



Декоративное искусство СССР

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 1(158). 1971

Год издания пятнадцатый

В номере:

1

В добрый путь

2

Слово о Москве

4

Лица Красной площади

12

Город и время

20

Комбинаты Художественного фонда
РСФСР
Цех монументалистов

26

Оформительский цех

32

Три тысячи эталонов

34

Как проектируются НИЦ

37

Музей кустарных ремесел

40

Какого цвета Москва?

41

Москвичи на улице

46

Узоры московских тканей

51

По древнему Зарядью

56

Сохранить деревянное зодчество
Москвы

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Редакционная коллегия:	Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Кантор К. М. Королев Ю. К. Крюкова И. А. Кума Х. Р. Левашова А. А. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов В. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Зам. главного редактора	
Ответств. секретарь Зав. отд. редакции:	Кельман Л. М. Базазьянц С. Б. Варабанов Е. В. Глазычев В. Л. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Уварова И. П. Шкаровская Н. С.
Худож. редактор	
Художник номера Техн. редактор Фотохудожник Фото:	Курбатов Ю. Н. Штейнер Л. М. Кочетов Г. И. Логинов Б. Лучин А. Маркелов А. Найшуль В. Онанов С. Плотников В.

На обложке:
Спасская башня
Московского Кремля.
7 ноября 1967 г.

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

А 11328 18.XII-70 г.
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 7,0
Заказ 8355. Тираж 21.700
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР,
Мало-Московская, 21.

А. Ракитов,
А. Томский

Л. Розова

М. Коник

А. Левашова

Т. Стриженова

М. Иващенко,
И. Казакевич

И. Воронов

В добрый путь

Столице нашей Родины
посвящается

Мы живем в преддверии XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза, в канун нового пятилетия 1971—1975 гг., когда наша страна должна сделать следующий шаг по пути к коммунизму. Это придает нашей работе особую значимость и ответственность.

За Москвой утвердилась репутация города художников: здесь крупнейшая творческая организация страны—МОСХ, ведущие художественные вузы, лучшие выставочные залы. Пятитысячный отряд столичных мастеров составляет ведущее ядро многонационального Союза художников всей страны. Сегодня каждому художнику ясно, что одной выставочной деятельностью не исчерпывается общественная функция художника. Мы ждем от них участия в нашей повседневной жизни, в организации и создании мира вещей и среды, в которой мы трудимся и отдыхаем.

И действительно, москвичи знают, что их город хорошеет с каждым днем: озелененные улицы, новые памятники и монументальные ансамбли, новые комфортабельные магазины с витринами, сделанными по «законам красоты».

На площадях столицы возводятся памятники, рассказывающие людям об их славном прошлом и революционных традициях. Ленинская монументальная пропаганда 70-х годов действенно и активно внедряется в жизнь, формируя новое сознание людей. Важным элементом художественно-политического оформления столицы являются мемориальные доски—своеобразная «историческая память города», сделанные творчески смело и разнообразно.

Много сделано нашими художниками для обновления московских общественных интерьеров, лучшие из которых уже сегодня могут восприниматься как художественно законченные произведения. Крупнейшие, уникальные сооружения столицы демонстрируют примеры органического слияния художественных средств архитектуры, скульптуры, живописи. К таким сооружениям можно в первую очередь отнести здание СЭВ на Калининском проспекте, Телецентр в Останкине, новые московские гостиницы и кинотеатры, мемориальный комплекс в Ульяновске, созданный в основном московскими художниками, десятки новых жилых кварталов, цирк на проспекте Вернадского, здание гуманитарных факультетов Московского университета на Ленинских горах. За последние годы Москва стала одним из ведущих выставочных центров и не только нашей страны. В ее выставочных залах и парках проходят такие выставки, как «Инлегмаш-70», «Химия-70», юбилейные показы стран социалистического содружества. С особым энтузиазмом работали наши художники над оформлением советского павильона на ЭКСПО-70.

В юбилейный ленинский год московская выставочная деятельность приняла поистине грандиозные размеры. Естественно, что вся эта пропагандистская работа не приобрела бы столь яркого, запоминающегося характера без участия художников-оформителей. Особенно значительную работу проводят московские художники и архитекторы во время подготовки праздничного художественно-политического оформления города и демонстраций на Красной площади. Группа художников декоративного искусства, работающая при отделе пропаганды МГК КПСС в тесном контакте с Главным архитектурно-планировочным управлением не только руководит деятельностью художников в районах, на которых ложится главная часть работы в подготовке к праздникам, но и сама творчески участвует в создании той атмосферы подъема, которая свойственна нашим революционным праздникам.

Социалистический город — растущий, вечно изменяющийся организм. Ему чужды явления застойности и косности. Городская среда, формируемая людьми, постепенно формирует и людей. Потому-то город предъявляет все новые и новые требования к художникам. Ими много сделано, но еще больше предстоит сделать. Причем в этом сложном деле формирования и убранства городской среды нет дел малых и великих. Все важно—увековечение памяти политического деятеля и новый парк, праздничное оформление и хорошая реклама.

Очень важна художественно выразительная шрифтовая и изобразительная информация в городе не только для многочисленных гостей столицы, но и для москвичей. Кто, как не сами горожане, страдает от ее несовершенного облика. Исправить это могут только художники. Все сложное городское хозяйство вывесок, шрифтов, надписей, указателей должно стать областью приложения их творческих сил. Лишь они в содружестве с учеными помогут сделать «язык улицы» не только выразительным, но и помогающим жить и работать в городе.

Наступил новый год, который мы рассматриваем как первый год нового трудового пятилетия. Естественно, что вся советская творческая интеллигенция, в том числе и художники всех видов и жанров творчества, активно включаются в работу.

Город — вечно растущее детище, поэтому неисчерпаемы возможности приложения творческих сил художников.

Доброго вам пути в новом, 1971, году.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕКРАСОВА

ОТД. КУЛЬТУРЫ И
ГОЗ

Слово о Москве

М. Ладур

Я живу в Москве много лет, я привык к ней, как привыкают к родному дому, солнечным бликам на траве, к музыке бегущего времени. Я только не могу привыкнуть к Красной площади, к ее брусчатке, к четкому шагу сменяющегося караула у Мавзолея Ленина. Я не могу привыкнуть к бесконечной очереди, идущей мимо вечного огня к могиле великого человека. В этой освобожденной от всяких прозаических забот очереди царит свой нравственный климат. Люди отключены от настойчивого шума большого города, они сосредоточены и по-особенному серьезны. Красная площадь принимает их также сурово-заботливо. Прекрасна стихия исторического пространства, открываемого главной площадью столицы и тогда, на заре, когда юноши и девушки, получившие аттестат зрелости, идут на площадь, поделиться с ней радостью вступающих в жизнь новых советских граждан. Отсюда, с Красной площади, осенью 1941 года шли в бой прямо с парада защитники страны и столицы. Здесь же, на ее камнях в дождливый, незабываемый день Победы лежали поверженные знамена разгромленного фашизма. На эту площадь в самозабвенном восторге пришли москвичи, чтобы приветствовать первого в мире космонавта, любимца всей планеты Юрия Гагарина. Величаво реют красные знамена на праздничных демонстрациях 7 ноября и 1 мая. И вечером сотни тысяч москвичей, лавиной идущих по улице Горького, вливаются на свою Красную площадь, на ту священную Красную площадь, к образу которой привыкнуть нельзя, ибо ощущения человеческие здесь приобретают особенную остроту и емкость. Давайте «перелистаем» праздничным вечером главные магистрали столицы, полные жизни, сверкающими огнями главные места нашей Москвы: проспект Ленина, Комсомольский проспект, проспект Калинина с его новой архитектурой, в который вливается прямая магистраль Кутузовского проспекта; этот проспект особенно примечателен: он соединяет две эпохи — Триумфальную арку на одном конце и здание СЭВ на другом. Наконец, район Лужников, проспект Мира, Комсомольская площадь. С площадки Ленинских гор Москва, как в чаше, переливается огнями и, как музыкальные аккорды силуэта Москвы, звучат Кремлевский ансамбль и высотные здания.

Особенно хорош Университет. Он подсвечен сотнями прожекторов и стал светоносным образом просвещения, образования и культуры. Подойдем к выдающемуся произведению архитектуры и строительной техники — к Останкинской телевизионной башне. Она в праздничный вечер особенно хороша. Кажется, что в ней совсем нет веса и что стремительный поток затвердевшего солнечного света взметнулся к небу...

Но я, очевидно, в своих восторгах перешел некую границу и впал в слишком возвышенную интонацию. Но ничего не могу с собой поделать — я люблю Москву и горжусь тем, что живу и работаю в Москве.

Давайте посмотрим на Москву в обычный трудовой день. Пойдем с теми, кто устремился в центры культуры и искусства. Летом 1970 года в Центральном выставочном зале столицы была открыта выставка произведений художников народного и самодеятельного искусства. На ней экспонировалось более 5000 работ. В один из воскресных дней ее посетило около 23 тысяч москвичей и гостей столицы, а за все время на этой примечательной выставке побывало свыше 300 тысяч посетителей. Всегда полны народа залы прославленной Третьяковской галереи. Сосредоточенная тишина царит в библиотеке имени В. И. Ленина. Музей изобразительных искусств им. Пушкина, Исторический музей, Музей Революции, дома творческой интеллигенции, дворцы культуры, рабочие клубы, парки культуры широко распахнули свои двери для жаждущих. Большой театр, Консерватория, Дворец съездов и множество театров Москвы дают возможность насладиться высоким искусством. Наш город живет полнокровной духовной жизнью.

В каждом городе, в том числе и в нашей столице, кроме географических планировочных центров, незримо существуют эмоциональные, а может быть, даже нравственные. Революция освободила нашу страну от всяческой скверны, от уродства физического и нравственного. Мы просто перестали замечать, насколько чиста стала атмосфера духовной жизни москвича. Разве сегодня можно представить себе хотя бы на секунду такую жанровую картинку из прошлого Москвы.

«Мы в восьмом часу вечера, это было в октябре, подъехали к Солянке. Оставив извозчика, пешком пошли по

грязной площади, окутанной осенним туманом, сквозь который мерцали тусклые окна трактиров и фонарики обжорок. Мы остановились на минутку около торговки, к которым подбегали полураздетые оборванцы, покупали зловонную пищу, причем непременно ругались из-за копейки или куска прибавки и, съев, убежали в ночлежные дома. Торговки эти — уцелевшие оглодки жизни, засаленные, грязные сидели на своих горшках, согревая телом горячее кушанье, чтобы оно не простыло и неистово вопили: «А-ла-ш-ша-лап-шица. Студень свежий коровий! Огололье! Свининка-рванинка вар-реная. Эй, кавалер, иди на грош горла отрежу», — хрипит баба со следами ошибок молодости на конопатом лице. — «Горла, говоришь? А нос у тебя где?» — «Нос, на кой мне ляд нос?» И запела на другой голос: «Печенка, селезенка горячая! Рванинка. Ну, давай на семитку!» Торговка поднимается с горшка, открывает толстую салютную покрывку, грязными руками вытаскивает «рванинку» и кладет покупателю на ладонь». (Вл. Гиляровский. «Москва и москвичи»). Я отлично понимаю, что с Гиляровским и его творчеством знаком каждый среднее культурный человек, но никогда, даже прочитав в сотый раз подобное, нельзя остаться равнодушным. И с тем большим чувством мы воспринимаем сегодняшнюю Москву, город чистый, опрятный и в обычном, и в нравственном аспекте. Город новой эпохи, нового уклада жизни, новых устремлений и новых идей.

В гостях у прошлого

Странное чувство овладевает мною. Я пишу эти строки в московской квартире по Столешникову переулку, дом 9, в квартире 10, где жил, трудился и умер дядя Гиляй, Владимир Алексеевич Гиляровский. Квадратный стол покрыт скатертью. За этим столом Гиляровский написал книги о «Москве и москвичах», «Мои скитания», «Друзья и встречи», «Люди театра», «От Английского клуба до Музея Революции» и другие произведения — документы о старой Москве, нынешней столице нашего государства. Я себя чувствую сложно. Ведь за этим столом, на этих самых стульях сидели, говорили, спорили, размышляли великие люди нашей родины. Эти стены принимали А. Саврасова и В. Васнецова, И. Репина и В. Поленова, И. Левитана и К. Коровина. Здесь бывали М. Ермолова и Ф. Шаляпин, К. Станиславский и А. Южин, В. Немирович-

Данченко и В. Пашенная. Не верится, что в этой квартире остались великие тени Льва Николаевича Толстого, Антона Павловича Чехова, Алексея Максимовича Горького, А. Куприна, Н. Бунина, Д. Мамина-Сибиряка, В. Маяковского, С. Есенина, что гостями Гиляровского были А. В. Луначарский и Алексей Толстой. Здесь, за этим столом, продолжала жить и развиваться великая русская культура, и дыхание талантов и гениев сохранилось в картинах, рисунках, книгах. Бесценные сокровища населяют эти комнаты. Здесь все подлинное. Безмолвные свидетели прошлого рождают незабываемые образы, и мне кажутся, кощунством и мои записи, и то, что я осмелился сидеть здесь, а не стоять, с благоговением взирая на этот очаг мысли, таланта и энергии.

