применять не башенные, а многоэтажные секционные дома, прямоугольные (а не криволинейные) в плане. Только учитывая конкретные условия, в которых ведется в Швеции жилищное строительство, можно правильно понять характерные для этой страны интенсивные поиски различных вариантов типов жилых домов и планировки комплексов, которые при поверхностном знакомстве могут показаться чисто формалистическими исканиями. Разумеется, не все из созданного в Швеции в области жилищного строительства оказалось удачным и выдержало проверку временем. Но вместе с тем следует со всей определенностью отметить, что влияние послевоенного жилищного строительства в Швеции на архитектуру других стран не в последнюю очередь объясняется тем, что практически каждый новый жилой комплекс шведские архитекторы проектируют как экспериментальный, создавая для него новые типы жилых домов и используя новые приемы планировки и застройки всего комплекса. В процессе этих поисков шведские архитекторы, испробовав много типов жилых домов, имели возможность отобрать наиболее рациональные.

Швеция в первые послевоенные годы стала как бы строительной лабораторией по проверке новых типов массовых жилых и общественных зданий, результатами которой воспользовались архитекторы многих стран. Со своей стороны шведские архитекторы широко используют опыт архитекторов других стран. Большое влияние на жилищное строительство в Швеции оказали, например, работы советских архитекторов 20-х и 30-х годов.

Так, их проекты домов-коммун повлияли на строительство в Швеции «коллективных домов» (дом на ул. Эриксона в Стокгольме, 1935, арх. С. Маркеллиус). Смешанная застройка жилых комплексов с использованием башенных домов появилась в Швеции лишь в послевоенное время, а ведь подобный принцип застройки жилых кварталов был предложен в проекте И. Леонидова для Магнитогорска еще в 1930 году. Блокировка трехлучевых секций была применена в Швеции в 40-е годы — через двадцать лет после опубликования проекта Н. Ладовского, где был впервые использован этот прием.

Центр жилого комплекса — «общественный интерьер»

Большую роль в создании неповторимого облика многих шведских жилых комплексов играют общественные центры, которые

представляют собой своеобразные интерьеры на открытом воздухе. Их объемно-пространственная композиция и характер оформления резко противопоставлены как жилой застройке, так и транспортным магистралям. Если свободно поставленные жилые дома открыты в природу, то центр является как бы частью, вырезанной из природы, отчужденной от нее, резко противопоставленной ей. Для центров жилого комплекса характерен и подлинно человеческий масштаб, утерянный многими транспортными магистралями современного города.

«Интерьерность» общественного центра подчеркивается не только тем, что он предназначен лишь для пешеходов, но и его замкнутой композицией и характером элементов его внешнего благоустройства. Это не просто площадь перед магазинами, а скорее нечто вроде открытого общественного зала, где можно и отдохнуть, и просто прогуляться. На самой площади торговли обычно нет, она вся перенесена внутрь магазинов. Зато непосредственно на площадь выносятся столики открытых кафе, что придает ей характер фойе или бульвара.

Большое значение имеет и подчеркнутая индивидуальность облика торгового-общественного центра, что сказывается не только в его композиции, но и в подходе к использованию элементов внешнего оформления. Причем многие элементы городского благоустройства, которые обычно делаются стандартными для всего города, в этих центрах строго индивидуальны (рисунки мощения, оригинальная форма светильников и т. д.).

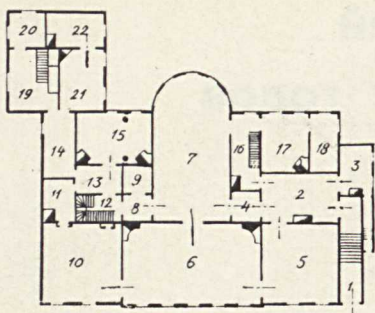
Так же решены фонтаны, скамейки, скульптура, озеленение. Интересно использованы фонтаны — их обычно несколько, они ритмически повторены и расположены живописно. Даже скульптурные элементы решены индивидуально. Например, в Фарсте декоративная скульптура размещена на столбиках — по-видимому, это влияние приема, использованного известным шведским скульптором Милисом для постоянной экспозиции своих скульптур в саду его загородного дома.

Все общественные центры расположены в наиболее доступных и часто посещаемых населением местах жилого комплекса. Причем наиболее удачны из них те, которые представляют собой просто часть пешеходной магистрали, то есть не являются проезжими, а созданы хотя и вблизи, но в то же время в стороне от автомобильной магистрали. Такие центры кроме качества своеобразного открытого торгового пассажа имеют и черты общественного сквера.

Этот музей создали в Москве в ту пору, когда шла еще гражданская война и было, казалось, не до музеев. Помещался он в доме на Собачьей площадке — тихом уголке Москвы между Арбатом и улицей Воровского и назывался «Бытовым музеем 1840-х годов». Но так как в первой половине XIX века быт еще всецело был предметом искусства, то бытовой музей, в сущности, стал музеем интерьера. Сами его создатели (в первую очередь М. С. Бобринская и Б. В. Шапошников) так представляли свои цели: «Бытовой музей стремится показать предметы прошлого в той обстановке, для которой они предназначались». То есть первая задача музея — объяснить назначение предметов и характер их использования (без этого невозможно вполне оценить и художественную сторону предметов прикладного искусства). Но при всем том бытовой музей — это, конечно, не то же, что Музей мебели (существовавший с ним в одно время)¹. Интерьер — не сумма отдельных вещей, это сложный организм, где между вещами возникают связи. Вещи приобретают здесь такие качества, каких не имели в одиночестве. Среди многих музеев 1920-х годов, так или иначе связанных с бытом, Музей 1840-х годов стоял особняком, во-первых, потому, что воссоздавал дом гораздо более скромный, чем усадебные дома, которые часто с самого начала замышлялись как произведения искусства, а во-вторых, фиксировал совершенно определенное время, «очищенное» от поздних наслоений. Выбор этого времени был очень удачным (хотя, конечно, и не произвольным), так как сороковые годы XIX века были тем рубежом, за которым начался стремительный распад прежнего, очень цельного стиля.

Выбор дома, которым с 1840-х годов вплоть до Октябрьской революции владела семья известного славянофила А. С. Хомякова, тоже был большой удачей, потому что в доме, хотя и испорченном переделками второй половины XIX века, сохранилась обстановка двух мемориальных комнат, уцелело множество мелочей, обычно безвозвратно исчезающих; потому что были живы люди, знавшие назначение комнат и помнившие, где и что стояло. Наконец, дом был полон воспоминаний о людях, живших и бывавших в нем, а в числе этих людей были крупнейшие деятели русской культуры: Гоголь, Аксаков, Языков, Герцен, Грановский, Чаадаев, А. Толстой и многие другие.

¹ Кстати сказать, и в Музее мебели были комнаты, обставленные «интерьерно», в которых вещи показывались «в работе».



На плане 1-го этажа
1 — Крыльцо. 2 — Прихожая. 3 — Лакейская.
4 — Проходная в зал. 5 — Угловая гостиная.
6 — Большая гостиная. 7 — Зал. 8 — Буфетная.
9 — Чулан. 10 — Парадная спальня. 11 — Уборная.
12 — Лестница в антресоли. 13 — Гардеробная.
14 — Сундучная. 15 — «Маленькая зала». 16 —
Лестница в антресоли и мезонин. 17 — Кабинет.
18 — «Говорильня». 19 — «Девичья». 20 — Ком-
ната экономки. «Бабушкины комнаты»:
21 — Будуар. 22 — Спальня.

Передняя. Входные двери.
Слева — вход в лакейскую,
справа — вход с улицы.

Район между Поварской улицей и Арбатом был небогатым районом Москвы, на протяжении многих десятилетий тесно связанным с историей русской культуры. Среди небольших и совсем маленьких здешних усадеб, сплошь деревянных, усадьба Хомяковых была одной из самых крупных, но вполне обыкновенных: дом с двумя каменными флигелями и службами и сад — обширный и такой глухой, что весной в нем куковала кукушка. Сам дом, построенный после пожара 1812 года, полностью испепелившего этот район, также был не маленький, с обширным мезонином, антресолями и пристройкой, выходившей во двор. С улицы в него вело парадное крыльцо. В московских домах вход обычно бывал со двора, крыльца на улицу стали делать только в 1840-х годах (с распространением извозчиков), но крыльцо дома Хомякова находилось на этом месте давно, по крайней мере с 1831 года.

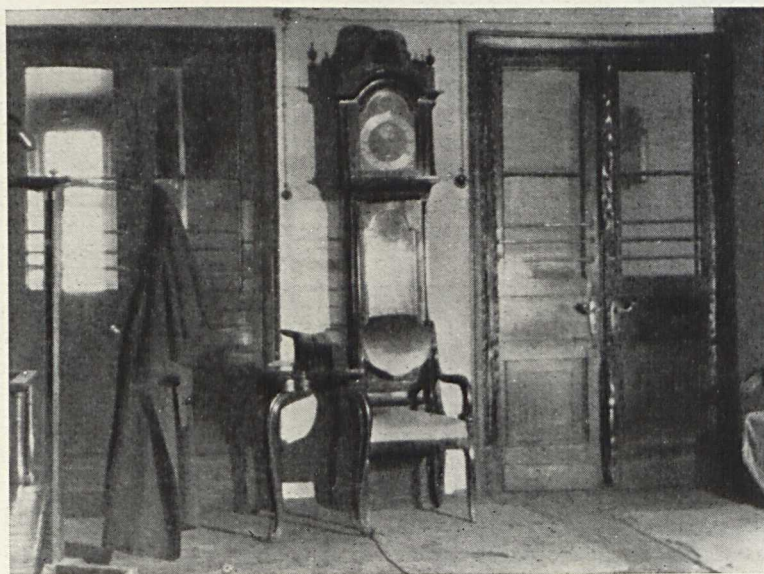
В полутемной передней стояли диван, покрытый холщовой тканью, вешалка с плащом и шляпами на ней, настольные часы, висело зеркало с масляными лампами по сторонам. Уже здесь, при самом входе в музей, подкупала добросовестность реконструкции комнаты, которая обычно не вызывает никакого интереса у авторов экспозиции. Из этой передней легко было попасть в любое помещение дома. Три комнаты вдоль улицы составляли, как обычно, парадную анфиладу. Первая среди них — угловая гостиная, в которой по вечерам собиралась семья, — была обставлена по принципу «углов» мебелью 40—50-х годов XIX века. Этим как бы приоткрывалась дверь в последующую эпоху, художественные принципы которой были совершенно не похожи на принципы предыдущей. Уют начинал уже явственно теснить в этой комнате былую архитектурность интерьера.