Обыденные вещи. Вот железная кровать, на которой совсем недавно скончался Виктор Михайлович Лобанов, академик и теоретик искусства, мудрый человек и хранитель всех этих сокровищ. Мы сидим у опустевшего ложа—я и дальняя родственница Гиляровского, приемная дочь В. М. Лобанова Екатерина Георгиевна Киселева. Незадолго до смерти Виктор Михайлович сказал ей: «Катенька моя дорогая, какие же тяжкие заботы свалятся на твои маленькие плечи, когда я уйду». Екатерина Георгиевна потчует меня чаем с вареньем, а у самой на глазах слезы. Перехватив мой взгляд она говорит: «На этой же постели скончался и Владимир Алексеевич, — и без всякого перехода, — что же я теперь буду делать, как мне все это сохранить. Ведь это же...» Я понимаю Екатерину Георгиевну. И, думаю, что Музей-квартира будет организована. Я уже не говорю о том, что будущий музей Гиляровского, певца и обличителя страшных гримас старой Москвы, был бы еще одной достопримечательностью столицы и огромным по силе впечатления воспитательным фактором, и мне кажется, что Московский городской совет депутатов трудящихся среди своих бесчисленных дел и забот найдет время возродить к жизни свидетеля прошлого — квартиру В. Гиляровского, так же, как найдена была возможность установить памятную доску у входа в этот дом по Столешникову переулку, 9.

Екатерина Георгиевна рассказывает, как весь тираж книги «Трущобные люди» по распоряжению царской цензуры был сожжен в пожарной Сущевской части. «И ничего не сохранилось?» — невольно вырывается у меня. — «Нет, 3 или 4 экземпляра уцелели и один из них находится в нашем собрании». Книга у меня в руках. Характерным Гиляровским почерком на заглавной странице написано: «Первый экземпляр моей Мане» (жене писателя Марии Ивановне), а чуть ниже трагическое слово «и последний». Пожарные вырвали из огня этот последний экземпляр для автора, и только через 70 лет после этого,

в 1957 году, Гослитиздат переиздал книгу, выпустив ее полумиллионным тиражом.

Сгущаются сумерки за окном, начинается дождь. И опять на меня смотрят пытливо и тревожно глаза осиротевшей нынешней хранительницы этой квартиры. А передо мной «Москва и москвичи» и портрет могучего и самобытного автора. И предисловие к книге Константина Паустовского, а вот и слова, которыми заканчивается это предисловие: «Хлебосольный, открытый и шумный дом Гиляровского был средоточием артистической, газетной и художественной Москвы. По существу это был (как и сейчас остался) музей культуры и живописи и быта чеховских времен. Необходимо сохранить этот дом не только как культурную ценность, как дом, связанный с именем Гиляровского, но и как образчик московского житейского обихода конца XIX века».

Книга издана в 1959 году. Тогда же, 12 лет назад, очевидно, написано было и предисловие...

*

Все познается в сравнении. Эту старую истину я ощутил, когда морозным красивым утром вышел из дому на запороженный снегом сквер, и предстала Москва наша в каком-то новом и прекрасном свете. Эту новую Москву с особым воодушевлением увидел сам Владимир Алексеевич в декабре 1934 года.

«Я москвич! Сколь счастлив тот, кто может произнести это слово, вкладывая в него всего себя. Я — москвич. «Минувшее проходит предо мною». Привожу слово пушкинского Пимена. Но я его несравненно богаче. На пестром фоне хорошо знакомого мне прошлого, где уже умершего, где окончательно исчезнувшего, я вижу растущую не по дням, а по часам новую Москву. Она ширится, стремится вверх и вниз в неведомую доселе стратосферу и в подземные глубины метро, освещенные электричеством, сверкающие мрамором чудесных зал. В гранит одетая Москва-река окаймлена теперь тенистыми бульварами. От них сбегают широкие каменные лестницы. Скоро они омоются новыми волнами—Волга с каждым днем приближается к Москве. Когда-то на этой каменной лестнице на Болоте против Кремля стояла на шесте голова Степана Разина, казненного здесь. Там, где недавно еще на моей памяти были болота, теперь асфальтированные улицы, прямые, широкие. Исчезли нестройные ряды устаревших домишек, на их месте растут новые огромные дворцы. Один за другим полниваются первоклассные заводы. Недавние гнилые окраины уже слились с центром и почти не уступают ему по благоустройству, а ближние деревни становятся участками столицы. В них входят стадионы — эти московские коллизии, где десятки и сотни тысяч здоровой молодежи развивают свои силы, подготавливают себя к героическим подвигам и во льдах Арктики, и в мертвой пустоте Кара-Кумов, и на «крыше мира», и в ледниках Кавказа. Москва вводится в план. Но чтобы создать новую Москву на месте старой, почти

тысячу лет строившейся кусочками где какой удобен для строителя, нужны особые, невиданные доселе силы. Это стало возможно только в стране, где Советская власть. Москва уже на пути к тому, чтобы сделаться первым городом мира. Это на наших глазах. Грядущее проходит предо мною. И минувшее проходит предо мною. Уже теперь во многом оно непонятно для молодежи, а скоро исчезнет совсем. И чтобы знали жители столицы, каких трудов стоило их отцам выстроить новую жизнь на месте старой, они должны узнать, какова была старая Москва, как и какие люди бытовали в ней. И вот на старости—«я снова живу» двумя жизнями—«старой» и «новой». Старая — фон новой, который должен отразить величие второй. И моя работа делает меня молодым и счастливым, меня, прожившего и живущего на грани двух столетий, на переломе двух миров».

Вл. Гиляровский.

Москва, декабрь 1934 г.

Что же можно еще сказать? Я в кабинете главного архитектора Москвы народного архитектора СССР Михаила Васильевича Посохина. Мы беседуем о грядущем Москвы, о проблемах синтеза, о совместной работе архитекторов и художников, о почти фантастическом сейчас, сказочном городке развлечений, и о многом, многом другом. Уходя после довольно продолжительной беседы, я подумал: какая же историческая ответственность лежит на руководителе московских зодчих, сегодня, а особенно в будущем так продирижировать «застывшей музыкой» — архитектурой, чтобы грядущее смотрело на мир ясным и чистым взором, отражающим гуманизм наших дней и высокую гармонию материального мира, где с полной заботой и бережливостью будут сохранены и лучшие каменные страницы прошлого. И дело ведь не в том, чтобы консервировать это прошлое как свидетеля давно минувших дней. Значительно важнее то, что памятники культуры несут в себе заряд человеческих чувств, эволюция которых для нас так же важна, как материальное выражение таланта наших предшественников. Каждое будущее когда-то становится прошлым. И если наши потомки будут восхищаться высокими произведениями синтеза искусств наших дней, то можно позавидовать хорошей завистью тем, кто носит имя советского зодчего и его собрата по искусству — художника: значит, в их творчестве заложены семена эстетического и гражданственного долголетия. И уже сейчас есть памятники, выдержавшие испытание временем, — подземные дворцы метро и другие выдающиеся произведения архитектуры и декоративного искусства столицы.

Лица Красной площади

А. Стригалева

В. И. Ленин выступает перед участниками демонстрации на Красной площади 1 мая 1919 (на стр. 5).

Здесь
все,
что каждое знамя
вышло,
задумано им
и велено им,
Здесь
каждая башня
Ленина слышала,
за ним
пошла бы
в огонь и в дым.
В. Маяковский

1917 10/23.XI

Поздней ночью мы прошли по опустевшим улицам и через Иверские ворота вышли на огромную Красную площадь к Кремлю. ...до нас долетели голоса и стук ломов и лопат... У подножья стены были навалены горы земли и булыжника. ...Молодой студент заговорил с нами по-немецки: ...«Здесь, в этом священном месте, — сказал студент, — самом священном во всей России, похороним мы наших святых. Здесь, где находятся могилы царей, будет покоем наш царь — народ». ...Весь долгий день до самого вечера шла эта траурная процессия... поток красных знамен, на которых были написаны слова надежды и братства, ошеломляющие пророчества. И эти знамена развевались на фоне пятидесяти тысяч толпы, а смотрели на них трудящиеся мира и их потомки отныне и навеки...
Д. Рид. Десять дней, которые потрясли мир

1918 17.V.

Товарищу коменданту Кремля. Предлагаю в срочном порядке произвести реставрацию Владимирских ворот (кремлевская башня, выходящая к Историческому музею)...
Председатель Совета Народных Комиссаров В. Ульянов (Ленин)

1918 17.VII.

...Обратить особое внимание Народного Комиссариата по Просвещению на желательность постановки памятников павшим героям Октябрьской Революции и, в частности, в Москве сооружения, кроме памятников, барельефа на Кремлевской стене, в месте их погребения.
Постановление Совета Народных Комиссаров

1920 июль.

На Красной площади красное море плакатов, флагов, лучистых звезд. ...Любое место утопает в плакатах на всех языках, флагах, звездах и зелени. ...Вдоль Кремлевской стены выставки Сперва идут пушки малого и большого калибров, взятые на южном и западном фронтах у английской, французской и германской армий, пулеметы, самолеты, танки, защитные орудия, автомобили разных служб и понтонны. У Красного Кладбища прямо перед могилой Свердлова выросла гора — вся в зелени. Вверху вышки — звезда РСФСР, по сторонам горы устроены места для членов конгресса. ...Вокруг Василия Блаженного — аэротаты. На месте казни Степана Разина под расколовшимся лезвием топора его последнее слово к народу: «Держитесь красной правды. Скоро будет день — праздник наш. Верьте, как верю я». И сегодня Красная площадь справляет этот Красный Праздник.
Газета «Знамя труда»

1945 9.V.

Здесь, на этой площади, я, как и многие тысячи советских людей, испытал необыкновенное волнение. Этот парад Победы был неповторимым зрелищем. 24 июня 1945 года полководцы — маршалы всех фронтов, командиры всех родов войск, воины, прошедшие все дорожки войны, собрались на Красной площади. Батальоны и полки героев, на груди — боевые ордена, ленты ранений. Это было чудо советской земли. Наши знамена колышались над Красной площадью. Гитлеровские знамена повергались к подножию Мавзолея.
Н. С. Тихонов. Отсюда начинается советская земля

1967 7.XI.

Как бы шагнув через полстолетия, на площади ожили герои октябрьского штурма и огневой поры гражданской войны. ...Матросы, опоясанные пулеметными лентами, комиссары в черных кожанках, красноармейцы первого призыва. ...Протылкает плакат забываемых грозных лет: «Ты записался добровольцем?» Суровый человек с плакатом обращается к людям. Он задал этот требовательный вопрос почти пятьдесят лет назад. ...Добровольцы гражданской войны, добровольцы Магнитки и Кузнецка, добровольцы Великой Отечественной, добровольцы Братска и Талнаха, добровольцы завтрашнего дня — все они ныне здесь, и Красная площадь от имени всей страны сегодня отвечает: Да!
Газета «Правда»

Одно из самых чудесных старинных московских названий — «Красная площадь».

Оно не связано ни с топографией, ни с функцией, ни с историческим событием, ни с переименованием по какому-либо торжественному поводу, но очень тесно связано с образным строем русского языка. Вероятно, именно поэтому простое название оказалось многозначным, свертывающим своими разными, зачастую неожиданными гранями. Оно вызывает множество образных параллелей с историческим прошлым и с более новыми явлениями, возникшими уже после того, как за площадью утвердилось название «Красная».

Как всем известно, прилагательным «красный» обозначали в старину в России красивое, прекрасное. Его употребляли, говоря о солнце, о русской земле, о лете, о хорошей погоде, о молодой девушке... Им же называли главную площадь Москвы. Она истари была центром столицы, местом, где совершались важнейшие государственные события, праздновались главные праздники. Эта площадь для города и даже для всей страны была подобна почетному и нарядному красному углу в любом русском доме.

С самого начала площадь была форумом и торгом. Название подходило для того и другого. Торговые ряды в русских городах чаще всего назывались красными рядами. Был Красный ряд и на Красной площади. Слово «красная» легко связывалось с происходившей здесь оживленной куплей-продажей пестрых товаров, лучшие сорта которых нередко тоже получали это имя: красная рыба, красная дичь, красный зверь, красный лес; нынешняя галантерея называлась красным товаром, сами купцы именовались краснорядцами.

Однако имя площади ассоциируется не только с государственным представительством и мирной торговлей. Оно напоминает и о зареве пожаров, и о цвете обильно пролитой здесь крови. Огонь — «красный петух» — опустошал это место так часто, что самую площадь когда-то называли «Пожаром». Бывало, что Москва выгорала от чьей-то неосторожности — от копеечной свечи. Но огонь мешался с кровью, когда под стенами Кремля появлялись вражеские войска — орды крымских ханов, иноземные интервенты в «смутное время», «дванадцать языков» в 1812 году... А в другие времена лилась кровь казенных: Иван Грозный казнил бояр, Петр — стрельцов; рубили головы бунтовщикам, доставленным в цепях из разных городов, жгли еретиков, вроде мужика, бросившего палкой в икону на Никольских воротах. Площадь неоднократно бывала ареной классовых схваток. Здесь читали «подметные грамоты» и «прелестные письма», набатом сзывали недовольных. Здесь разыгрались многие бунты — медный, соляной, чумной... Отсюда приведенный на плаху Степан Разин бросил клич о борьбе за «красную правду».