Интерьер большой гостиной (парадной приемной дома) был целиком «сконструирован» создателями музея. Еще в 1924 году эта гостиная существовала в облике 70-х годов XIX века, судя по описанию — весьма антихудожественном. При наличии угловой гостиной это могло погубить художественную цельность дома, задуманного как позднеампирный памятник. Большая гостиная, необычайно крупная по размерам и масштабу, была совершенно симметрична (в центре стены — между двумя дугowymi печами — дверь в зал), поэтому при реконструкции ее, естественно, разделили на две подобные, но по-разному обставленные половины, художественно объединенные двумя огромными диванами и парными пейзажами над ними. Застекленная ширма отделяла проходную часть

гостиной, образуя что-то вроде «комнаты в комнате» (прием, известный по старым изображениям и интерьерам Ольгова, Архангельского и т. д.). Мебель, опять-таки сгруппированная «угловками» (при размерах и назначении комнаты это неизбежно), умышленно была здесь подобрана более старая (1800—1810-х гг.). Так как интерьер сравнительно с концом XVIII века непрерывно терял парадность и приобретал чисто бытовые черты, мысль обставить наиболее парадные комнаты наиболее старыми вещами кажется совершенно естественной (тем более что быт на эти комнаты влияет гораздо меньше, чем на «вседневные»).

Вместе с залом (полукруглый выступ которого выходил во двор) большая гостиная составляла вторую анфиладу, эффектно

чим анахронизмом XVIII века. То, что спальня архитектурно не была разделена, как обычно, на две части (часть, прилегающая к окнам, всегда служила в русских домах интимной гостиной, задняя часть — альковом), лишило комнату обычной торжественности. Вид ее был весьма домашним. Ширма (которая часто употреблялась для разделения пространства вместо колонн) здесь всецело принадлежала мебели, а не архитектуре. Создатели Музея сознательно смешали в этой комнате первоклассные вещи с изделиями доморощенных столяров. Это тоже был один из принципов Музея, ибо дом, в особенности средний, обрастает мебелью не сразу, и далеко не всегда это бывают гарнитуры. Но самой большой удачей Музея были не парадные комнаты, традиционные и хоро-



замыкавшуюся скульптурными часами, силуэт которых вырисовывался на фоне окна. В зале, который один из всех комнат сохранил старые восьмистекольные переплеты, легко было проследить, насколько такие мелочи, как переплеты окон, влияют на облик интерьера, создавая его ритм и масштаб.

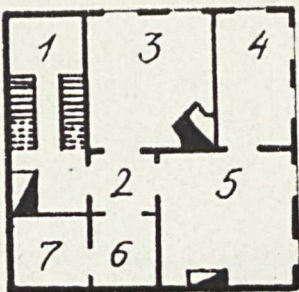
Немногочисленная мебель зала, тоже более старая, нежели в остальных комнатах, была чинно расставлена вдоль стен. В русских домах зал, как правило, служил и столовой, и в Музее поэтому в нем стояли горки с посудой, а рядом в небольшой комнате — огромный буфет 30-х годов XIX века, на котором, словно вазы, возвышались старинные самовары.

Анфилада вдоль улицы заканчивалась парадной спальней — чрезвычайно живу-

шо изученные, а те маленькие комнатки в антресолях и под антресолями, где каждый день жили. Эти комнатки теснее всего связаны с бытом и продиктованы им. Музею удалось отразить характернейшую черту бытового интерьера первой половины XIX века — его удобство и практичность, рука об руку шедшие с красотой и архитектурностью (хотя последняя выражалась порой только в объемах помещения).

Чтобы воспроизвести эти комнаты, недостаточно было одних описаний и акварелей¹, — требовалось еще глубокое знание

¹ Свидетельством глубокого изучения изобразительного материала по интерьеру служит устроенная Музеем в 1925 году выставка иконографии интерьеров, где было собрано 84 изображения.



На плане правых антресолей
1 — Лестница из 1-го этажа и лестница в мезонин. 2 — Проходная. 3 — Комната для приезжих. 4 — Комната гувернера. 5 — Комната юноши-студента. 6 — Комната для прислуги. 7 — Чулан.

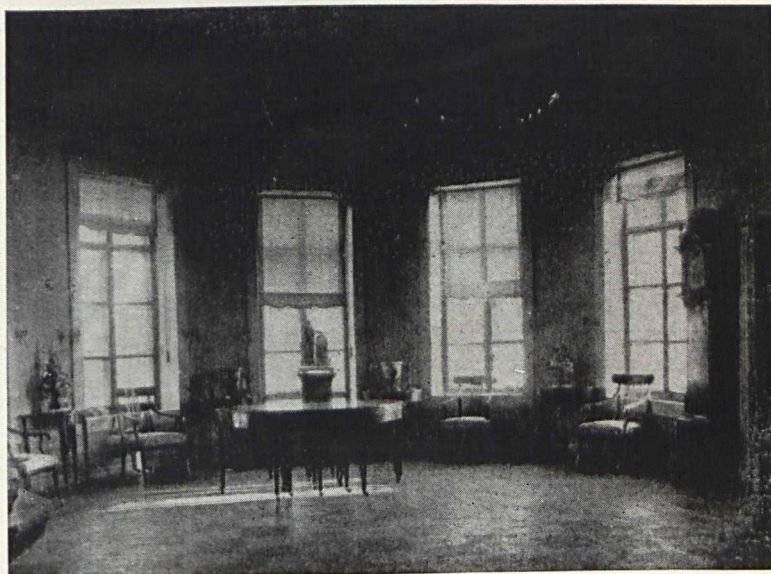
Зал (вид из большой гостиной).

тончайших мелочей быта, иной раз совершенно изгладившихся из памяти и непонятных новой эпохе. Несомненно, не раз приходил на ум создателям Музея вопрос, отчего музеи, даже тщательно подобранные, имеют порой такой холодный, нежилой характер. И работникам Музея удалось, подобно хорошим актерам, совершенно перевоплотиться в жизнь другой эпохи и «обжить» эти комнаты совершенно так же, как обживается всякий дом, в том числе и современный.

Решающую роль тут сыграли те бесчисленные мелочи, которые неизбежно накапливаются во всяком «живом» доме. При устройстве музея ничто не было забыто, все заняло свои места: подставка для тростей, медные трубы для направления теплого воздуха из отдушин печей, половики

была воссоздана в музее с необычайной убедительностью и конкретностью. Трогательно убогая, со столом, покрытым лоскутной скатертью, шкафком, набитым разрозненной посудой, штофами, кувшинами и облепленным изнутри гравюрками; с сундуком в уголке, с картинками над ним в простеньких рамках, а то и вовсе без них (на последнее не решился бы, вероятно, ни один музей).

В пристройке к дому, вдали от парадных комнат с их суетой и гостями, находились так называемые «бабушкины комнаты» (небольшая гостиная и кабинет-спальня), «где жили на покое лица старшего по отношению к владельцам дома поколения, особый мир, полный воспоминаний и сувениров». Реконструкция этих комнат была выполнена с блистательным артистизмом.



(зачастую потертые), ящик для грязного белья, подсвечник, заботливо оставленный у дверей темной комнаты, и т. п. Рабочие и письменные столы были завалены вещами, необходимыми или позабытыми хозяевами. Проходные комнаты музеев, как правило, пустуют, между тем в обжитом доме этого не бывает: и вот на площадках лестниц и переходов стоят шкафы, манекены для платьев. Посетитель оставался в твердом убеждении, что в этом музее нет традиционных пустых шкафов и что даже самые красивые из них существуют не для украшения.

Полностью реконструировать дом — это значило восстановить и те ничтожные комнатки, куда не проникали посторонние взоры: сундучные, девичьи, каморки гувернеров и экономок. Комната экономки

Кажется, что комнаты набиты вещами, а между тем мебели в них было немного. Впечатление создавалось бесчисленным количеством мелочей, которыми обрастает быт и с которыми старому человеку нелегко расстаться. И все это не мертво лежало на своих местах, а словно сохранило прикосновение рук: очень естественно стронуту с места или случайно забыто на столе. Несколькими штрихами — шалью, сползшей с кресла, чашкой, оставленной на рабочем столике, удалось создать иллюзию присутствия «бабушки». Многочисленные мемуары начала XIX века оживали в этих комнатах, конкретизируясь и становясь предельно понятными.

В числе комнат «под антресолями» — комнат 1-го этажа с невысокими потолками и вполне жилых — был кабинет Хомякова и

примыкавшая к нему «говорильня», нечто вроде отдельного кабинета для интимной беседы¹, а по существу — «диванная», перекочевавшая сюда со своего обычного места в парадной анфиладе. Эти две комнаты, сохранявшиеся дочерью А. С. Хомякова почти в неизменном виде со дня смерти отца (1860), и явились ядром музея. Мемориальное значение их было огромно: эти комнаты видели цвет русской интеллигенции 40—50-х годов XIX века и не за обедом, а в моменты откровений и яростных споров.

Симметрично кабинету по другую сторону зала находилась гостиная хозяйки, «маленькая зала», как названа она в одних воспоминаниях, — характерная женская «рабочая» комната с пальцами у окна, хорошо известная по старым изображениям. Нескладная по пропорциям, она была прекрасно обыграна (в ней единственной применен ордер). Создателям музея удалось хорошо выразить чисто женский уют и грацию этой комнаты, наполненной изящной мебелью и многочисленными безделушками.

Верхние комнаты музея никогда не были полностью устроены. Не восстановлены были левые антресоли, в одной из комнат которых много раз останавливался Н. В. Гоголь. Да и в других комнатах дома все время заменяли отдельные вещи и делали перестановки, добиваясь естественности и выразительности. В частности, и зал не сразу обрел окончательный вид, а сначала был «готическим».