Площадь звали «Великим торгом» и «Пожаром», «приступным местом», со стороны которого можно было ожидать военного нападения, и «площадью казней». Ее стали называть «Красной площадью» где-то в середине XVII столетия, когда в русском искусстве особенно сильна была тяга ко всяческой изукрашенности и узорочью. В это время Кремль почти потерял характер военной крепости, и Красная площадь получила свой наиболее пышный наряд. Вот тогда-то и пришлось к месту название красная, то есть красивая площадь. В названии заключена не только многозначная метафора, но и зрительно знакомый каждому цветовой образ. При словах «Красная площадь» мы вспоминаем сложную, богатую гамму красных тонов, определяющих колорит этого архитектурного ансамбля.

Площадь воспринималась красной прежде всего из-за цвета кирпичной Кремлевской стены. Такой изобразил ее в середине XVII века Симон Ушаков. Чтобы увеличить интенсивность красного тона, Спасская башня тогда специально окрашивалась красной «черленью», а поверх нее белилами «прописывалась в кирпич». Красные оттенки преобладали в буйной полихромии собора Василия Блаженного и в расцветке зданий на противоположном конце площади, у Никольских ворот.

В наши дни в цветовую гамму Красной площади включились красные полированные камни Мавзолея, рубиновые звезды на башнях, Государственный флаг над Кремлем. Трудно представить более полное овеществление имени в зрительном образе, чем Красная площадь в дни революционных праздников, когда она на всем пространстве заполняется потоком красных знамен, плакатов, флагов, звезд, цветов.

Красная площадь — символ революции не только по названию, а прежде всего в связи с происходившими на ней революционными событиями. Здесь разгорелся решающий бой в ноябре 1917 года, здесь, на площади, были похоронены погибшие революционеры. После возвращения столицы в Москву, Москва белокаменная, Москва златоглавая стала Красной Москвой, а Красная площадь — главной площадью страны. На ней отмечались красные праздники, проходили парады Красной Армии. В центре Красной площади сооружен Мавзолей В. И. Ленина.

Почти пятьсот лет главная московская площадь занимает свое



1491

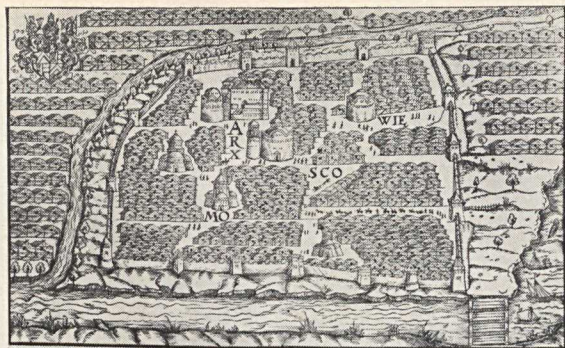
Иоанн Васильевич, божией милостью великий князь Владимирский, Московский, Новгородский, Тверской, Псковский, Угорский, Пермский, Болгарский и иных и всея России государь в лето 30 государствования своего сии башни повелел построить; а делал Петр Антоний Соларий, медиоланец, в лето от воплощения Господня 1491. К. М. П.
Надпись на каменной доске над воротами Спасской башни

60-е гг. XVI в.

От восточных ворот города до западных, город — весь насквозь — представлял собою площадь и рынок — и только! На этой площади под Кремлем стояла круглая церковь с переходами; постройка была красива изнутри и над первым переходом расписана многочисленными священными изображениями, изукрашенными золотом, драгоценными камнями, жемчугом и серебром. ...Там, где стоит храм, площадь сама по себе

С. Герберштейн.

План Москвы 1517—1526 из книги «Записки о Московитских делах».



А. Олсарий.

Церемония «Шествие на ослати» в «вербное воскресенье» 1647.



Строительство Кремлевской стены вдоль Красной площади в 1491 году.
Миниатюра Лицевого свода (XVI в.).

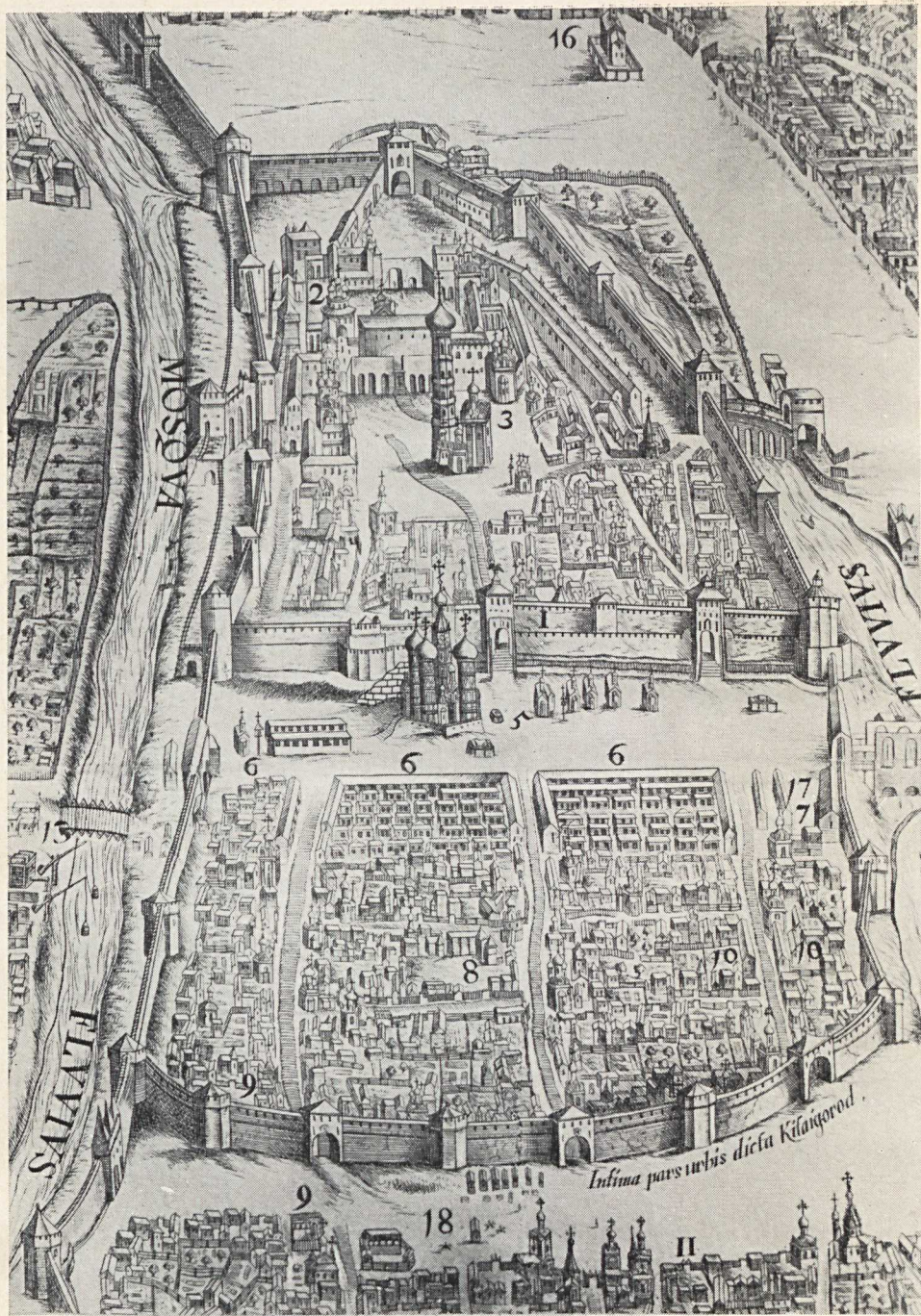
1655

...Это было зрелище, смотреть которое мы пожелали бы всякому другу.
Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию.

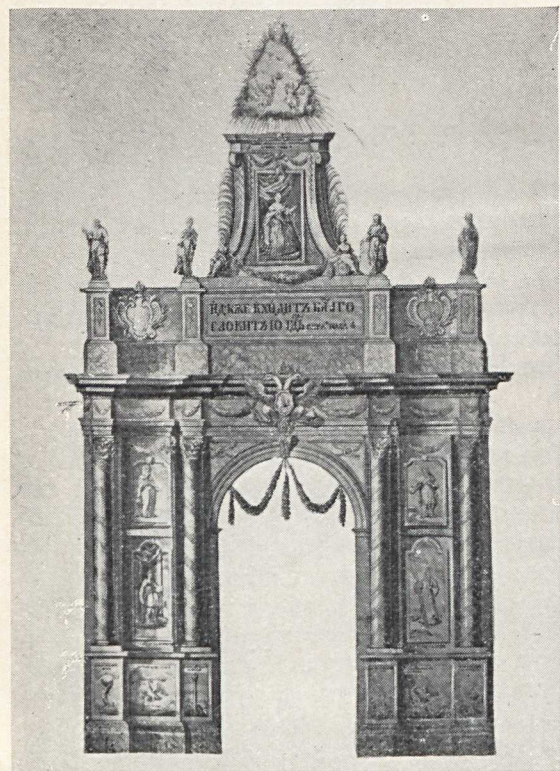
нынешнее место в городе. Поначалу это было открытое пространство вдоль крепостной стены, защищавшее Кремль от пожара и нападения. Этот этап зафиксирован на очень приблизительном первом плане Москвы, составленном в начале XVI века С. Герберштейном. Уже тогда определилась основная планировочная особенность этой площади: несмотря на почти симметричный план прямоугольного пространства, площадь обращена лицом в одну сторону — на Кремль, стена которого служит ей «главным фасадом». Асимметрия усилилась, когда важнейшие сооружения — Спасские ворота Кремля, построенный в память взятия Казани Покровский собор на рву, служившее трибуной Лобное место — оказались сосредоточенными около одной из двух узких сторон площади.

В XVII веке особенно украсились Спасские ворота: над ними соорудили высокую шатровую башню с часами, с гербом, с декоративными фигурами зверей, со скульптурами обнаженных людей, прикрытыми цветными суконными кафтанами. Чтобы подчеркнуть значительность Спасской башни, Никольская — единственная из кремлевских башен — не получила тогда шатровой надстройки. Зато у Никольских ворот в XVII веке возникла группа новых построек: Казанский собор — памятник освобождения Москвы в 1612 году, здания Монетного двора и Земского приказа (позднее — Главная аптека), двухшатровые Воскресенские ворота в начале Тверской улицы. Напротив Кремля протянулся украшенный белокаменной резьбой и изразцами Гостиный двор. На Красной площади справлялись красочные торжества: 1 сентября — Новый год, в «вербное воскресенье» — театрализованное «шествие на ослати», встречи и проводы послов. К Красной площади тех лет

расположена высоко, как маленькая гора. Неподалеку от храма стоят несколько пушек... Около храма есть ворота в Кремль... Затем идут другие ворота из Кремля в город. ...Ворота эти двойные. Около них во рву под стенами находились львы: их прислала великому князю английская королева. У этих же ворот стоял слон, прибывший из Аравии. Дальше... Земский двор и цейхауз... За всем этим находились торговые ряды. В каждом ряду торговали одним товаром. Ряды тянулись вдоль площади перед Кремлем.
Генрих Штаден. О Москве Ивана Грозного



«Сигизмундов план»
Москвы. 1610.



Временные Триумфальные
ворота на Красной площади.
Гравюра XVIII в.

1680

...По тому Кремлю городская стена и проезжая и глухая башни известью не белены, а Спаские ворота прописаны были черненью и белилом в кирпич. ...А против прежнего, тому Кремлю городу и башням быть известью не белены, или тот город и башни все впредь для крепости выбелить известью, или также прописать в кирпич, как прописаны были наперед сего Спаские ворота? Великий государь царь и вел. кн. Федор Алексеевич Всеа Великия и Малыя и Белья России Самодержец что укажет?

188, Июля в 7 день великий государь, слушав сей выписки, указал город Кремль выбелить известью.
Докладная записка Рейтарского приказа царю



Делабарт.
Торговые ряды на Красной площади.
Вид от собора Василия Блаженного
в сторону Воскресенских ворот.
Гравюра 1795 г.

1698

Правительственным распоряжением вменено в обязанность всем торговцам, имеющим лавки на ближайшей к Кремлю улице, безотговорочно и как можно скорее снести их под угрозой лишения имущества и произвольного телесного наказания. Причину этого указа усматривают в желании сообщить городу больше блеска и красоты.

...В силу вчерашнего указа уже сносят лавки близкие к Кремлю: такова необходимость повиновения!
Иоганн Георг Корб. *Дневник путешествия в Московию*

1772

Когда готы овладели Италией, они... без всякого правила и вкуса умножая украшения, ввели новый род созидания, который по времени получил от искусных, хотя и не следующих правилам, огромность и прелесть. Такого рода Спасская башня, но колико она не прекрасна, однако не прельстит толико зрения, как башня Гавриила Архангела. ...одна смесь прямой архитектуры с готической, а другая созидана по единому благоволению строителя.

В. И. Баженов. Речь при заложении Кремлевского дворца

приложимы слова историка С. Соловьева о XVII веке: «Эпоха преобразований подготовлялась тем, что, не трогая старого, приставляла к нему новое».

Преобразовательная деятельность Петра I не обошла Красной площади: ее расчистили от лавок; здесь возникло первое театральное здание, первая библиотека, первый ресторан; празднества устраивались на новый манер: с триумфальными воротами, иллюминациями и фейерверками. Здесь же выставлялись образцы праздничного украшения домов, образцы вводившейся Петром западноевропейской одежды. Было отменено «шествие на ослати», новый, 1700, год впервые праздновался в России 1 января.