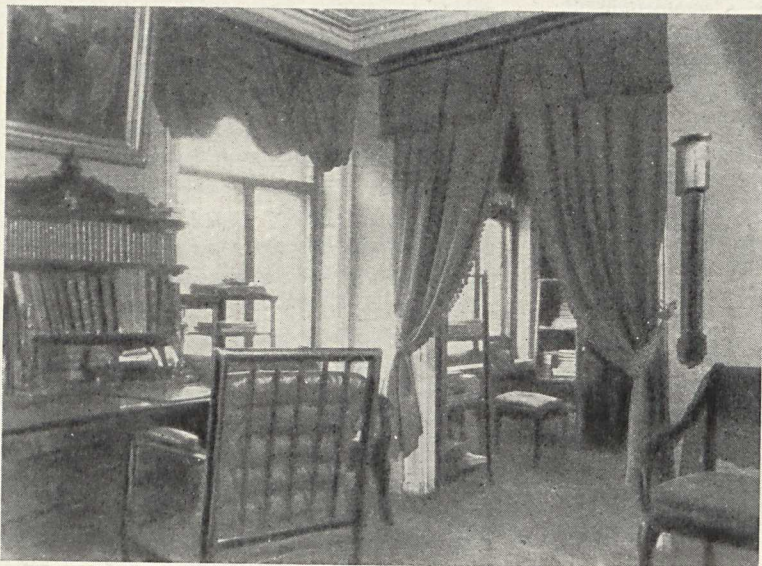
В верхних комнатах не было уже и следа парадности, но тем сильнее выражалась в них художественная цельность и значительность эпохи, когда искусство глубоко проникло в быт и срослось с ним. Антресоли включали комнаты студента и гувернера и комнату для приезжих. Все эти комнаты — смешанного назначения и очень автономны. Комната студента, например, одновременно и гостиная, и спальня, и комната для занятий. В бытовом отношении она была очень тщательно продумана и в своей изысканной функциональности вполне современна. Принципы экспозиции здесь были те же, что и в «бабушкиных комнатах», но образ значительно отличался. Некоторые будничные уголки верхних комнат были настоящим откровением: например, комодик с туалетными приборами и зеркалом горизонтального формата (в комнате студента), халат, висевший рядом с кушеткой, или шкафчик с другой стороны двери, а на

¹ Подобная комнатка при кабинете хорошо сохранилась в доме декабриста Штейнгеля в Гагаринском переулке дом № 15.

Кабинет Хомякова. Дальше
«говоришня».

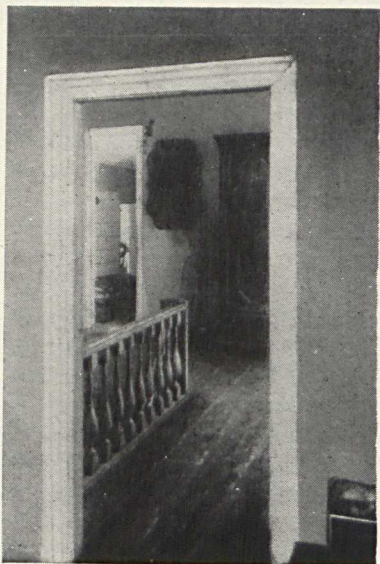
Девичья, дальше сундучная
(в пристройке)

Маленькое зальце.



Диванная-«говоришня».

Комната бабушки.



нем ночник и книги (в комнате для приезжих). Комнаты антресолей, между прочим, с очевидностью показывали, что ампиный интерьер «завязывается» как бы сам собой, едва только осмысленно представлена мебель, ибо мебель этого времени обладает и стилистическим единством и удивительной уживчивостью.

В мезонине дома экспонировалась классная комната, хорошо известная нам по описаниям и рисункам (так как служила постоянной темой для изображения учителям рисования и ученикам) — обширная комната, увешанная картами. Ее шкафы, столы, этажерка были заставлены письменными принадлежностями, учебниками и учебными пособиями. Многие из этих вещей, судьба которых обычно столь недолговечна, сохранялись прежде в самом

доме как память о детских и юношеских годах владельцев.

Посетители платили создателям музея любовью и интересом к нему. Этот интерес был двояким: как к памятнику быта, столь отличного от современного, и как к великолепному собранию произведений искусства. Успех музея был огромным. Непонятно даже, как небольшому коллективу музея удавалось проводить экскурсии, охранять свободно лежащие экспонаты и при этом вести еще реконструкцию комнат.

Я уже говорил, что музей все время расширялся: на очереди было устройство левых антресолей и комнат мезонина (детских, комнат нянек и пр.). Словом, дом должен был стать полностью музейным.

Но случилось совершенно иное. В 1929 го-



Угловая гостиная (гамбсовская).

Комната для приезжающих.
В глубине — комната слуги.



Комната студента на антресолях.

Уголок комнаты экономки.

Спальня Хомякова.



ду музей был закрыт. Часть мебели и предметов его собрания перешли в Исторический музей (где сейчас экспонируется «говорильня») и в Пушкинский дом. Исчезло самое важное — их взаимосвязь, и они превратились просто в более или менее хорошие вещи. Но опыт создания этого удивительного музея, в котором с такой силой воплотилась культура русского классицизма, а вместе с тем и замечательная культура 1920-х годов, не должен забыться. Создатели музея доказали, что можно и должно изгнать холод и необходимость из музеев такого рода и что для этого нет другого средства (помимо, разумеется, проникновения в художественные принципы и быт эпохи), кроме воссоздания бесчисленных мелочей, наполнявших жилой дом.

*

В статье использованы материалы Государственного Исторического музея, музея Пушкинского дома Академии наук СССР, Московского городского архива, Путеводители по музею (1924 и 1927), обследования дома автором (1963) и воспоминания Е. В. Сильверсван.



«Северная выставка»

Н. Каплан

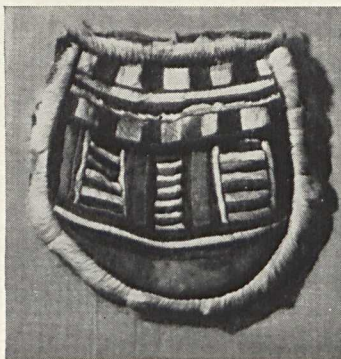
Осенью 1965 года в Музее народного искусства в Москве была открыта «Северная выставка», как ее условно называли, посвященная творчеству народов Крайнего Севера и различных районов Дальнего Востока.

На этот раз музей заполнили одежда, обувь, головные уборы и коврики, выполненные из оленьего меха и украшенные меховой мозаикой, вышивкой подбородным волосом оленя и разноцветным бисером; изображения животных Крайнего Севера — оленей, моржей, нерп, белых медведей, вырезанные из мамонтовой и моржовой кости; халаты из рыбьей кожи с цветной аппликацией и многие другие изделия. Но живо ли сегодня это прекрасное искусство? Развивается оно или же гложет? Эти вопросы задавал почти каждый из многочисленных посетителей выставки. Правда, этикетки успокаивали. Около многих экспонатов значилось, что они выполнены в 1965 году. Действительно, мастера Севера и Дальнего Востока, готовясь к выставке самодельного искусства, организованной Центральным Домом народного

творчества, создали ряд интересных изделий.

В колхозах Крайнего Севера, занимающихся оленеводством и звероводством, много свободных женских рук. Часто жены охотников и оленеводов по многу месяцев проводят в тайге или тундре со своими мужьями, ведущими промысел пушного зверя или пасущими оленьи стада. Председатели колхозов озабочены тем, что бы занять в этот период женщин полезным для них и для колхоза трудом. Количество камуса (меха с ног оленя) ежегодно возрастает пропорционально росту поголовья оленей. Но мастерицы и слышать не хотят о том, чтобы возиться с обработкой камуса, если нет бисера.

Трудно сказать, как давно возник и распространился обычай украшать изделия из меха



Ведро берестяное с аппликацией. Нанайцы. Село Верхний Нерген, Хабаровский край.

Берестяной короб с росписью. Нанайцы. Хабаровский край. Современная работа.

Биликены — чукотские фигурки из моржовой кости. 30-е гг. XX в.

Сумка. Меховая мозаика. Эвенки.

Берестяной короб, ложки. Негидальцы. Хабаровский край. Современная работа по традиционным образцам.

Детская парка. Нганасаны. Хабаровский край. Современная работа.



именно бисерными вышивками. Но вот уже 40—50 лет, как приток бисера на берега Северного полярного моря и в низовья Лены, Енисея и Амура прекратился, и мастерам этой удивительной техники приходится перешивать бисер со старых, пришедших в ветхость изделий на новые. Бесконечные хлопоты потребовались для того, чтобы год назад специально выписать из Чехословакии 400 килограммов цветного непрозрачного бисера. Он поступил в Эвенкийский и Таймырский национальные округа, где после этого открыли маленькие мастерские по изготовлению национальных художественных изделий: одну в поселке Тура, другую — в городе Дудинка. Но в магазинах поселков и колхозов Крайнего Севера бисера по-прежнему нет, и мастерицы приобрести его не могут, а к работе в новых мастерских можно привлечь пока лишь единицы из тех, кто владеет искусством северной меховой мозаики и вышивки.

Местные мастера украшают изделия из меха, помимо бисера и меховой мозаики, еще и полосками тонкого сукна ярких цветов. За неимением сукна в дело идут и сатин, и байка, но и этих тканей либо нет в продаже, либо изредка попадется кусок одного какого-либо подходящего цвета, а других, дополняющих, нет.

Другая, не менее серьезная проблема, как ни странно — проблема сбыта. Наготовив некоторое количество унтов, расшитых бисером, рукавиц и других изделий, мастерская поселка Туры попыталась сбыть их тут же на месте и... потерпела неудачу. В самом деле, где-где, а на Крайнем Севере бисерные унты не в диковинку: здесь каждый третий сам умеет их хорошо делать, было бы только из чего. Когда же дело дошло до работников торговли, то они

отнеслись к национальным изделиям весьма холодно: и дорогие они, и на любителя, и как всегда: «их не будут покупать». Частично эти замечания справедливы. Действительно, в мастерских вещи получаются значительно дороже, чем у самих мастеров на месте, и не такие они красивые пока — ведь в мастерских работают далеко не самые лучшие мастера, а чаще всего местная молодежь.