После того как с 1713 года столицей стал Петербург, Красная площадь надолго погрузилась в полосу провинциального запустения. Предпринятая как политическая демонстрация попытка перестроить Кремль по грандиозному, но, к счастью, быстро отвергнутому проекту В. Баженова, иллюстрировала распространение новых вкусов: древнерусские памятники стали казаться не соответствующими «правилам прямой архитектуры», «готическими», то есть варварскими.

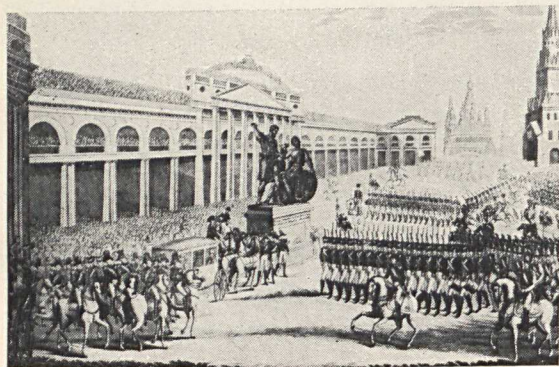
Эстетические вкусы классицизма внесли в ансамбль Красной площади свои коррективы и дополнения. Прежде всего постарались придать ему регулярность и симметрию. В конце XVII века вся середина площади превратилась в вытянутый прямоугольный двор, обстроенный двумя одинаковыми аркадами торговых рядов. Кремлевский фронт площади оказался закрытым. Тогда же М. Казаков наметил на площади поперечную ось симметрии, поместив на ней,



Никольская башня Кремля,
взорванная французской армией.
Раскрашенная гравюра нач. XIX в.

1812

Москвы — одного из красивейших и богатейших городов
мира — больше не существует.
Bulletins officiels de la Grande Armee



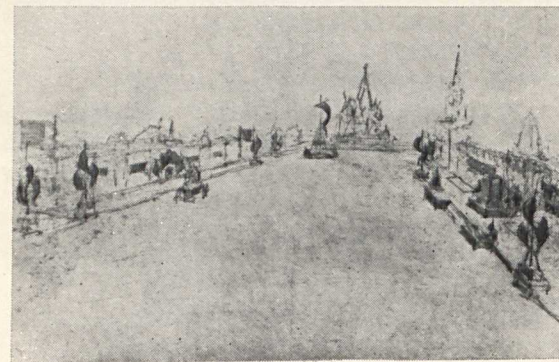
Парад на открытии
памятника Минину и Пожарскому.
8 февраля 1818 г.
Литография нач. XIX в.

1818

Бедствие 1812 года оживило в памяти бедствие 1612
года и монумент сей будет служить потомству памят-
ником обеих достославных эпох
*Москва, или исторический путеводитель по знаменитой
столице Государства Российского*

1918 I.V.

Член церковного собора П. И. Астров по поручению
патриарха Тихона детально рассмотрел все украшения
и плакаты на кремлевских святых. По словам
П. И. Астрова, ...на некоторых из них можно обнару-
жить различные «символические фигуры, весьма схо-
жие с масонскими» ...Очевидно, почтенный П. И. Астров
совершенно незнаком с творениями наших кубистов
и футуристов. Они о масонстве знают точно столько
же, сколько и о правильном рисунке. Первомайские
плакаты и вывески в Москве малевали, конечно, не
масоны, а просто невежественные мазилки.
Газета «Вечернее слово»



А. и В. Веснины.
Эскиз украшения Красной площади
к первомайскому празднику. 1818.

1918 I.V.

Нетрудно угадать, как первомайский день
Расписан был потом в газетах буржуазных.
Буржуи с нами вкусов разных.
Там, где нам — солнышко, для них — сплошная тень.
Д. Бедный Господская тень (быль). Газета «Правда»



Оформление Красной
площади ко 2-му конгрессу Коминтерна
в июле 1920 г.

позади небольшой кремлевской башни, купол здания Сената.
Продолжая эту тенденцию, К. Росси надстроил Никольские ворота
приблизительно симметрично Спасской башне.
При реконструкции после пожара 1812 года О. Бове убрал остатки
сгоревших рядов и восстановил традиционную ориентацию площади
на Кремль. Поперечную ось, намеченную Казаковым, он прочно
закрепил постановкой памятника Минину и Пожарскому и компози-
цией заново построенных рядов.
Цвет площади тоже изменился в соответствии с канонами класси-
цизма: Спасская башня получила холодноватую светло-серую
окраску (называвшуюся «светло-дикий» или «светло-перловой»),
все остальные сооружения, включая собор Василия Блаженного
и бывшую Главную аптеку, — белую.
Во второй половине XIX века Красная площадь привлекла внимание
в связи с возобновлением интереса к истории и искусству старой
Руси. В это время славянофил К. Аксаков провозглашал: «Пора
домой», подразумевая под «домом» допетровскую Русь. На Красной
площади появилось два огромных новых здания «в русском стиле» —
Исторический музей и Верхние торговые ряды (после Революции —
ГУМ); были восстановлены красный цвет Спасской башни и много-
цветная раскраска собора Василия Блаженного. Пиетет в отношении
русской древности был объявленной программой, но не всегда
соблюдался на деле: для возведения псевдорусских построек ломались
подлинные памятники — такие, как стоявшее на участке, отданном
Историческому музею, уникальное гражданское здание XVII века,
где в разное время помещались Земский приказ, Главная аптека,
Университет, Московская дума.
Жизнь Красной площади совершенно изменилась, когда она после
Революции стала общественно-политическим центром вернувшейся



1924 7.П.

Красная площадь... сама по себе является архитектурным памятником вполне законченным и сложившимся, и в высшей степени трудно, если не невозможно, поставить на Красной площади какое бы то ни было высокое сооружение, которое гармонировало бы со всем окружающим... Даже прекрасное само по себе сооружение на такой исторической площади, как Красная площадь, будет казаться чем-то чужим, как будто случайно сюда занесенным. Мне думается, поэтому, что наиболее правильным будет $\frac{3}{4}$ или $\frac{4}{5}$ всей высоты могильного сооружения поместить под землю, надземную же часть его строить в виде системы сравнительно плоских лестниц, плит, площадок и переходов... Может быть уместно будет... дать гробнице форму народной трибуны, с которой будут произноситься будущим поколением речи на Красной площади. По тем же причинам будет лучше избегать каких-либо больших скульптурных фигур... Что касается надписей на гробнице, то ими не следует злоупотреблять...
Л. В. Красин. Архитектурное увековечение Ленина

Члены правительственной комиссии по увековечению памяти В. И. Ленина перед временным склепом на Красной площади. 1924, февраль.

На стр. 10—11:
1945. Парад Победы на Красной площади.

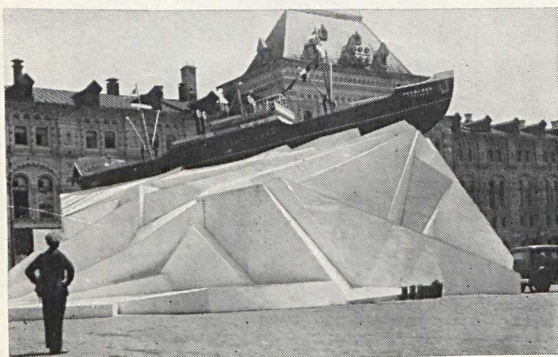
1970. Демонстрация трудящихся 7 ноября.



Праздничный военный парад на Красной площади. 1938.

1938 7.XI.

Парады на Красной площади в дни октябрьских торжеств стали у нас прекрасной традицией. Каждый раз испытываешь невольное волнение в ожидании этого чудесного зрелища силы и мощи... Демонстрация была закономерным продолжением парада... Недаром демонстранты несли так много портретов Героев Советского Союза, транспортов, посвященных Чкалову, Папанину, Коккинаки, Водопьянову, Гризодубовой, Осипенко, Расковой и другим... Около 1500 тысяч человек прошло 7 ноября через Красную площадь! Много песен было спето в этот день в Москве. Но чаще всего раздавалась песня «Если завтра война».
Газета «Правда»



Макет парохода «Челюскин» на Лобном месте. Праздничное оформление. 1930-е гг.

в Москву столицы страны. Первое реальное и принципиально важное изменение облика площади возникло уже в ноябре 1917 года, при создании под Кремлевской стеной революционного некрополя.

Демонстрации и военные парады, праздничное оформление 1 мая и 7 ноября, митинги и манифестации, символическое сожжение «старого строя» на Лобном месте, открытие памятной доски «Павшим за мир и братство народов» и памятника Степану Разину, выставки трофеев Гражданской войны, празднества во время конгрессов Коминтерна, запуск аэростатов, рейсы агиттрамваев — вот те динамичные и красочные элементы, которые пришли на древнюю площадь в годы Революции.

С 1924 года идейным, а затем и композиционным центром ансамбля стал Мавзолей В. И. Ленина. В его размещении и облике отразились опыт агитационного искусства революции и опыт советской архитектуры 20-х годов. К двадцатилетию Октября на кремлевских башнях зажглись рубиновые звезды.

Во всех этих нововведениях были подхвачены и развивались две основные исторически сложившиеся планировочные особенности площади: главенство в ансамбле кремлевского фасада и наличие связанной с этим фасадом поперечной оси симметрии. Такая преемственность во многом определяет художественный образ современной Красной площади. Ось площади зафиксирована Мавзолеем. Главный фронт развивается в глубину параллельными, нарастающими по высоте планами: Мавзолей и трибуны на фоне зелени, на фоне Кремлевской стены и зданий за ней. Древняя стена выглядит от этого еще монументальнее.

Красная площадь, Спасская башня, Мавзолей, Кремлевские звезды — известные и признанные всем миром символы СССР, символы нашей истории и нашего настоящего, нашего пути к будущему.



Город и время

А. Иконников



Вид на Котельническую набережную
и район Ульяновской улицы.



Пестра, полна контрастов старая Москва. Она исподволь, но непрерывно изменялась, подчиняясь менявшимся требованиям жизни и соединяя в себе элементы, возникавшие в разное время. Единство не было при этом результатом волевого упорядочения или какой-то иной формы осознанной организации среды. Оно возникало под влиянием разнообразных воздействий жизненных процессов.

В старой Москве все складывалось постепенно. Застройка улиц и кварталов Москвы не получила хронологической закономерности в чередовании разновременно возникших элементов. Но сочетание старого и нового придает ей своеобразную многоплановость, глубинность, уходящую в четвертое измерение — время.

Развитие социалистической Москвы не укладывается в рамки эволюции исторически сложившейся городской среды. На периферии города возникли обширные комплексы застройки, всецело принадлежащие нашему времени. Эти новые части городского организма отличает от старых прежде всего их подчинение единой формирующей воле; здесь нет присущего внутренним зонам

Москвы сочетания временных слов. Вместе с разрастанием новых массивов становится все более очевиден качественный разлад в характере их среды по сравнению с той, которая складывалась постепенно.

Казалось, именно на этих свободных территориях современный человек мог бы получить окружение, в наибольшей мере отвечающее всем его потребностям. Здесь не возникают архитектурные компромиссы, здесь новые идеи градостроительства могут быть осуществлены во всей их чистоте.