Очевидно, следует разработать и применить совершенно иную систему для того, чтобы искусство народов Севера могло развиваться.

Надо, как это и делает Центральный Дом народного творчества и его филиалы на местах, снабдить мастерицу необходимыми материалами, заключить с ней договор на одну или несколько вещей. Все это делается при подготовке выставок, правда, без оплаты (экспонаты после выставок возвращаются их владельцам и авторам). А нужно по окончании работы производить с мастерицами индивидуальный расчет. Созданные же ими изделия следует реализовать хотя бы через магазины Художественного фонда.

Необходимо также принять меры к тому, чтобы в школах-интернатах Крайнего Севера детей и молодежь учили традиционному мастерству, прививали им любовь к своему национальному искусству. В интернате поселка Тура учащихся всему этому обучают, но интернат не имеет и не может получить ни камуса, ни тканей, ни бисера, ни отделочного меха.

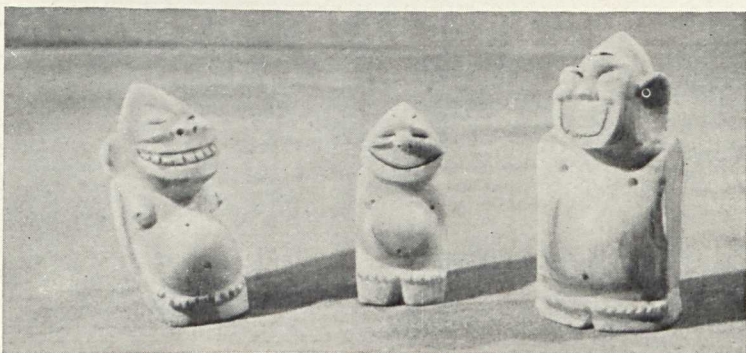
С каждым годом художественных бытовых изделий, украшенных меховой мозаикой, вышивкой бисером, аппликацией из сукна, рыбьей кожи, изделий из бересты и моржовой кости становится все меньше. Перестают работать старые опытные мастера, молодежь не перенимает их опыт и умение, наследники часто бездумно дарят и продают произведения своих бабок и матерей; и хорошо, если музеям, а то просто случайным людям. Все это заставляет тревожиться тех, кому дороги судьбы народного декоративного искусства народов Крайнего Севера и Дальнего Востока.

На выставке Б. Крейцера

Г. Каплян

Свое шестидесятилетие Борис Генрихович Крейцер отметил персональной выставкой, которая была открыта в Ленинграде, в Союзе художников.

Крейцер известен прежде всего как график, однако он своеобразно и с успехом пробует свои силы в плакате, керамике, росписи по дереву, театральном костюме, упаковке. На выставке (автором экспозиции, оформления, каталога, пригласительных билетов и выставочного плаката был сам художник) проявилась заме-



чательная черта творческого облика художника — его многогранное дарование.

На выставке преобладали графика и керамика. У Крейцера свой метод: в его иллюстрациях и оформлении книг, в керамике и плакате яркое декоративное начало сочетается с необузданной и в то же время очень предметной фантазией. Причем сфера фантастики Крейцера опирается на богатый запас наблюдений и глубокую эрудицию, что дает себя знать то в подчеркнутой стилизации определенной эпохи, то в тонкой, иронической «игре» исторических сравнений, то в неожиданных сопоставлениях разнородных шрифтов.

Достаточно вспомнить хотя бы несколько книг, оформленных Крейцером, — детгизовского «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле, научно-популярные издания для детей («Чудесные добавки» или «Материалы тысячи назначений» Б. Розена), или небольшую изящную книжечку А. Павлинской «Графика вокруг нас». Это художник, умеющий видеть и создавать ансамбль, который всегда подчинен архитектонике книги.

В керамике художник твердо опирается на народные традиции, но он не столько заимствует, сколько творит в том круге образов, который был извечным источником фантазии ремесленника. Художник демонстрирует свое родство с гончаром в самом подходе к

графии мастера, долгие годы лишенного возможности заниматься искусством. И теперь после проходившей в Ленинграде выставки этого своеобразного художника можно твердо сказать, что мы видели не только отчет, но и многообещающую заявку на будущее.

по выставочным залам

Выставка прикладного искусства и фотографии Перу

Л. Булдаков



Бык. Глиняная скульптура из района Пукара.

Что мы знаем о Перу? Пожалуй, очень немного. То, что эта страна лежит в далекой Южной Америке, что там есть Анды и сельва — тропические джунгли, что оттуда берет свое начало самая полноводная река на земном шаре — Амазонка. Из школьной истории нам известно, что в XVI веке могущественную империю инков — Тавантинсуйю, частью которой был и Перу, уничтожили испанские конкистадоры. Однако наследие инков не умерло. Традиции древнего искусства возродились в новой культуре, и развиваться она стала своими путями, отличными как от американской культуры, так и от европейской.

Небольшую выставку, давшую представление о перуанской культуре, привез с собой в нашу страну Мануэль Бельтруа, президент Общества «Перу — СССР», профессор истории Университета св. Марка — старейшего на американском континенте.

Выставка была открыта в октябре прошлого года в Москве, в Доме дружбы с народами зарубежных стран.

Интересна история этой выставки. Профессор собирал ее буквально по крупицам. Узнав, что выставка поедет в СССР, люди давали из своих частных коллекций предметы, книги и фотографии. Здесь были десятки изделий, самых различных по своему назначению и времени изготовления. Наиболее древние экспонаты — инкские ткани XVI—XVIII веков. Орнамент их не потускнел до сих пор — краски сохраняют свою яркость и свежесть. Инки употребляли растительные красители, и их потомки сохранили это искусство. Поэтому так нарядны и праздничны пончо — накидки, которые носят мужчины и женщины. Необычайно интересна перуанская керамика. Вот древний инкский священный сосуд со строгим орнаментом, а ря-

дом — несколько глиняных фигурок из района Пукара. Их сделали индейцы небольшого селения Сантьяго де Пу-пуйа. Эти забавные звери и человечки чем-то напоминают наши дымковские игрушки, хотя и тематика, и размеры, и формы разные. Бык — животное, которое не было известно в Перу до прихода сюда испанцев. Он настолько поразил воображение индейцев, что они восприняли его как существо, обладающее магической силой. Поэтому так часто встречается изображение быка и в дереве, и в керамике. Эти скульптуры отличались большой декоративностью формы и динамикой силуэта.

Из дерева делали и посуду. Один из таких сосудов XVII века — киро, с ярким орнаментом, был показан на выставке. В эпоху инков эти сосуды делались из особого дерева, так называемого чачакомо, растущего в районе Куско, и всегда попарно — два одинаковых, так как по старинному обычаю хозяин должен был выпить одновременно с гостем, которого он угощал. Существовало поверье, что яд в сосуде из дерева чачакомо становится сразу же заметным, поэтому пьющему из него не грозила опасность отравиться. Раньше подобные сосуды украшали довольно сложной инкрустацией. Мастер смешивал сок каучукового дерева с минеральными красителями, затем наносил полученную массу на поверхность сосуда и закреплял с помощью огня и металла. Ныне эта техника, ввиду ее сложности и дорогостоящих материалов, больше не применяется.

Большой раздел выставки занимали игрушки. Это — изображения крестьянок в ярких национальных костюмах, фигурки индейцев, сделанные из гипса и раскрашенные, знаменитые «дьяволята из Пукара», изображающие фантастические существа из народных поверий. До сих пор еще можно видеть во время народных празднеств ряженных, напоминающих эти фигурки.

Были на выставке два «мате» — небольшие сосуды из тыквы, с рисунками, расположенными в изящном орнаментальном ритме. Делают такие сосуды ремесленники из Уаманги. Искусство «мате» восходит к далекому прошлому: в рисунках неграмотные индейцы рассказывали о событиях своей жизни, о том, что их окружало.

Выставку дополняли превосходные фотографии пейзажей и памятников архитектуры Перу, а также керамических сосудов одной из наиболее ярких культур древнего Перу — «мочика».

Выставка дала нам возможность поближе узнать замечательное искусство перуанского народа, протянуть еще одну нить дружбы между нашими народами.

по выставочным залам

«Искусство — детям»

Ф. Володько (Минск)

В сентябре 1965 года в Минске, в Государственном художественном музее БССР была открыта выставка «Искусство — детям» (графика и декоративное искусство).

Интересные произведения создали художники декоративно-прикладного искусства. Это в основном работы художников Минского фарфорового завода. В центре экспозиции встречал детей нарядный павлин, сделанный из шамота с цветными эмальями. Здесь же сказочный «Боровик», забавные фи-



Л. Богданов. «Гриб-боровик». Шамот. «Черт». Шамот.

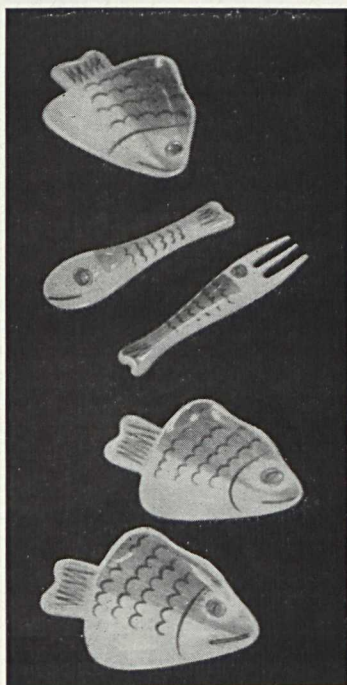
гурки «Малышки», «Козлик», «Пастушки» и др. Внимание ребят привлекало переличатое керамическое панно «Карусель», декоративный пласт «Мир», «Рыбки». Все это работы Л. Богданова.

Душевной теплотой, лиричностью веет от декоративных шамотных панно художника В. Леонтовича.

Декоративные тарелки и поэтичное панно «Дружба», которое выполнил В. Гаврилов для детского сада, отличается характерный для художника почерк: четкость силуэта, предельная обобщенность форм, тонкое чувство материала.