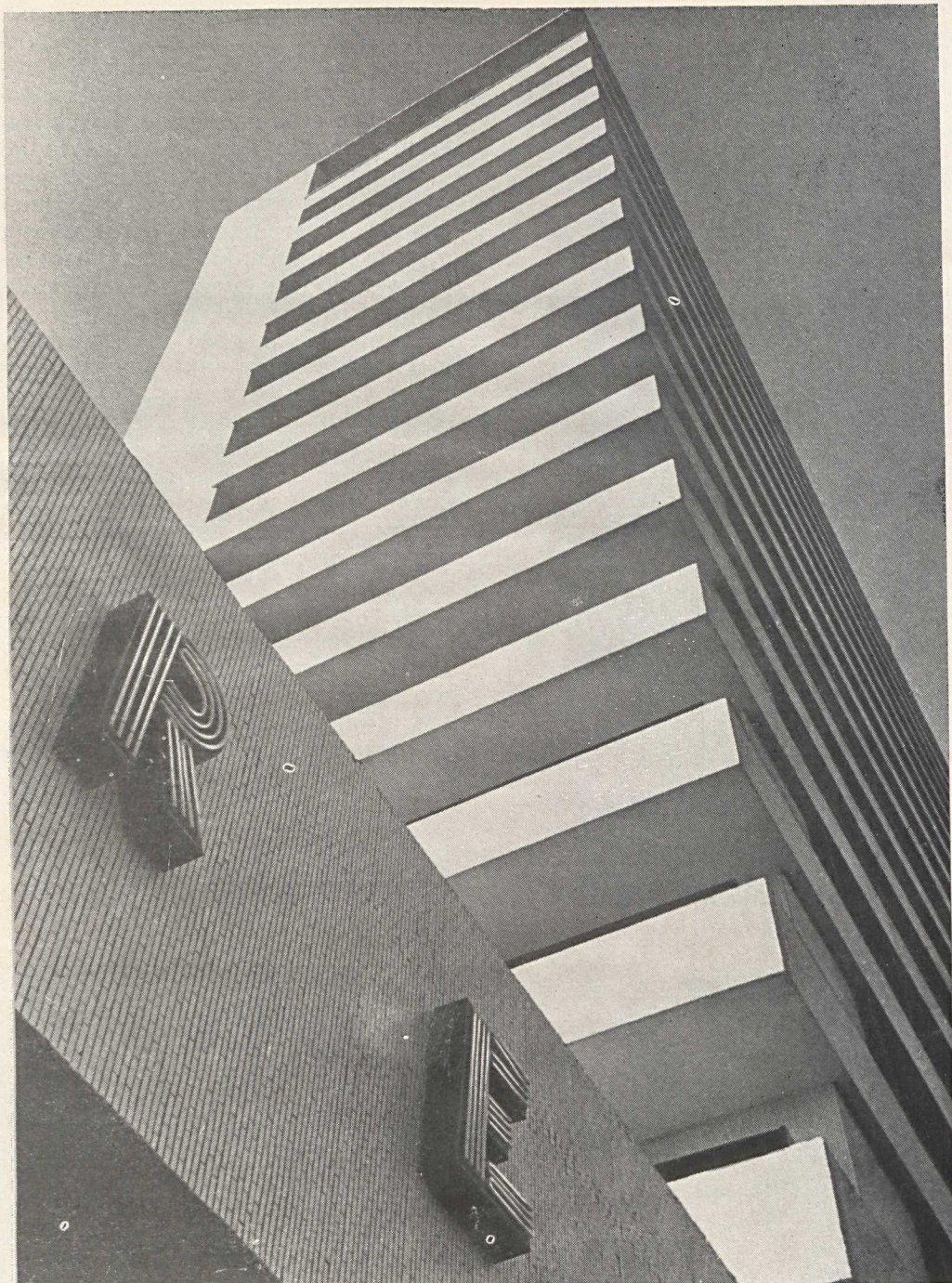
Но едва ли не у большинства людей на оценку новых районов оказывает влияние чуждое логике пристрастие к сложившимся постепенно старым районам, к причудливой многоплановости их характера, к их обжитости, сгладившей острые углы, пристрастие ко всему «необщему» в их облике, ко всему, что оставляет след в памяти. Новым городским образованиям, по-видимому, недостает некоторых психологически важных качеств, которыми обладала среда центральных районов именно потому, что она складывалась постепенно.

Каковы эти качества? Можно ли





Гостиница «Дружба». Фрагмент



Старый Арбат.
Панорамы застройки, открывающиеся
при движении от Смоленской
к Арбатской площади
(4 фото сверху вниз).

просто воссоздать их в новых районах или нужно компенсировать их какими-либо иными, новыми качествами? Попытаемся найти ответ. Присмотримся внимательно к фрагментам города, характерным для старой и новой Москвы. Вот старый Арбат — улица, которая много раз строилась, выгорала, вновь строилась и перестраивалась. Время не сохранило здесь значительных произведений архитектуры — большую часть застройки составляют «обычные» дома конца XIX — начала XX веков; вошло в нее и несколько сооружений советского времени, среди которых здание Театра им. Вахтангова с суховатым геометризованным портиком.

Разновременные постройки Арбата слились в два сплошных фронта, ограничивающих пространство улицы; ни одна не воспринимается как самостоятельная, завершенная единица. Даже портик театра играет здесь роль кульминации общего ритмического строя, его акцент не вырывает здание из единства системы. Небольшие изломы оси улицы придают своеобразную завершенность перспективе ее отрезков. Силуэт застройки, образованный домами разной высоты, сложен и

прихотлив. И хотя фасады домов здесь перегружены мелким, невыразительным декором, но и он участвует в создании того камерного масштаба, который характерен для Арбата в целом, отвечает пространственным соотношениям улицы и ее несколько суетливой жизни. Иной, более крупный, масштаб подчеркивает лишь здание театра — важнейшую общественную постройку улицы.

Нет, Арбат нельзя отнести к числу ансамблей, обладающих значительностью художественного образа и совершенством формы. Но, во-первых, для Арбата характерна целостность среды; во-вторых, эта среда в пределах простой пространственной системы насыщена разнообразными и сложными модуляциями силуэта и ритма, обладает спонтанно возникшей живописностью; в третьих, она внутренне соразмерна. Другими словами, перечисленные свойства находятся здесь в гармонии с особой ролью улицы в системе города. На Арбате легко ориентироваться; благодаря смене пространственных впечатлений и ритмов пешеходная прогулка вдоль улицы кажется более легкой, интимность и масштабность окруже-





ния и даже его разностильность помогают сохранить непринужденность поведения. Подобные чисто визуальные качества среды сложились и во многих других фрагментах центральных районов Москвы. Они отнюдь не смягчают многочисленных недостатков этой среды; переуплотненность застройки, хаотичность дворов и переулков, отчужденность от природы.

Обратимся теперь к фрагменту новой Москвы, целиком сформированному за последние годы, — микрорайону, ограниченному проспектом Ленина, улицей Удальцова, проспектом Вернадского и Каширо-Рублевским шоссе. В отличие от старых кварталов, здесь свободно поставленные объемы домов своими группами лишь намечают членения обширных озелененных пространств. Пластические свойства зданий могут быть раскрыты во всей полноте благодаря смене ракурсов для человека, который движется через пространство комплекса. Громадную самостоятельную роль для функциональной и визуальной организации среды начинает играть горизонтальная плоскость, которая зримо объединяет весь организм микрорайона. Наконец, принци-

ально важным качеством разреженной среды нового микрорайона становится соотношение построек и зелени, элементов искусственной и природной среды.

Качества эти, в той или иной степени присущие всем новым комплексам, были заложены в проект микрорайона, который мы рассматриваем. На чертеже его композиция представляется ясной и логичной: группы, образованные параллельно поставленными корпусами пятиэтажных домов, занимают зоны вдоль периметра обширного участка, оставляя место для обширного сада, среди которого располагается группа девятиэтажных домов. К саду примыкают и два небольших торговых центра. Фронт микрорайона, обращенный к проспекту Ленина, акцентирован чередой девятнадцатиэтажных домов-башен. Здание научно-исследовательского института, крупная гостиница и вертикальные объемы шестнадцатиэтажных домов определяют застройку вдоль проспекта Вернадского. Система внутренних дорог должна была не только обеспечить необходимые связи, но и четко расчленить территорию для восприятия застройки в наиболее



Проспект Вернадского
у гостиницы «Дружба»

Современный вид на Музей
«Село Коломенское»



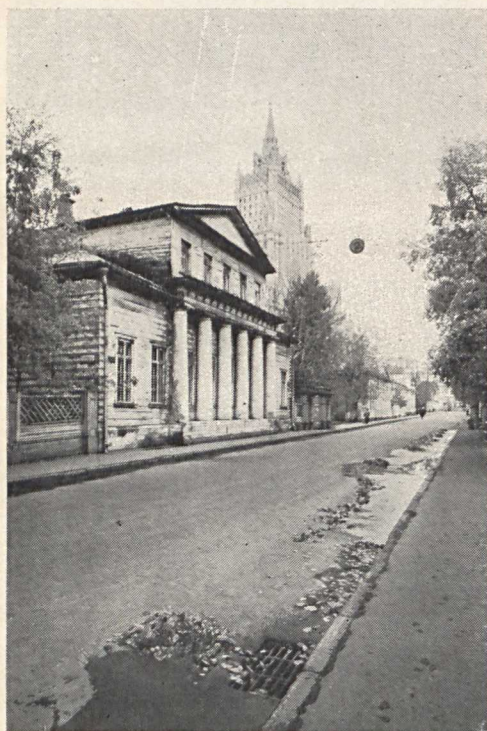
Панорама микрорайонного сада

Сочетание пятиэтажной
и башенной застройки
на Ленинском проспекте





Виды старо-арбатских переулков
(3 фото сверху вниз).



выгодных ракурсах. По-видимому, с расчетом на обозрение с запроектированных дорог были сформированы группы домов.

Однако восприятие построенного комплекса сильно отличается от представления, которое можно составить по чертежу. Первое впечатление определяется распыленностью застройки среди обширных пространств. Замысел композиции—подчинить «интерьер» микрорайона центральному ядру сада—не угадывается потому, что все членения пространства выходят за пределы масштаба, ясно ощущаемого человеком, и потому, что между насыщением этих пространств нет качественных различий.

Визуальная организация пространства объемами зданий также не оказалась эффективной. В данном случае сравнительно короткие корпуса пятиэтажных домов не образуют четких членений. Группа девятиэтажных домов посреди сада явно недостаточна по высоте и бедна пластически для того, чтобы центрировать обширную композицию, а эффектные девятнадцатитажные башни образуют своеобразную пунктирную преграду между микрорайоном и пространством

магистральной. В сквозных перспективах возникают случайные и часто неблагоприятные сопоставления и наложения разноплановых частей застройки. Ориентироваться в пределах комплекса трудно.

Попробуем, однако, проследить, как раскрывается композиция микрорайона для человека, проходящего по одному из наиболее оживленных пешеходных направлений от проспекта Вернадского к проспекту Ленина.

Фронт проспекта Вернадского между гостиницей «Дружба» и Каширо-Рублевским шоссе закрепляют шестнадцатитажные дома-башни. Их объемы эффектно вздымаются на плоскости газонов, почти «версальские» глади которых, впрочем, кажутся излишне пустынными в соседстве с жильем. На нерасчлененной горизонтальной плоскости игрушечно мала декоративная скульптура, поставленная около гостиницы. Крупный масштаб пространств и объемов получает сверхмонументальное звучание; элементы, соразмерные человеку, теряются на фоне этой мощной ноты. Обращенность к транспортной магистрали мотивирует решение этого фрагмента микрорайона.

В. Мухина.
«Рабочий и колхозница».



В системе жилого комплекса крупный масштаб, обращенный вовне, должен дополняться интимным и камерным во внутриквартальных пространствах. Однако в пределах «строчек» пятиэтажных домов обособленные, «интимные» дворы не созданы. Пространство свободно «протекает» между корпусами, не сдержанное какими-то дополнительными элементами благоустройства или малой архитектуры. Озеленение, довольно обильное, бесформенно. Растения никак не дифференцированы по форме кроны и цвету листвы. Группа девятиэтажных построек посреди сада расположена таким образом, что ее части зрительно «слипаются» в мощный массив, уничтожающий впечатление центрального пространства комплекса, а озеленение сада не отличается по своему характеру от озеленения дворов. Картины, которые раскрываются для пешехода, пересекающего микрорайон, не имеют определенного «первого плана». Не использованы возможности, которые дают разные материалы—бетонные и керамические плитки, булыжник, галька, — для замощения дорожек. Трасса движения намечена только полосой асфальта, не

имеющей ни бордюрного камня, ни штакетника. Безразличны к ней и формы озеленения. Пятиэтажные дома внутриквартальной застройки не образуют каких-то ясно сформированных пространств—они, как и башенные дома, воспринимаются свободно стоящими; это ослабляет их качественное отличие в композиции от домов-башен, а следовательно, и силу контраста объемов, заявленного как основная композиционная тема. Механически монотонный ритм одинаковых панелей и оконных проемов подчеркивается и усиливается метрическим повтором одинаковых домов. Настойчивость простейшего ритма, неизменно проходящего в большом и малом, утомляет. Глаз ищет разнообразия, ищет нарушающего неукоснительность повторов интервала, задуманного или возникшего случайно. И здесь элементы, соразмерные человеку, не проявляются в решении ни благоустройства, ни основных объемов построек, ни тех деталей дома, которые ближе всего к пешеходу. Разрыв между интимностью жилища и «героическим» масштабом магистралей не наполняется промежу-



Башенные дома
на проспекте Ленина
(4 фото сверху вниз)



Здание СЭВ
на Калининском проспекте





точными, связующими элементами. К монументальной архитектурной теме возвращает нас застройка Ленинского проспекта. Пять формирующих ее девятнадцатизэтажных домов решены крупно и цельно. Крупные протяженные корпуса домов на улице Кравченко служат хорошим фоном для них. Но общие очертания стоящих рядом коротких пятиэтажных домов кажутся слишком близкими к пропорциям плоскостей фасадов башен. Контраст высот не поддержан и в членениях объемов — сильные горизонталы высоких домов сопоставляются с гладкой стеной пятиэтажных.

Впрочем, со стороны Ленинского проспекта башни воспринимаются прежде всего вне связи с организмом жилого комплекса в целом — как эффектные и совершенно самостоятельные формы во фронтальном восприятии или сливаясь в мощную монументальную стену, ограничивающую магистраль, при взгляде вдоль проспекта. Городская магистраль, как нам представляется, получилась не соразмерной человеку, достаточно разнообразная среда на обширной территории между магистралями не сложилась.

Было бы смешной наивностью, не более, по примеру Камилло Зитте рекомендовать воссоздание в новых районах Москвы пространственных форм, присущих старым районам города. Сопоставление, как нам кажется, должно ориентировать прежде всего на развитие целостной среды там, где подчас возникает просто сумма разрозненных построек на обширной территории.

Эта среда должна быть дифференцированной, но этого нельзя достигнуть одним приемом — только сво-

бодной постановкой зданий или только замкнутой группировкой. То и другое должно сочетаться. Обширности пространств общественного назначения должен быть контрастен камерный масштаб дворов, непосредственно связанных с жилищами. Их сочетание необходимо в композиции жилого комплекса.

В такой дифференцированной системе может в новой форме возродиться и традиционная торговая улица. Тот микрорайон, с которым мы познакомились, имеет довольно много небольших магазинов. На его композицию они никак не влияют. Но если бы вместо их россыпи, никак не мотивированной удобством, был создан небольшой торговый пассаж или просто улица-аллея, застроенная магазинами, на основном пути движения пешеходов, в микрорайоне могла бы сложиться среда, своей оживленностью и уютной пестротой не уступающая старому Арбату.

Отношение (не на словах, а на деле) к озеленению и благоустройству как полноправным и очень существенным элементам новой жилой архитектуры, определяющим масштаб расчленения территорий, необходимо для формирования в них целостной среды. Если эти элементы будут приспосабливаться к новым, изменяющимся потребностям, их подвижность постепенно внесет в новые комплексы качества, которые так привлекают в районах, сложившихся постепенно.

Жизнь корректирует связи в системе функций, вносит в них естественную сложность, подчас недоступную логическим механизмам нашего разума. На месте предусмотренной одноплановой иерархии функциональных связей обыч-

но в процессе жизни формируются связи, гораздо более дифференцированные. На первичную структурную схему накладывается более сложная ткань — по-видимому, подобные процессы составляют существо развития среды во времени. Результат таких процессов мы воспринимаем как богатство формы, ее насыщенность.

Единовременно созданный комплекс воплощает и наше одномоментное, сугубо «сегодняшнее» представление о связях функциональных процессов. Поэтому неизбежна известная схематичность его организации. Чтобы преодолеть это свойство, можно, казалось бы, сознательно вводить некоторые усложнения пространственной формы, вносить какие-то элементы случайности в ее организацию и таким образом в системе трех измерений компенсировать отсутствие «четвертого измерения». Но трудно угадать, как такое усложнение «наложится» на реальную сложность жизни, трудно достичь даже видимой естественности в нарочитом.

Принципиальным решением было бы сохранение в системе известной степени неопределенности, возможности дополнения и постепенного совершенствования. Приемы композиции, открытой для дальнейшего развития, можно себе представить. Но должен быть создан и организационный механизм для эффективного управления процессом, обеспечены необходимые производственные возможности и источники финансирования.

Проблема ансамбля, гармонично развивающегося во времени, назрела. Она должна получить эффективное разрешение, но конкретные пути его — уже особая тема.



Вид на Кутузовский проспект.

Кинотеатр «Октябрь» на
Калининском проспекте.



Интерьер здания СЭВ.



Комбинаты Художественного фонда РСФСР

От редакции
Творчество художника-оформителя и монументалиста невозможно без производственной базы. Такой базой для художников Москвы является Комбинат декоративно-оформительского искусства (КДОИ) Художественного фонда РСФСР. Профиль Комбината очень широк: здесь создаются выставки, музеи, декоративные элементы городского ансамбля, интерьеры общественных и промышленных зданий. В монументальном цехе Комбината художники выполняют различные монументальные работы: витражи, мозаики, композиции в технике сграффито, фрески и т. д.

В КДОИ работает в общей сложности около тысячи художников. Мы обратились к председателям секций монументальной живописи и оформительского искусства — художникам Б. Тальбергу и И. Шошенскому с просьбой рассказать о задачах художников и роли Комбината в развитии советского монументального и оформительского искусства. В разговоре с Б. Тальбергом принял участие художник Б. Милюков (заместитель председателя художественного совета по монументальной живописи), высказавший несколько спорных замечаний, которые показались нам полезными для активизации будущего разговора о проблемах монументального искусства.

Цех монументалистов

Вопрос.

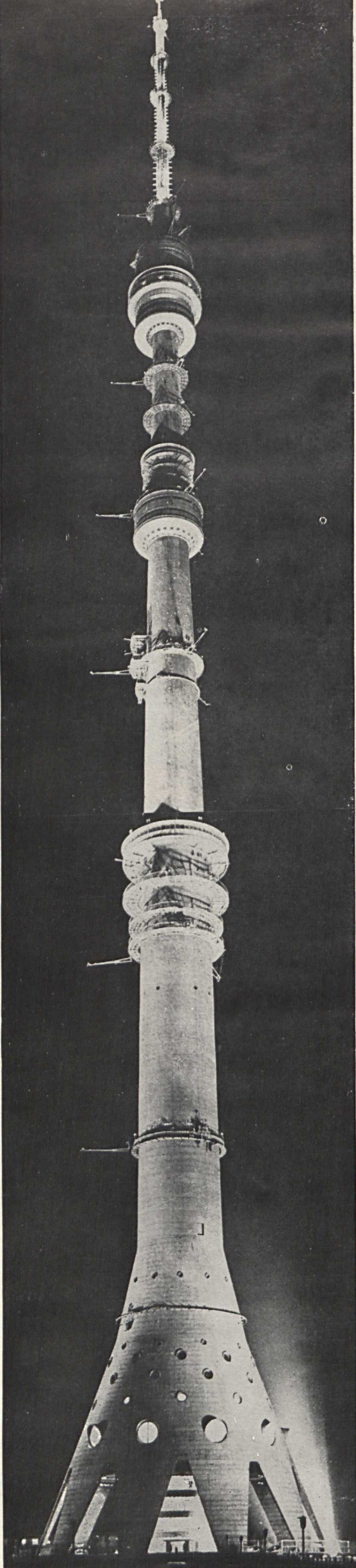
Как Вы оцениваете роль московских монументалистов в современном советском монументальном искусстве?

Тальберг.

Я думаю, что двести художников-монументалистов Москвы — по-прежнему не только самый большой, но и один из самых квалифицированных отрядов монументалистов страны. Ведь долгое время мы были, по существу, монополистами в этой области искусства. Сейчас появились сильные коллективы на Украине, в Закавказье, в Прибалтике, в Ленинграде; сформированы активные группы художников и в других республиках и городах (на Урале, в Поволжье, в Сибири). Анализируя опыт нашего коллектива, можно дать

На стр. 21:

С. Тер-Григорян.
«Солдаты революции».
Мозаика на
здании клуба
в Лисичанске.
Общий вид и композиция.

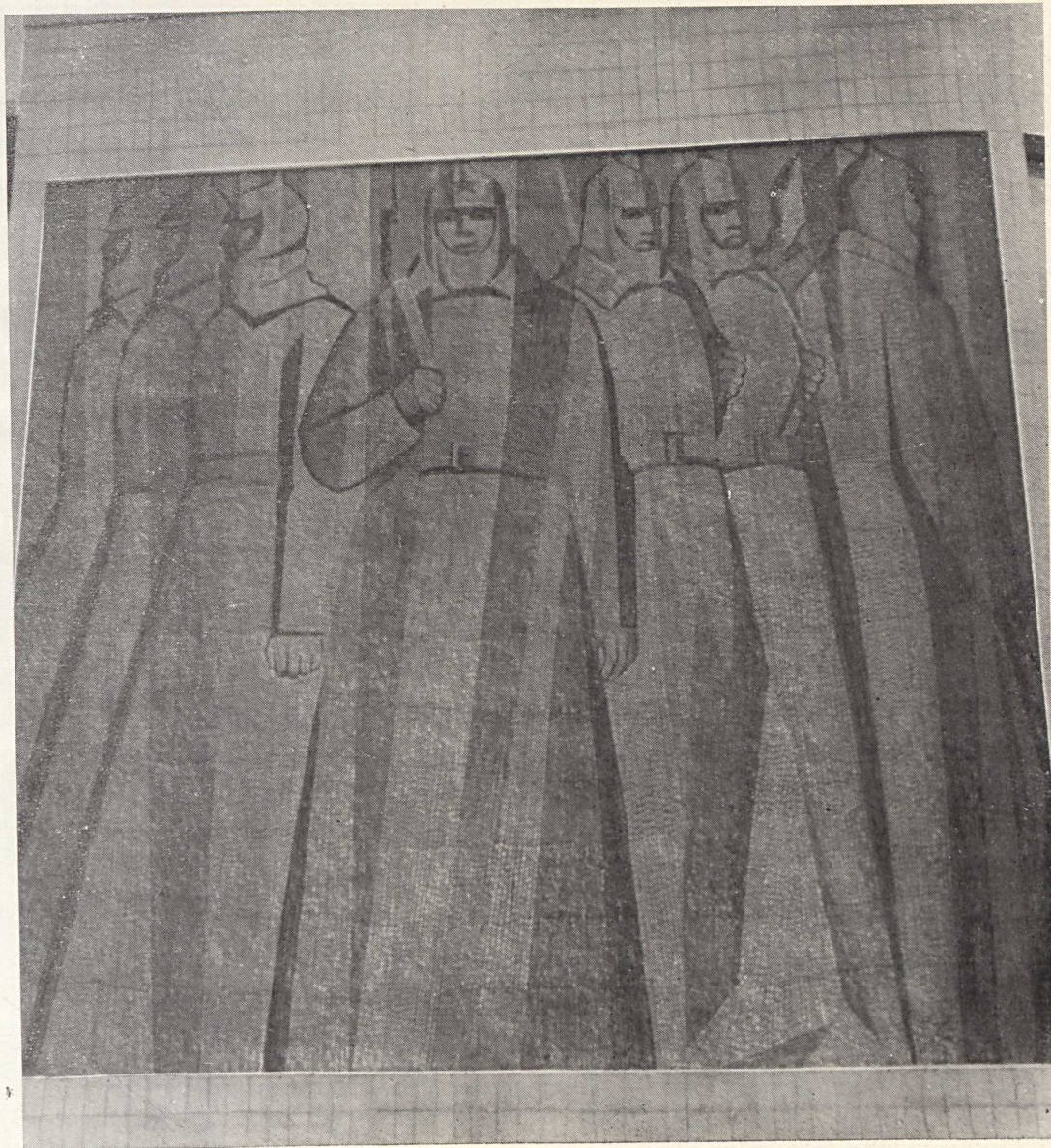


оценку и некоторым общим явлениям в советском монументальном искусстве.

Что для нас сейчас характерно? Это прежде всего резкий количественный рост нашей организации. Причем к нам идут не только ребята, окончившие специальные факультеты монументальной живописи, но и молодые художники других специальностей, желающие работать (или уже работающие) в области монументального искусства.

Одновременно с такими чисто количественными изменениями происходят качественные: растет творческая активность секции, требовательность художников к себе и к товарищам; и что мне кажется самым главным — у нас (в секции и в комбинате) создана та творческая атмосфера, которая является необходимым условием для развития любого жанра искусства. Немалая роль в этом принадлежит, кстати, художественному совету секции. Сегодня он пользуется большим авторитетом; работая, по традиции, при открытых дверях, он стал творческим форумом, необходимым каждому развивающемуся художнику.

Ряд новых работ: мозаика в Ташкенте и витражи в Москве Л. Полищука и С. Щербининой, мозаика в Москве Б. Милюкова, работа для посольства в Швеции Д. Мерперта, мозаика в Лисичанске С. Тер-Григоряна, мозаики и рельефы В. Васильцева и Д. Жареновой, мозаики и витражи Ю. Королева, В. Эльконина, А. Васнецова, цветные рельефы Е. Аблина, Ю. Кафенгауза, И. Пчельникова, И. Лавровой, витражи и рельефы А. Штеймана и Г. Дервиза, росписи К. Эдельштейна, О. Филатчева, В. Зубарева, И. Николаева, С. Чехова, Ю. Насонова, комплексные работы во Дворцах культуры Свердловска и Стерлитамака и многие другие, недавно появившиеся работы свидетельствуют, что сегодня мы можем говорить не только об отдельных удачах того или иного художника, но и об уровне коллектива в целом. Отказ от догм и примитивных композиционных схем недавнего прошлого, понимание значимости и эстетической ценности формы произведения, расширение диапазона технических приемов, наконец, постоянный поиск оригинальных пластических и пространственных образных решений (позволяющих органично включить монументальное произведение в ткань архитектуры) — вот что дает основания для оптимистических прогнозов о будущем нашего коллектива.



Милюков.

Хотя есть много и такого, что дает основания подобных прогнозов не делать. Например, освоению новых разнообразных технических приемов должно соответствовать разнообразие стилистики, поискам оригинальных пластических и пространственных решений — оригинальность художественного мышления, а это есть далеко не всегда.

Вопрос.

В чем же причины отрицательных явлений в монументальном искусстве?

Милюков.

Художник-монументалист зависит от такого количества обстоятельств — от архитектора, от заказчика, от АПУ, что пока эскиз проходит через все эти инстанции, от первоначального замысла, от индивидуальности часто ничего не остается. А самое главное: эти препоны, как правило, проникают в наше мышление; сидя в мастерской, погружаясь в работу, монументалист привыкает соразмерять каждый свой шаг с тем, что кому понравится.

Такая зависимость от архитектора, заказчика и прочих утверждающих инстанций была в монументальном искусстве всегда, но сейчас она усилилась. Глядя на произведения Фаворского или Дейнеки, мы всегда видели не только личность художника, но и периоды его развития: жизнь монументалиста слагалась из его произведений. Сейчас вы видите, как художник меняет одну технику на другую, но как развивается его личность, какие новые мысли и чувства его сегодня волнуют, — этого понять нельзя.

Тальберг.