Празднично нарядны наборы детской фаянсовой и стеклянной посуды (художники В. Гаврилов, В. Кириленко, В. Филимонов, Л. Мякова, С. Раудвез, Г. Исаевич). Умело сочетая бесцветное, дымчатое и цветное стекло, используя различные технологические приемы, они создали для детей изящные и удобные приборы для соков, фруктов, компота, вазы для цветов. Надо полагать, что эта посуда быстро займет свое место в быту. На выставке почти не представлена детская игрушка. Это не удивительно — над ней в республике никто серьезно не работает, хотя возможности для этого есть.

Если бы Министерством культуры БССР при подготовке выставки «Искусство — детям» была определена более ясная тематика, если бы работники Министерства просвещения (которые, к сожалению, в подготовке выставки вообще не приняли участия) подумали, что и как показать детям, — выставка была бы еще более интересной и содержательной,

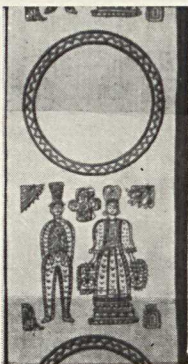
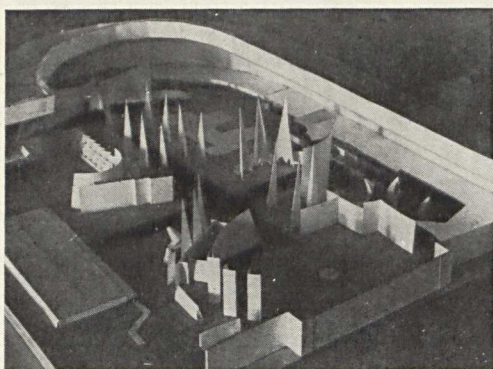
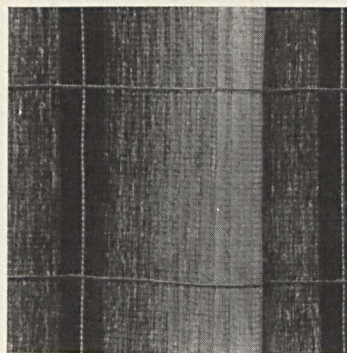
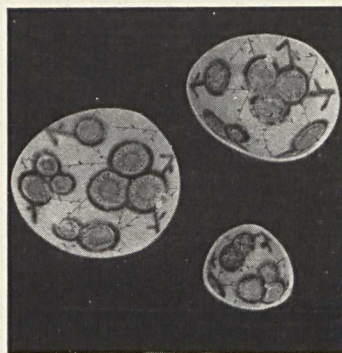


Набор для рыбных закусок. Фарфор, надглазурная роспись.

вещи: он никогда не приспосабливает сосуд к формам природы, но отыскивает и юмористически акцентирует в традиционной форме изделия сходство с животным, птицей, человеком.

Функциональная часть сосуда в руках художника становится явно декоративным элементом, не теряя своего основного смысла, а как бы в новом качестве обретая этот смысл.

Б. Крейцер продолжает неутомимо осваивать все новые области. Причина этого — в био-



Н. Вахмистрова.
Платок «Три цветка».
Л. Орлова.
Набор для салата «Цветы». Фаянс.
Н. Кирсанова.
Декоративная ткань «Полосатая».

К. Рождественский.
Эскиз оформления выставки
в Копенгагене. Фото.
И. Кулакова.
Ткань «Народное ткачество».
Л. Никитина.
Изразец «Домики»

информация

Литовское общество охраны памятников

Л. Тыман

В Литовской ССР образовано Общество охраны памятников. Есть много причин для уверенности в том, что Общество успешно справится со своими задачами. В организационном отношении оно явилось преемником Краеведческого общества, имевшего разветвленную сеть по всей республике. Эта «сеть» в основном состояла из энергичных людей различной подготовки и специальностей, объединенных деятельным интересом к истории и красоте родной страны. Экспозиции центральных исторических и художественных музеев многим обязаны этим людям.

О работе последнего времени можно получить представление на недавно открывшейся выставке в художественном музее Вильнюса. Здесь можно видеть работы по металлу, дереву, а также ткани и вышивки — изделия, создававшиеся, чтобы удовлетворять не только хозяйственные надобности народа, но и его потребности в красоте и поэтических образах. Много внимания уделено ларям, имевшимся в каждой крестьянской семье. Это по преимуществу высокие, обычно сужающиеся книзу ящики, что придает им изящно-кокетливый вид. Все они обмерены и вычерчены в крупном масштабе. На них воспроизведены в цвете росписи из цветов и трав, причудливо-фантастические и такие знакомые, но никогда не повторяющие друг друга. Знаменательно, что контур такого ларя и был взят для значка членов общества литовских краеведов.

Если о культуре краеведения и его уже солидных традициях мы получаем представление в залах художественного музея, то, выйдя на улицы города, мы сразу чувствуем, что и в деле сохранения «каменной летописи» есть немало достижений.

Прежде всего это понимание старого города именно как древней хроники, из которой нельзя вырвать непонравившиеся страницы, оставляя лишь яркие, «самые ценные». И вот в окружении рядовой, буднично скромной застройки города с узкими, уютными, как комнаты, улицами становится понятным художественный смысл возвышающихся над ними торжественно приподнятых храмов с башнями колоколен. Город, как и всякое окружение человека, требует внимания и ухода. И в этом отношении реставрация, как одно из самых действенных средств выявления, охраны и популяризации памятников архитектуры, очень показательна. Ведь от реставраторов требуется многое. Знание истории архитектуры и ее археологии, современной и прошлой строительной техники, умение работать в архивах и пользоваться письменными источниками, художественная

фотохроника

Выставка пятнадцати

В сентябре—октябре прошлого года в Москве, в одном из выставочных залов МОСХа, проходила выставка работ группы художников декоративного искусства. Участвовали в ней пятнадцать московских художников: О. Артамонова, Н. Вахмистрова, Н. Кирсанова, Г. Кретьова, В. Кулаков, И. Кулакова, Н. Куприянова, А. Левина, В. Латонина, Л. Никитина, Г. Орлова, Л. Орлова, К. Рождественский, В. Роскин, П. Севарьян.

Художники продемонстрировали не только произведения декоративно-прикладного искусства, но и свои живописные работы.

разносторонность для понимания искусства различных эпох даже по фрагментам, и непременно большой художественный такт. Здесь невозможно подробно рассказать о реставрационных работах, которые проведены за последние годы. Но нельзя не отметить главное их качество. Все они — мне пришлось видеть их в Вильнюсе, Каунасе или Тракае — свидетельствуют о том понимании и уважении к подлинности памятника, которые являются первыми показателями культуры и в то же время залогом документальной обоснованности. Любая реставрация не может обойтись без дополнений и порой очень значительных. Но всюду, где только приходится встречать это «новое», ясно ощущаешь, что сделано оно, чтобы дать представление об утраченном целом, чтобы объяснить смысл подлинных фрагментов и сохранить их для будущего на своих местах. Это сказывается во всем: и в пяте нервюры готического свода замка, где едва отступившая от стены кривая только намечает свод зала, и в небольшом кусочке «обыкновенной» — без всякой росписи — штукатурки на гладкой стене XV века, со вниманием и тщанием укрепленной по краям. В такой же мере это ощущаешь, когда идешь по улице Людо Гирос в Вильнюсе, где на месте несохранившихся домов на одной стороне средневековой улицы построен новый дом. Однако его современные формы не разрушают общего впечатления от улицы. Он подчинен ей, и это, как ни странно на первый взгляд, подчеркнуло его собственную выразительность. Никакой стилизации, никакого повторения старых элементов, лишь высота нового здания взята с учетом габаритов сохранившихся памятников. Дом послушно изогнулся, повинувшись кривой линии старой улицы, тем самым сохранив ее, подчеркнув ее пластичность и значимость исторически сложившейся застройки.

Все предвещает успешную деятельность вновь созданному Обществу: любовь граждан к своей стране, знание ее и поиски новых, еще неведомых страниц истории, воплотившейся в ее памятниках.

информация

Новые торговые интерьеры Ленинграда

«Лавка художника»

Н. Шкаровская

Недавно, проходя по Невскому проспекту в Ленинграде, я обратила внимание на витрины в доме № 8, за которыми помещались красивые изделия из стекла, керамики, дерева. Полгода назад в этом помещении была открыта «Лавка художника». Она разместилась в трех небольших, но очень удачно спланированных архитектором С. Клейманом залах.

Здесь нет громоздких прилавков, глубоких витрин. Все вещи на виду, в пристенных застекленных стендах, доступны обозрению. И все-таки это не выставка, а лавка (хорошее, забытое старое слово), где можно купить товар не совсем обычный — художественные изделия.

В первом зале продают сувениры, мелкую пластику, ювелирные украшения, бусы, выполненные художниками небольшим тиражом, а также уникальные произведения известных ленинградских керамистов, стекольщиков, резчиков. Здесь же выставлены образцы новых оригинальных изделий и промграфики, на них принимает заказы графический комбинат Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР. Во втором зале — изделия прикладного искусства других республик: резное дерево из Риги, львовское стекло, литовский янтарь. Однако их ассортимент явно недостаточен — далеко не все республики представлены здесь своими изделиями. В третьем зале продают произведения живописи, скульптуры, эстампы, а также краски, кисти, бумагу. Задуманный архитектором ансамбль — рейки на потолке, дневной свет, свободно расставленные мольберты, скульптуры — создают ощущение студии художника. «Лавка художника» принимает заказы на выполнение авторских копий, дает консультации по убранству квартир и учреждений. Она предоставляет кредит при покупке, продает по безналичному расчету, отправляет купленные произведения в любой пункт нашей страны. Очень советуем посетить этот уголок искусства каждому, кто побывает в Ленинграде.

Книги по образцам

В. Егоров

Коллективу каждого книжного магазина приходится решать помимо многих других проблем и такую: как выставить для обозрения все имеющиеся в продаже книги? Увеличивающийся из года в год поток литературы заставляет искать новые методы ее показа и предложения покупателю или, как принято говорить, новые формы торговли. Коллектив работников ленинградских магазинов № 3 и № 6, специализированных по продаже литературы социалистических стран, решил использовать в книжной торговле метод продажи по образцам. Но одно дело продавать по образцам несколько десятков или даже сотен наименований тканей, а другое — выставить 10 и более тысяч названий книг. В создании нового книжного магазина «Мир», торгующего по образцам, большая заслуга принадлежит архитекторам-проектировщикам Ю. Эйленкери и А. Скрыгину. Они разработали интерьер этого магази-

на, занимающего первый этаж и подвал дома № 13 на Невском проспекте. Архитекторы отделили выставочный (торговый) зал от книгохранилища капитальной стеной.