Замечание Милюкова справедливо, но, мне кажется, излишне категорично. Индивидуальности у нас есть, сам Милюков тому пример. Но существуют причины, мешающие проявлению творческой индивидуальности, порождающие штампы. Одна из них это то, что об «активном синтезе» архитектуры и изобразительного искусства, слагающемся в целостный эмоциональный образ, говорить почти не приходится. Сегодня есть, если можно так выразиться, «пассивный синтез», художнику предлагается приладить произведение на определенную тему к готовой функциональной архитектуре. Стараясь по мере сил войти в гармонию с предложенными обстоятельствами, художник часто насилует свою природу, теряет индивидуальный образный строй, свой язык — в результате появляется штамп, образная неполноценность, по-

верхность. Огромное нервное напряжение, усугубляемое обычно ненормально сжатыми сроками, рождает минимальный эффект. Разумеется, не только эти обстоятельства являются причиной бытующего еще штампа. Подчас она заложена в самой личности художника, в его, мягко говоря, «облегченном» отношении к своему искусству.

Милюков.

Я только в одном не согласен с Тальбергом: насчет синтеза. Мне кажется, пора перестать говорить о «синтезе». Это была красивая идея, но, как показала практика, идея была чисто умозрительной. «Синтез» — теоретическая конструкция, никак не помогающая разобраться в том, что происходит сегодня в нашем монументальном искусстве.

Вопрос.

Вначале речь шла о разнообразии приемов и решений, потом — о стилистических штампах. Чем объяснить такое расхождение радующих и печальных обстоятельств?

Тальберг.

Это общие болезни роста нашего искусства, в большой мере связанные характером поступающих к нам заказов. Размах жилищного и гражданского строительства в нашей стране создал благоприятные условия для активизации искусства. Но обедненность унифицированной массовой застройки, к сожалению, часто определяет характер творчества монументалиста. Общественная потребность в идейном и эстетическом восполнении облика типового общественного сооружения — факт повсеместный; а поскольку спрос в последнее время явно превышал предложение, произошел стихийный, неуправляемый процесс в нашем монументальном искусстве, выявивший, кстати сказать, неподготовленность Министерства культуры, Союза художников и Художественного фонда к удовлетворению этого спроса на должном профессиональном уровне. Малочисленность квалифицированных кадров монументалистов, отсутствие серьезного творческого контроля, отсутствие необходимой производственной и сырьевой базы — все это привело к тому, что наши города и села за последние десять лет интенсивно «украшались», как правило, непрофессиональными и полупрофессиональными кадрами, вооруженными доморощенными техническими средствами. В результате образовался тот «монументальный шаблон» в общественном сознании, который каждый творчески индивидуальный художник вы-

нужден преодолевать. Отсутствие же смысловой и пространственной режиссуры в масштабах города приводит к заполнению улиц и площадей случайными произведениями самых разных достоинств, выполненных по воле ведомственных заказчиков.

Поскольку архитектура, а с ней и монументальное искусство призваны работать не один и не два года, мозаику на фасаде не спрячешь в подвал как надоевший эстамп, вопрос о творческом контроле над этим процессом приобретает теперь первостепенное значение.

Вопрос.

Вы имеете в виду какие-нибудь конкретные меры?

Тальберг.

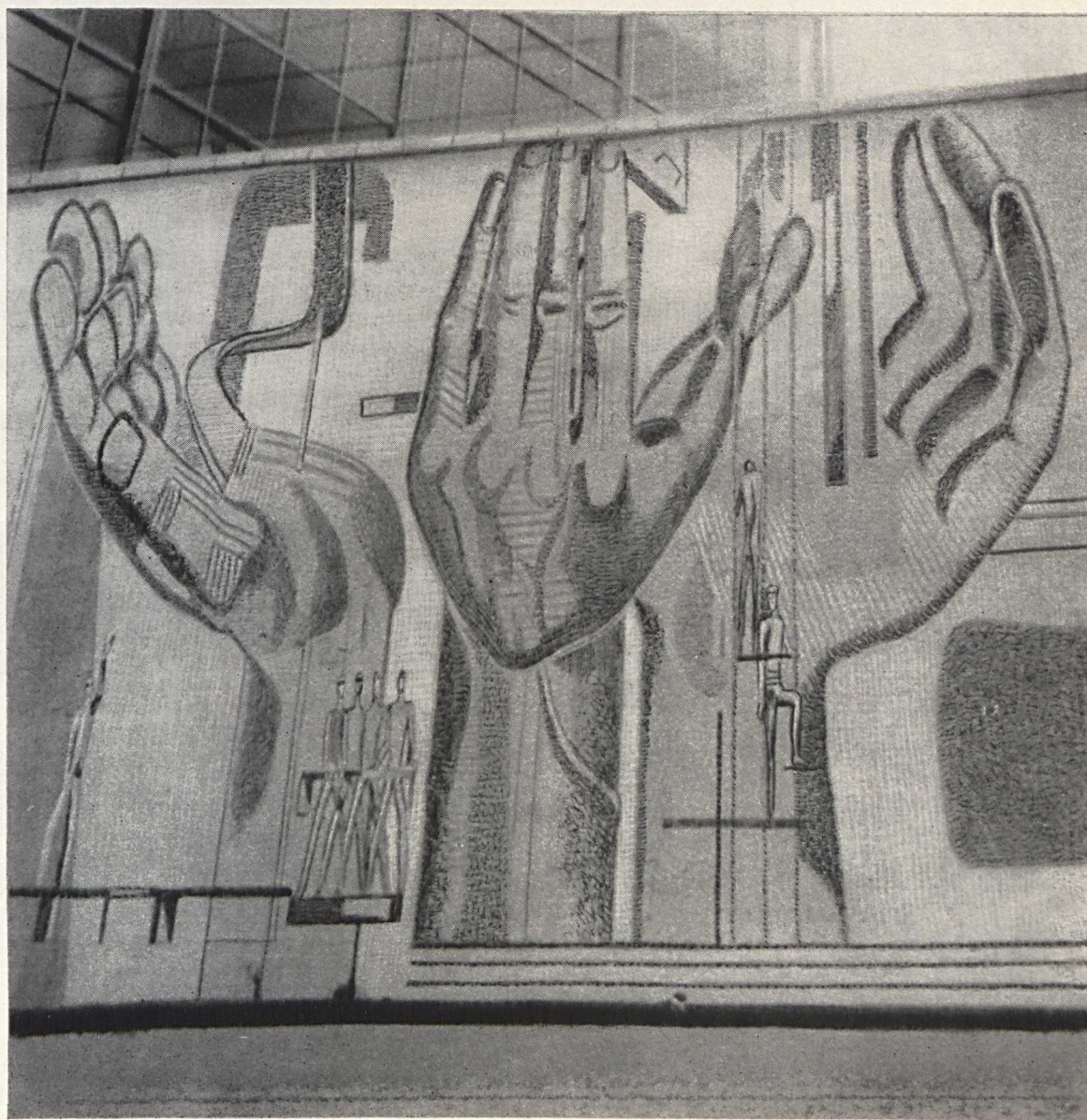
Да, потому что тот путь, по которому пошел Художественный фонд, желая приостановить процесс инфляции монументальной живописи, на мой взгляд, оказался несостоятельным. Фонд решил бороться экономическими мерами, путем резкого снижения расценок на монументальную живопись. Результат должен получиться обратным: низкие расценки вынуждают к гонке количества в ущерб качеству, толкают на обращение к облегченному, примитивным решениям, приводят к ликвидации всякой возможности выполнить сложное, многоплановое, трудоемкое произведение в архитектуре.

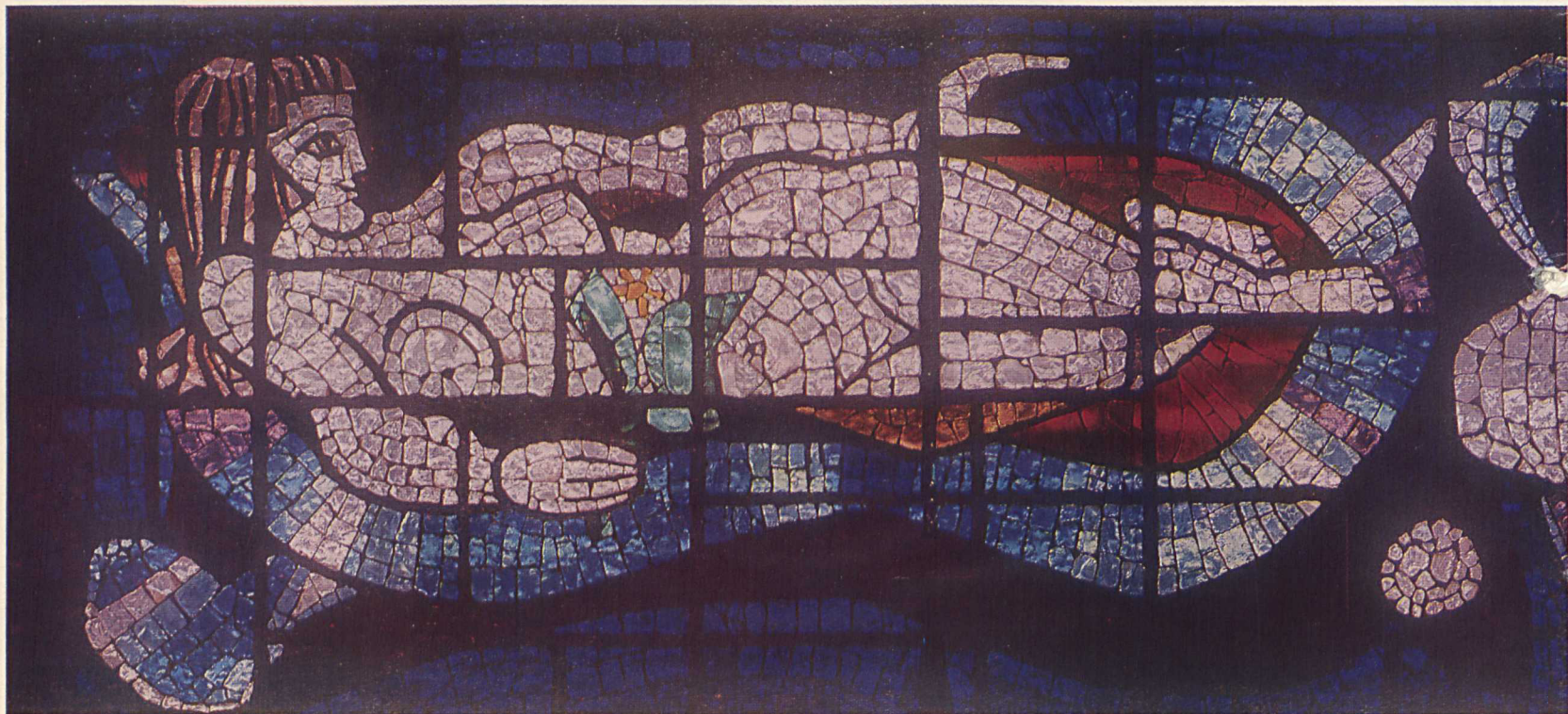
Комиссии по монументальному искусству Союзов художников СССР и РСФСР разработали ряд мер по такому творческому контролю, необходимому особенно в тех городах и районах страны, где нет не только квалифицированных художников, но и компетентных художественных советов. Надо как можно скорее приступить к осуществлению этих мер.

Одновременно надо срочно организовать нормальную производственную и сырьевую базу: те условия, в которых работают монументалисты страны, в том числе Москвы, не выдерживают никакой критики. До сих пор, несмотря на многочисленные решения, в Москве не создано самостоятельного предприятия монументального искусства. На производственной площади нашего цеха, где работают 200 художников, одновременно можно разместить лишь 5 — 7 работ; выстраиваются очереди на стены для рисования картонов... ну, и так далее).

И самое главное: надо создать условия, при которых нервная энергия художника уходила бы не на преодоление организационных трудностей, а полностью отдавалась творчеству.

Б. Милюков.
Символическая
композиция.
Общий вид
и фрагмент.
Мозаика.





Л. Полищук, С. Щербина.
Декоративная композиция
в вестибюле гостиницы
«Националь» в Москве.
Витраж.