В выставочном зале по всей его площади с интервалами, достаточными для прохода, стоят девять удобных стеллажей с подвесными смещающимися полками, на которых расставлено 12—14 тысяч книг. По обе стороны от входной двери, в простенках между окнами расположены пристенные столики с опирающимися на них вертикальными стендами. Это дает возможность показать еще тысячу книг. За перегородкой из стекла и металла находится «контроль» — место, где покупатели оплачивают купленные книги и получают их. Таким образом, отказ от традиционных высоких книжных шкафов, расположенных по стенам, использование всей площади зала для расстановки книг, оригинальная конструкция оборудования и, главное, выставка только образцов книг позволили на сравнительно небольшой площади торгового зала (175 м²) показать 13—15 тысяч книг. При этом создан максимум удобства для покупателей: все книги хорошо видны, любую из них легко взять с полки. Новый метод дает целый ряд других преимуществ. Прежде всего значительно упростилась и ускорилась инвентаризация книжных фондов, значительно сократился отход книг в рекламный брак. Мы получили также возможность проводить различные тематические выставки-продажи книг. В октябре 1965 года, например, в магазине была открыта выставка-продажа литературы на тему: «Книжная иллюстрация и оформление книги», в ноябре проведена Неделя польской книги и т. п.

рецензии

Пособие по оформлению витрин

С. Бочкалова

Сейчас в стране работают десятки тысяч оформителей витрин. Подавляющее большинство из них не имеет даже элементарных знаний в этой области. Работают они, исходя из собственных представлений о рекламе и своего вкуса, порой весьма сомнительного. Обобщение практики специалистов высокого класса могло бы оказать им существенную помощь. А между тем до сих пор на русском языке не было никакой литературы по этому вопросу, если не считать двух-трех небольших брошюр. Поэтому естествен интерес, с каким ожидался выход в свет книги «Торговая реклама и основы декорирования»¹. Эта книга — первая попытка

создать учебное пособие по курсу оформления витрин, введенного в 1963 году в школах торгового ученичества. Ее авторы — художники-декораторы Ленинградского комбината Росторгрекламы, работы которых неоднократно отмечались на республиканских смотрах на лучшее оформление витрин, проводимых Министерством торговли РСФСР.

Книга состоит из двух частей с несколькими главами внутри каждой из них.

В первой части («Торговая реклама») рассказывается о средствах советской торговой рекламы, дается классификация каждого вида, говорится об устройстве и освещении различных витрин. Вторая часть книги («Основы декорирования») знакомит с тщательной подготовительной работой, предшествующей рекламному оформлению витрин продовольственных и промтоварных магазинов.

Не все разделы одинаково удалась авторам; подробно разбирая существующие способы выкладки тканей в витринах, авторы мимоходом упоминают о показе легкого женского платья и совсем умалчивают о сопутствующих товарах. А ведь начинающему декоратору совсем не просто научиться «одеть» манекен. Анализ витрин продовольственных, кулинарных и других магазинов дан очень белло, хотя методика оформления этих витрин до сих пор не имеет определенного решения и вызывает бесконечные споры. Ничего не сказано также о значении так называемой «немой справки» или других рекламно-информационных текстов в витринах.

Вообще хотелось бы видеть книгу более обстоятельной: ведь этот учебник рассчитан на начинающих, и то, что авторам кажется совершенно очевидным, требует подробного разъяснения новичку. Кроме того, отдельные положения книги и рекомендации устарели, пока ее издавали (на это ушло около двух лет). Вызывает возражение и художественное оформление книги: печать тусклая, иллюстрации маловыразительны.

Хочется надеяться, что после доработки и расширения некоторых разделов книга станет не только полезным пособием для преподавателей и учеников, но и настольной книгой каждого начинающего декоратора. Большой спрос на книгу показал, насколько необходим выпуск подобной литературы.

¹ А. Архипова, Т. Яблочникова, Торговая реклама и основы декорирования. М., «Экономика», 1964. 117 стр.

по страницам зарубежной печати

Деятельность Британской Ассоциации потребителей

Д. С.

Развитие науки, промышленности и торговли приводит к расширению ассортимента товаров широкого потребления и созданию большого количества разнообразных форм обслуживания. Однако чем шире круг покупателей, тем труднее удовлетворить их запросы.

Отсутствие точной и правдивой информации привело к возникновению во многих странах движения потребителей и созданию потребительских обществ.

Эти организации, финансируемые и контролируемые потребителями, проводят сравнительные исследования качества, рабочих и потребительских характеристик, стоимости товаров, а также различных форм обслуживания. Результаты этих исследований публикуются в отчетах с указанием марок изделий.

Движение потребителей зародилось в Соединенных Штатах Америки около 30 лет назад, когда был создан Союз потребителей. В Европе это движение возникло только в послевоенные годы. Ассоциация потребителей в Англии была создана в 1957 году. Сейчас сравнительные испытания товаров здесь проводятся при поддержке Консультативного совета по потребительским объединениям при Британском институте стандартов. Число членов Ассоциации потребителей, насчитывавшей в 1961 году около 300 тысяч человек, к концу 1964 года превысило 450 тысяч. Издаваемый Ассоциацией ежемесячный журнал «Which?» («Который?») опубликовал объективные отчеты об испытаниях нескольких тысяч наименований изделий и видов обслуживания.

Такого рода деятельность оказывает значительное влияние на отрасли промышленности, выпускающие товары широкого потребления. Два-три миллиона людей ежемесячно просматривают журнал «Which?». Многие из них принимают во внимание предлагаемые рекомендации и останавливают свой выбор на товарах лучшего качества.

Все большее число торговых фирм использует журнал в качестве нового инструмента в своей деятельности — для определения ходовых и неходовых товаров, для информирования и обучения персонала. Изготовители на основе отчетов журнала судят о том, как их изделия конкурируют с продукцией других фирм, принимают меры к тому, чтобы повысить качество выпускаемых товаров, их конкурентоспособность.

Способствуя распространению более правильной информации о товарах и видах обслуживания, деятельность Ассоциации оказывает сдерживающее влияние на их рекламу.

Английское правительство, учитывая быстро растущее движение потребителей, создало специальный комитет, занимающийся всеми проблемами, связанными с защитой прав потребителей.

Постоянный штат Ассоциации потребителей состоял в 1964 году из 240 служащих. Ее возглавляет Совет, собирающийся не реже одного раза в месяц.

Программа исследований разрабатывается с учетом пожеланий потребителей. Эти пожелания высказываются в анкетах, периодически рассылаемых членам Ассоциации, а также в многочисленных письмах.

Получив сведения об интересе, проявляемом к определенному кругу изделий, служебный персонал готовит краткий обзор этих изделий на основе условий рынка, анализа технической и рекламной литературы.

Данные обзора позволяют определить приблизительную стоимость и продолжительность проведения сравнительных испытаний.

Если проект оказывается вполне осуществимым, Совет одобряет его и дает указание Ассоциации потребителей включить его в общий план испытаний и публикаций.

Следующий, наиболее важный этап работы — сбор широкой информации об объекте исследования. Определяются число и номенклатура моделей, критерии оценки, методика испытаний, целесообразность проведения наряду с лабораторными эксплуатационными испытаниями с привлечением потребителей, сроки составления отчета.

Чтобы дать ответ на все эти вопросы, собирается обширная информация (так называемые «мнения и данные, предшествующие испытанию»), детально изучаются условия рынка, с тем чтобы установить, сколько имеется марок и моделей данного изделия, каковы их цены и запасы на рынке, насколько широко они рекламируются.

Одновременно с изучением условий рынка собираются опубликованные данные и мнения потребителей о данных изделиях. Изучается работа зарубежных исследовательских организаций потребителей, а также организаций, занимающихся разработкой стандартов. Просматривается литература, публикуемая торговыми и потребительскими организациями, отчеты фирм-изготовителей и т. д.

Таким путем составляется двойное представление о товарах, подлежащих изучению: как о технических изделиях и как о предметах потребления. Для разработки заключений по предварительным программам испытаний широко практикуется привлечение специалистов. Около 3 тысяч ученых и техников, работающих в университетах, научно-исследовательских и других организациях и являющихся членами Ассоциации, участвуют в этой работе безвозмездно. Окончательное техническое за-

дание разрабатывается на основе заключений потребителей, ученых и технических специалистов. Таким путем решается, какие модели следует испытать, устанавливаются виды испытаний.

Затем наступает следующий важный этап — покупка образцов. Каждое изделие, намеренное для испытания, приобретает анонимным покупателем в обычном порядке за полную розничную цену, причем цель покупки не раскрывается. Ассоциация не просит фирму-изготовителя прислать образцы ее продукции. Не проводятся также испытания по просьбе изготовителей или других материально заинтересованных лиц. Если изготовители присылают образцы по собственной инициативе, их возвращают.

Лица, приглашенные Ассоциацией для проведения испытаний, подбираются очень тщательно: они должны быть материально не заинтересованы и достаточно квалифицированы. Ассоциация потребителей не имеет собственного испытательного оборудования, за исключением полигона для испытания автомобилей. Часто испытания проводятся не в одной, а в нескольких лабораториях, не связанных друг с другом. В отдельных случаях потребительские испытания проводятся в строго контролируемых условиях, например, в колледжах, готовящих специалистов по домоводству.

На основе отчетов испытательных лабораторий и потребителей составляется общий черновой отчет. Такой рабочий отчет содержит научную и техническую информацию об изделиях и их испытаниях, описание методики испытаний, классификацию изделий сначала по их качеству и эксплуатационным характеристикам, а затем по цене, и, наконец, заключение Ассоциации, которое часто имеет формулировку: «лучшая покупка», «рекомендуемое изделие», «не рекомендованное изделие».

Если изделие добротное по своему качеству и эксплуатационным характеристикам и имеет относительно низкую цену, его причисляют к категории «лучшая покупка». К ней иногда относят и самое дорогое изделие, если оно превосходит все другие товары данной группы и по качеству, и по эксплуатационным характеристикам. В тех случаях, когда ни одно изделие нельзя считать наилучшим, к категории «лучшая покупка» относят сразу несколько изделий. Позднее в черновой отчет вносятся изменения на основе заключений ряда лиц, привлеченных к исследованиям, в том числе и не являющихся членами Ассоциации потребителей. Кроме этого, особые эксперты проводят значительную работу по проверке каждого результата испытаний в то время, когда рабочий отчет готовится к печати. Изготовителям, которые до сих пор не знали о том, что их товары подвергнуты испытаниям, рассылаются так называемые «листки контрольных дан-

ных». Это выдержки из отчетов с указанием марки, названия или номера модели, цены и размеров изделия, а в соответствующих случаях — химического состава и технических характеристик. Все изготовители, как правило, охотно сотрудничают с Ассоциацией и возвращают копии «листочков контрольных данных» со своими замечаниями. Пока «листки контрольных данных» находятся у изготовителей, рабочие отчеты изучаются юристами Ассоциации. От начала реализации программы испытаний до того момента, когда можно будет готовить к печати отчеты об их результатах, проходит в большинстве случаев 4—5 месяцев, а иногда несколько лет.

Обычно испытываются широко распространенные марки и модели, составляющие не менее 80 проц. всех товаров этого типа, имеющихся на внутреннем рынке. Размер партии образцов, выбираемой для сравнительных испытаний, должен зависеть от степени постоянства характеристик изделия, а не от размера серии или количества, имеющегося на рынке.

Методика сравнительных испытаний, проводимых Ассоциацией потребителей, разрабатывается на основе требований потребителей выявить различия между марками и моделями изделий. Испытатель интересуется скорее различиями изделий разных фирм по качеству, рабочим характеристикам и цене, нежели степенью соответствия требованиям стандарта или технических условий.

Все жалобы изготовителей на методику проведения испытаний тщательно проверяются. В тех случаях, когда исследование дает слишком хорошие или слишком плохие результаты, закупается еще несколько образцов для дополнительных испытаний.

Разумеется, отчеты Ассоциации устаревают, но обычно изделия, изготовленные в соответствии с первоначальными техническими условиями, еще долгое время спустя предлагаются покупателям.

В настоящее время Ассоциация проводит сравнительные испытания товаров, имеющих на рынке. В дальнейшем предполагается также выявлять изделия, которые необходимы потребителю, но еще не выпускаются промышленностью. Поскольку конечная цель производства должна состоять в удовлетворении запросов потребителя, то, безусловно, следует принимать более энергичные меры, чтобы шире изучать его нужды. Однако исследования такого рода, значительная часть которых проводится в области эргономики, требуют больших затрат времени и средств.

На будущее Ассоциацией намечены также исследования различных форм обслуживания: работы магазинов, банков, читален, комбинатов обслуживания, железнодорожных вокзалов, аэропортов и пр.

письмо в редакцию

Нужна помощь художника-консультанта

Л. Подлубная, художник (Москва)

Ежегодно, ежемесячно, ежедневно сотни и тысячи трудящихся городов и сельских местностей получают новые квартиры. Каждый из новоселов решает увлекательную и подчас нелегкую проблему — как сделать свой дом уютным. Где же найти им доброго квалифицированного советчика и как воспользоваться его услугами? Думается, что на первых порах надо где-то в центре Москвы организовать художественно-консультативное ателье жилого интерьера. Ателье должно обслуживаться штатом художников-консультантов.

Видимо, наиболее целесообразно было бы организовать подобные ателье в системе Художественного фонда, объединяющего основные кадры художников. Работа ателье должна строиться в обязательной и тесной связи с институтами, занимающимися вопросами жилого интерьера, конструированием мебели и т. п.

Основные задачи ателье, как нам кажется, следующие.

1. Демонстрация альбомов, в которых даются примеры цветовых решений и размещения мебели жилых комнат, кухонь, прихожих и ванн применительно к наиболее распространенным типовым проектам квартир и мебели.

2. Консультация с выездом на место по желанию заказчика.

3. Помощь в подборе и приобретении мебели, декоративных тканей, гравюр, эстампов, малой скульптуры, изделий из керамики и стекла и т. п. Для этого при ателье должна быть организована постоянно обновляемая выставка-продажа изделий, изготовленных в основном предпрятиями Художественного фонда СССР и республик или промышленностью по рисункам художников (при малых тиражах отпадает опасность унификации основных элементов интерьера).

4. В ателье должны быть каталоги образцов различных декоративных тканей, выпускаемых промышленностью, и каталоги имеющихся в продаже образцов электроарматуры, настенных часов, предметов сервировки стола и т. п.

5. При ателье должна быть небольшая мастерская, в которой можно было бы заказать уникальные изделия из керамики, дерева, пластмассы.

6. В залах ателье желательно разместить примерные наборы мебели для разных комнат, а также создать возможность заказать мебель по этим образцам через магазины. Это облегчало бы покупателям выбор и служило бы рекламой мебельной промышленности. Даже такая скромная деятельность ателье принесла бы большую пользу, так как художественная общественность получила бы возможность активно влиять на формирование и развитие эстетического вкуса населения.

На книжной полке

О. АНТОНОВ. ДЛЯ ВСЕХ И ДЛЯ СЕБЯ. О совершенствовании показателей планирования социалистического промышленного производства. М., «Экономика», 1965. 270 стр. Тираж 16 000.

Автор книги — генеральный конструктор авиации — дает критический анализ народнохозяйственного планирования в нашей стране и вскрывает его методологические ошибки. Анализ подкреплен примерами из самых разных отраслей промышленности. Привлеченные автором материалы широкой печати прокомментированы им с большим знанием дела. Предлагаемые О. Антоновым пути совершенствования, безусловно, заслуживают внимания специалистов.

Книга своеобразна по литературному построению и остро полемична.

ПО ЗАКОНАМ КРАСОТЫ. Восемь рассказов о прикладном искусстве. Текст А. Павлинской. Фото В. Стрекалова и С. Фрида. Л., Изд-во «Художник РСФСР», 1965. 62 стр. с илл. Тираж 20 000.

Издание представляет собой несколько популярных очерков о разных видах прикладного искусства — стекле, керамике, текстиле, украшениях, игрушке. Текст дает краткие сведения о процессе создания произведений и раскрывает некоторые особенности художественного языка прикладного искусства. Произведения разных жанров рассматриваются с точки зрения их удобства, целесообразности и красоты. Анализ дается на материале последних выставок советского прикладного искусства.

Издание оригинально оформлено: в яркую папку вложено девять буклетов — один с текстом, остальные с черно-белыми и цветными иллюстрациями. Макет выполнен с вкусом (автор оформления — чехословацкий художник Ф. Шейна, художественный редактор Ю. Кириллин). Печать отличается большой полиграфической культурой.

ДЫМКОВСКИЕ ГЛИНЯНЫЕ РАСПИСНЫЕ. Автор текста А. Дьяконов. Изд-во «Художник РСФСР». Л., 1965. 34 стр., 16 цв. табл. Тираж 20 000.

На страницах альбома мы встречаем имена старейших мастериц дымковской игрушки — А. Мезриной, Е. Кошкиной, О. Коноваловой, Е. Коссе-Деньшиной, З. Безденежных, Е. Пенкиной и лучшие игрушки их молодых учениц А. Ворожцово, Е. Окишевой, Е. Перминовой и других, продолжающих яркое жизнерадостное искусство декоративной скульптуры-игрушки.

К сожалению, автор вступительной статьи — Кировский журналист А. Дьяконов — ограничился только общими популярными сведениями из истории дымковской игрушки и биографий известных мастериц.

Отовсюду

VII Международный конгресс стекла состоялся в Брюсселе летом прошлого года. Работа конгресса велась в двух направлениях — технологического производства, а также истории и профессионального мастерства. Особенно широко обсуждались вопросы улучшения художественного качества изделий из стекла и подготовка кадров.

В ноябре 1965 года в Париже был открыт Международный салон упаковки. В выставке общей площадью 40 тыс. м² приняли участие 700 фирм — французских и зарубежных. Одновременно состоялся XIII Французский конгресс по вопросам упаковки, темой которого было оформление упаковки продовольственных товаров.

В выставочных залах Варшавского Дворца культуры и науки в конце прошлого года были организованы две юбилейные выставки. Героями дня были два учреждения, отмечавшие свое пятнадцатилетие: CPLiA — Управление народного и художественного производства и WAG — художественно-графическое издательство.

Выставка CPLiA продемонстрировала широту и масштабы деятельности этой популярной в стране и за рубежом организации. Большой интерес вызвали вышивки и ткани, изделия из дерева, керамики, кожи, соломы, позволявшие судить о достижениях народных мастеров Польши за последние 15 лет.

Юбилей WAG, крупнейшего в стране издательского центра по выпуску плакатов, был отмечен наиболее полной за последнее время экспозицией польского плаката.

95 художников показали 367 своих плакатов — политических, общественных, зрелищных, техники безопасности. Эти внушительные цифры пропорциональны размаху деятельности всего издательства, которое за все время своего существования помимо альбомов, буклетов и прочих изданий выпустило уже 4500 плакатов.

В югославском городе Любляне была проведена I Биеннале художественного конструирования, в которой приняли участие дизайнеры многих стран.

В ноябре 1965 года в Белградском Доме профсоюзов открылась девятая выставка упаковки и тары продовольственных и промышленных товаров, а также торгового оборудования. За лучшие образцы присуждается югославская премия «Оскар». Было представлено много новейших образцов бумажной, стеклянной, металлической и пластмассовой тары и упаковки.

В связи с выставкой югославская печать подчеркивает, какое огромное значение имеет сейчас упаковка для торговли. «Надо понять, — пишет газета

«Борба», — что эпоха деревянных ящиков, перевозимых на крестьянских телегах, миновала». Необходимо возможно быстрее перейти к новым материалам и методам. Деревянный ящик весит 900 г, а пластмассовая коробка такого же размера — 20. Переход к пластмассе даст многомиллионную экономию на одной лишь транспортировке.

Еще острее встает вопрос в связи с экспортом. Даже известный своими высокими качествами югославский чернослив не принимается импортерами, если упаковка, по их мнению, не соответствует современным требованиям.

В конце 1965 года в Лондонском Дизайн-центре проходила выставка «Дизайн в машиностроении», организованная Министерством технологий и Советом по вопросам художественного конструирования. Открыл ее парламентский секретарь министра технологий Чарльз Сноу.

Интересная и для инженеров и для дизайнеров выставка обстоятельно проиллюстрировала значение дизайна в машиностроительной промышленности. В девяти секциях (новые концепции, техника безопасности, снижение себестоимости, легкость эксплуатации, надежность, легкость ухода, рационализация, уменьшение габарита, оформление) были представлены промышленные образцы от слуховых аппаратов до новейшего токарного станка.

В последнем разделе выставки показано, как именно участвуют дизайнеры в исследовательской и конструкторской работе. В качестве примера здесь демонстрируется модернизированный токарный станок.

Дизайнеры принимали участие в разработке и компоновке отдельных узлов и составлении монтажных схем станка. При проектировании схемы управления специалисты фирмы пользовались материалами специальной исследовательской ассоциации, занимающейся вопросами оснастки станков. Кроме того, их консультировал специалист, рекомендованный Советом по промышленному дизайну. В результате время наладки станка сократилось на 20 проц., а количество ошибок на 25 проц. Одновременно с выставкой в помещении Дизайн-центра был проведен ряд конференций и семинаров для руководителей и передовых работников промышленности.

Октябрьский номер журнала «Design», посвященный дизайну в машиностроении, поместил передовую о выставке, статьи об эргономике, управлении в области дизайна (design management), развитии дизайна. В этом же номере были напечатаны статьи о подготовке кадров дизайнеров и о технике безопасности.

Финская Академия наук первой в мире решила учредить звание академика технической эстетики.

Памяти друга

Юрий Халаминский



Анатолий Иванович Смирнов был увлеченным, а потому счастливым человеком. Радостно встречать таких людей, для которых все ново, все удивительно интересно. И, может быть, именно поэтому за каждым поворотом дороги ждут их открытия и находки. Подобным увлеченным счастливым присущ постоянный духовный подъем, дающий им силы для интереснейших поисков.

Несколько лет назад в Москве была устроена выставка, составленная из находок А. И. Смирнова. Об этой выставке знали немногие, но те ценители и знатоки, что побывали на ней, вспоминали ее восхищенно. Анатолий Иванович не был ни профессиональным археологом, ни ученым нумизматом, ни искусствоведом. Но он прекрасно чувствовал живопись и собрал замечательную коллекцию полотен Петрова-Водкина; собранные им монеты переданы сейчас в фонд ГМИИ имени А. С. Пушкина, а керамика, разысканная на древних городищах, — в Музей искусства народов Востока.

Каждое дело ждет человека, способного одухотворить его, наполнить особым драгоценным смыслом и светом. Семнадцать лет Анатолий Иванович был директором передвижных художественных выставок. Эта работа могла стать просто службой, даже обременительной из-за своей кочевой неустойчивости. Но для Смирнова каждая экспозиция была праздником. Он всегда торопился из Москвы в те далекие города, где ждали его выставки. И всюду были тысячи зрителей, встречи с художниками, экскурсии, лекции, пресса — большое и благородное дело просвещения.

Но самое главное заключалось в том, что Анатолий Иванович умел наполнить работу эту хорошим и добрым человеческим теплом, внимательностью и пониманием. Я познакомился с ним в Таджикистане, — конечно, на выставке, — и что-то в этом милом человеке сразу расположило. Может быть, то, как он умело и гордо показал свою маленькую, но хорошо подобранную экспозицию; или принесенные им свежие и веселые цветы, которых, несмотря на позднюю осень, в залах было множество; или то, как он, немножко стеснясь, раскрыл сверточек с удивительной афрасиабской керамикой

и несколькими потускневшими монетами.

В последнее время много говорят о сбережении памятников старины, реликвий национальной культуры. Но я глубоко убежден в том, что это величайшее дело будет осуществлено лишь тогда, когда оно станет всенародным делом и попадет в руки энтузиастов. Таких энтузиастов множество. Кто не знает А. Варганова из Суздаля или Б. Сергеева из Ташкента. Это их трудами созданы в этих городах великолепные музейные коллекции. А кто из побывавших в Бухаре не вспоминает с благодарностью Сергея Николаевича Юренева. Разве не он собирает надписи древних каллиграфов, печется о возрождении керамических промыслов Гиждувана? Разве не им отысканы и сохранены удивительные древности Бухары XVII века, хранящиеся по сей день в художках медресе?

Анатолий Иванович был собирателем древностей, и эта его деятельность была пробуждена желанием сохранить сокровища родной культуры, которые мы в расточительности своей подчас теряем.

Анатолий Иванович любил бродить по заброшенному городищу Ахсыкета после могучих ливней. Тогда земля Ферганской долины щедро отдавала свои сокровища, и он просто собирал то, что прежде скрывалось от глаз. «Просто!» — но для этого нужно было иметь острый и пылкий глаз ученого. Он мог часами следить за тем, как водопроводчики роют в Самарканде канаву, или рыться на провинциальном базаре среди старого хлама. И никогда его терпение не оставалось не вознагражденным. Он знал все лавки ювелиров и медников, те любили его и берегали особые вещи, зная, что попадут они в бережливые руки понимающего человека.

Он обладал особым чутьем и удачей, и драгоценные находки шли к нему, не переставая. Смирнов часто сожалел о том, что так поздно начал свои разыскания. Но тем удивительней, что за сравнительно короткое время этот человек смог собрать и сохранить столько редкостного. Этот гигантский труд едва ли под силу целой хорошо оснащенной научной экспедиции.

Два энтузиаста — Смирнов и Юренев — были большими друзьями. Приятно было следить, как эти уже немолодые люди, скрывая под саркастической шуткой свою нежность и уважение друг к другу, могли долго говорить о любимом предмете. Анатолий Иванович мечтал поселиться где-нибудь в Хиве, недалеко от своего друга, систематизировать собранное, публиковать, делать достоянием всех. Но судьба судила иначе — он умер.

И все-таки он был завидно счастлив — счастлив своим романтическим увлечением, ощущением полезности своего вклада, утверждением непреходящих ценностей родной культуры.

страничка коллекционера

Домашний музей

И. Гончар,
скульптор, заслуженный деятель искусств УССР.

Моя коллекция украинского народного искусства, превратившаяся уже в домашний музей, имеет свою историю.

Мысль собрать шедевры народного творчества возникла у меня во время войны. Я был свидетелем того, как беспощадно уничтожались фашистами бесценные памятники нашей культуры, в том числе и произведения украинского народного искусства.

После демобилизации я вернулся к творческой работе. Все свои поездки по Украине использовал для собирания произведений народного искусства. Ездил и специально с экспедициями, и один, ходил по деревням, поднимался в Карпаты, знакомился с интереснейшими людьми — художниками из народа, творцами замечательного искусства.

Количество экспонатов из года в год увеличивалось. Люди узнавали о моей коллекции и приходили смотреть ее. Так возник своеобразный домашний музей, где есть и своя книга отзывов.

Экспонатов много, они почти вытеснили меня из квартиры и мастерской, что на Ново-Новодницкой улице в Киеве, но ни посетители моего домашнего музея, ни я не чувствуем себя в тесноте. Моих гостей покоряет замечательное искусство древней Киевщины, Подолии, Полтавщины, Волини, Черниговщины, экзотическое творчество гуцулов и галичан. До наших дней дожили неоценимые по красоте образцы народной живописи, вышивки, ткачества, резьбы по дереву, гончарства, которыми с давних веков славилась Украина. Они довольно богато представлены в моей коллекции.

Интересны собранные мною украинские рушники с безгранично разнообразным растительным и геометрическим орнаментом, который имеет свой неповторимый, ярко выраженный национальный характер. В коллекции около 200 народных костюмов, тканых скатертей, женские уборы — плахты, пояса из разных районов Украины.

Всегда привлекает посетителей моего музея народная живопись: картинки на стекле с бытовыми сценками, а также отличающиеся непосредственностью выражения староукраинские иконы, на которых запечатлены народные типы.

Узнав о цели моего собирания предметов народного искусства, некоторые пожилые люди с охотой дарят свои переходящие из рода в род ценные семейные реликвии.

Собирание произведений народного творчества, популяризация его среди широкой общественности, рассказ о нем стали для меня насущной потребностью и второй профессией. Она помогает мне глубже и по-настоящему понять профессиональное искусство скульптуры, которое по праву должно родиться из неиссякаемых источников народной мудрости и творчества.

Древнерусские фрески

В июле прошлого года в Ленинграде была открыта выставка «Древнерусские фрески». На выставке были показаны копии с фресок старинных храмов Киева, Чернигова, Новгорода, Пскова, Старой Ладogi и других городов. Копии стенописи, выполненные в точном размере подлинника и в технике, близкой к оригиналу, были сняты в 20-е годы группой ленинградских художников и искусствоведов, руководимой Л. А. Дурново. Были показаны также копии, снятые московским реставратором А. Овчинниковым. Все это время копии находились в фондах Государственного Русского музея в Ленинграде.

Выставка вызвала большой интерес общественности, тем более что многие фрески, с которых были сделаны копии, погибли во время войны.

Икона «Георгий Победоносец».
Середина XIX в. Черниговская губ.

Архитектурный изразец.
XIX в. с. Ични,
Черниговская губ.

Икона «Св. Никита». XIX в.

Архитектурный гуцульский
изразец. Середина XIX в.
(возможно, мастер Бахметюк).

Мундштуки казацких люлек
(трубок) из Запорожской Сечи.
XVII—XVIII вв. Острог, Миргород,
Большие Сорочинцы.

Кувшин. Середина XIX в.
Приобретен в г. Сокале Львовской
обл.

Икона «Георгий Победоносец».
Первая половина XIX в., из села
Суботава, близ Чигирина.

«Медведь». Майолика. XVIII в.
Киевская губ.

Икона. XIX в. Киевская губ.