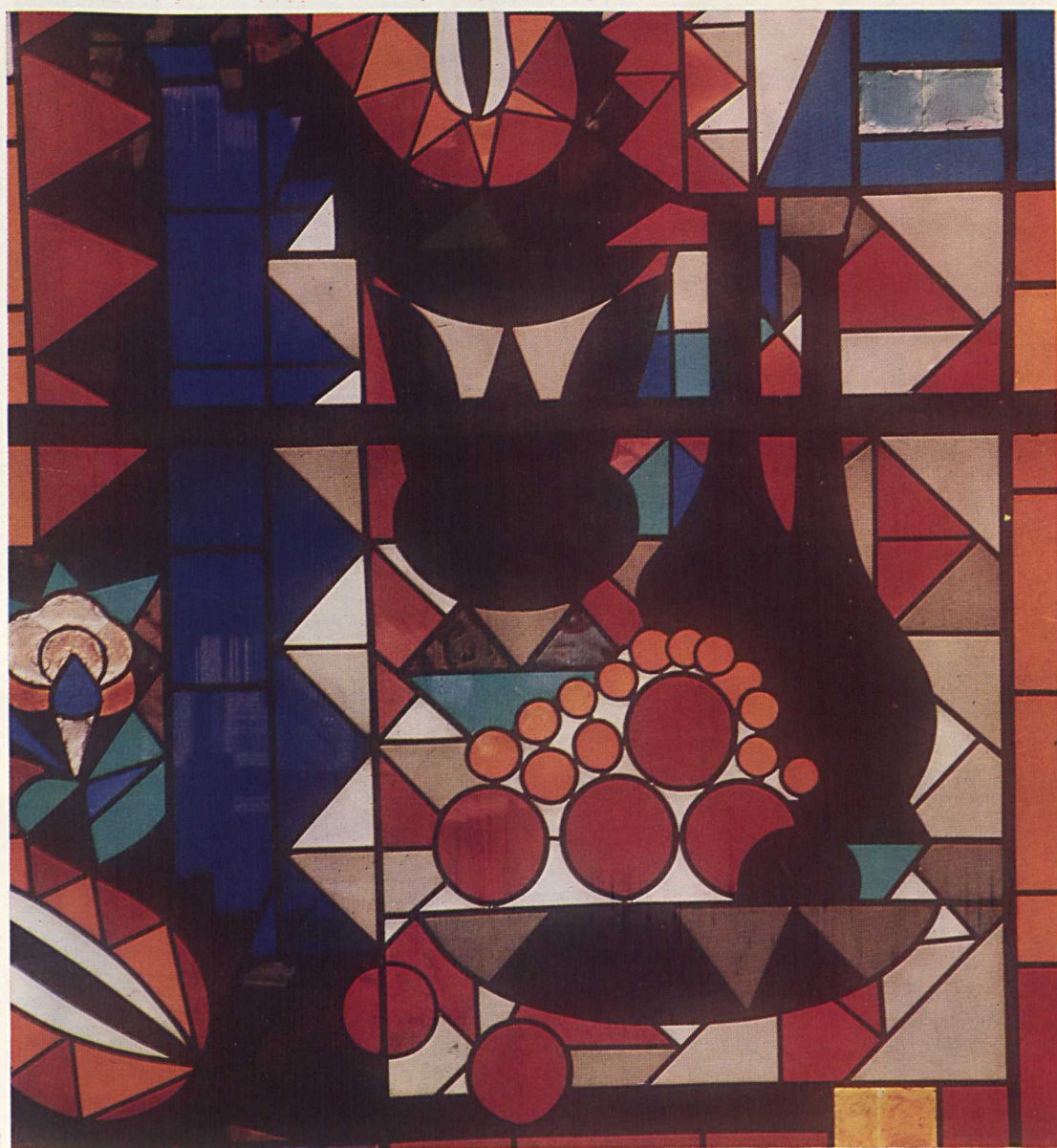
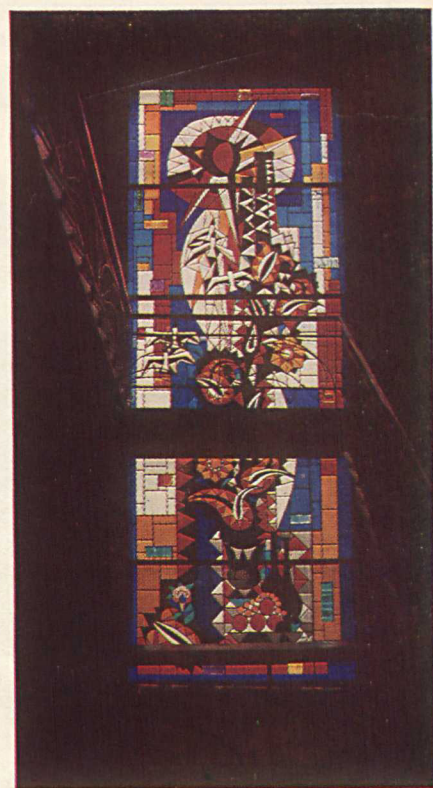
О. Филатчев.
«Казачи Дона».
Роспись в кафе
«Сармат» (архитектор
А. Гравес)
в Новочеркасске.
Темпера.



Монументальная живопись как жанр за последние годы претерпела значительную трансформацию. Зажатая пилястрами в интерьерах псевдоклассической архитектуры 40-х годов, по мере упрощения и модернизации архитектуры она просочилась сквозь стены на фасады в виде мозаики, затем вспучилась, работая на контрасте, цветным рельефом и сегодня, по мере появления пластически целостной архитектуры, все больше стремится стать самостоятельной пространственной формой. Сегодня в нашей практике встречаются все эти варианты решений, и термин «монументальная живопись» для их определения явно недостаточен. Настало время решить, как называть наш жанр впредь: «монументальное искусство в архитектуре» или «монументально-декоративное искусство» по аналогии с «декоративно-прикладным». Это важно, так как существующие цеховые барьеры в системе предприятий Художественного фонда, определяющие профильность работ по «букве», мешают естественному развитию нашего искусства.



Ю. Королев.
Витраж в Азербайджанском
посольстве в Москве.
Общий вид
и фрагмент.





Оформительский цех

И. Макавеев, С. Ордынян.
Международная выставка
«Интеграл-70».
Раздел СССР. Общий вид.
Москва, Сокольники.

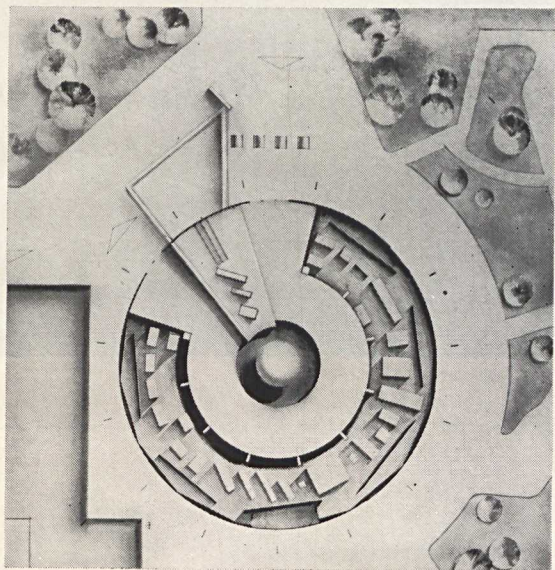
План купольного павильона.
Фрагмент экспозиции.

Какие новые творческие проблемы возникают сегодня перед художником-оформителем?

Шошенский.

Еще несколько лет назад мне было бы очень легко ответить на ваш вопрос. Но в оформительском искусстве, как и в любом другом, бывают разные периоды развития. Бывает период ломки старого стиля и становления нового—такой период мы пережили, и он кончился несколько лет назад. А бывает этап становления и углубления найденных стилевых принципов. Мне кажется, что мы его сейчас пережива-

ем. Если вы будете наши новые работы оценивать по критериям другого периода, периода ломки, то есть желать, чтобы новое решение вас удивило, потрясло и т. д.,—вы будете разочарованы. Сегодня наши работы должны оцениваться по-другому. Отдельные находки возможны, но это находки внутри уже известного. Зато если еще несколько лет назад художнику прощались некоторые профессиональные ошибки в процессе поиска нового, отдельные безграмотные решения, то сейчас этого прощать уже нельзя. Повышенные требования к профессио-





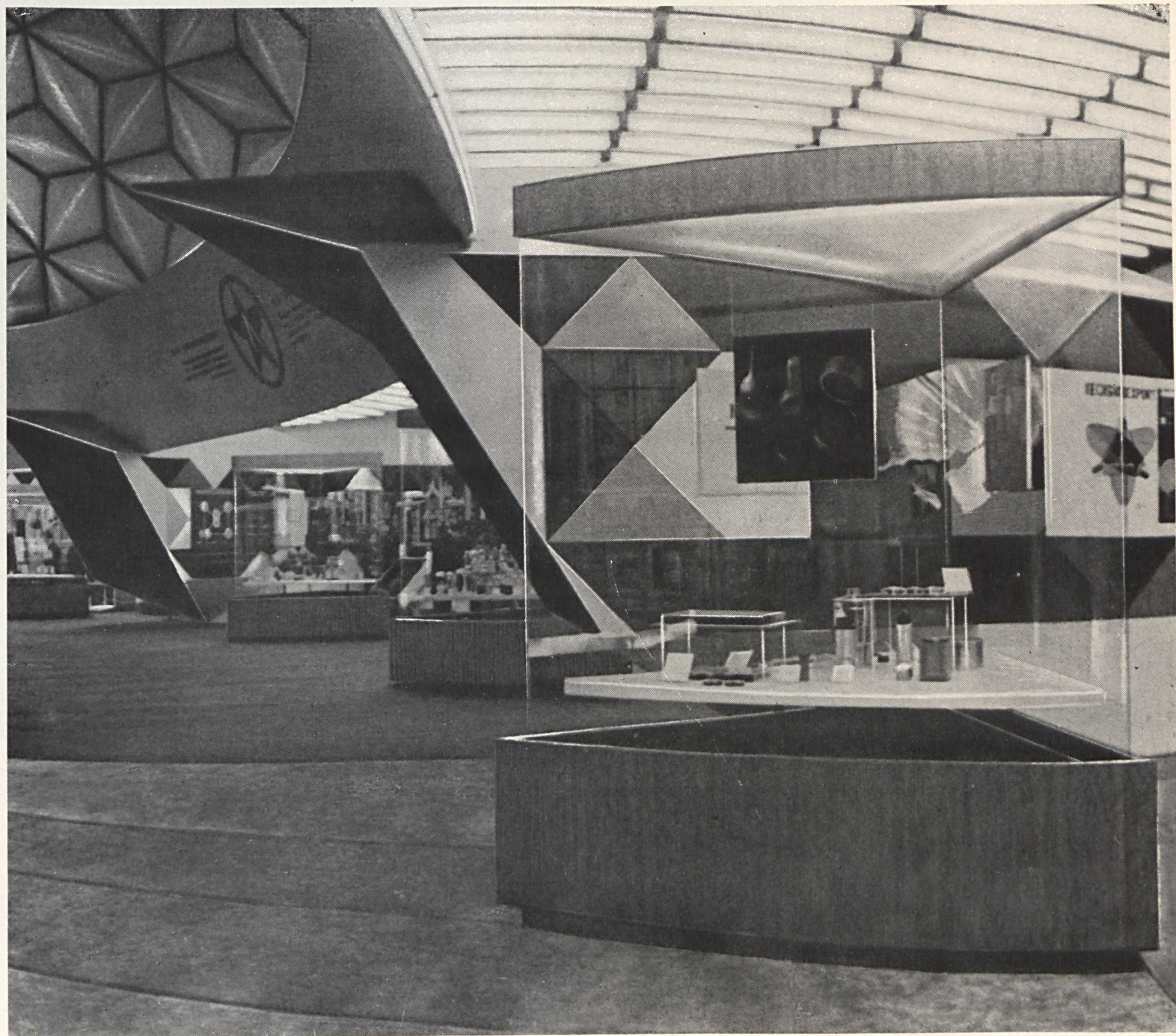
И. Языков,
Н. Эйнгорн,
Завиравин,
И. Митюков.
Выставка
«Химия-70».
Москва,
Сокольники.
Общий вид
и фрагмент.

нальному уровню и профессиональной грамотности каждого оформительского проекта — вот, пожалуй, главная творческая проблема, с которой мы сегодня сталкиваемся.

Я, впрочем, не хочу сказать, что не происходит вовсе никаких изменений. Между Музеем Вооруженных Сил и Музеем К. Э. Циолковского в Калуге разница громадная, хотя это разные этапы развития одних и тех же принципов экспозиции. В этом смысле существенно новым сегодня является то, что основой решения архитектурного пространства (например, в выставочной

экспозиции) становится активная пластическая форма. Пластический объем с усложненными выступами превращает стену как бы в скульптуру; эстетический и психологический эффект таких решений построен на том, что посетитель чувствует себя в пространстве каждый раз по-разному; надо, чтобы посетитель запомнил само пространство и ощущение себя в пространстве, а не только экспонат. Если говорить конкретно о выставочной или музейной экспозиции, то такое усложнение пространственной пластики — естественное следствие смены экспона-

та-иллюстрации на фотографию и вещь: подлинный и достоверный экспонат часто бывает скучным, незапоминающимся, поэтому он сразу вызвал к жизни динамические средства показа. Однако интерес к усложненной пространственной форме наблюдается сегодня во всем оформительском искусстве, а не только в области «наглядной агитации». Очевидны, таковы пути развития стиля, хотя в области «наглядной агитации» этот интерес особенно силен, поскольку здесь всегда стоит задача повышенного эмоционального воздействия на зрителя.

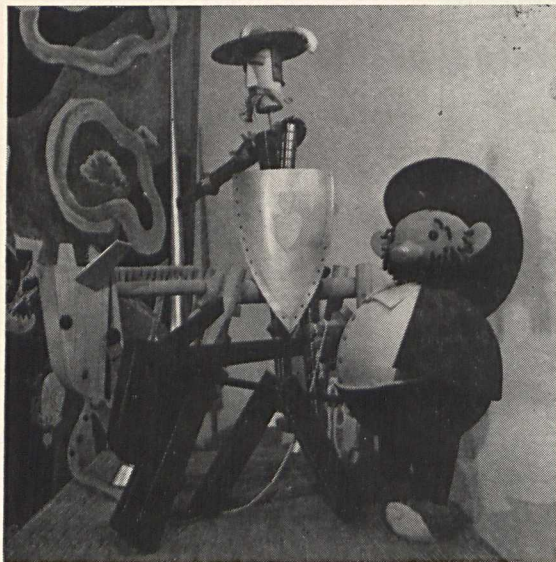
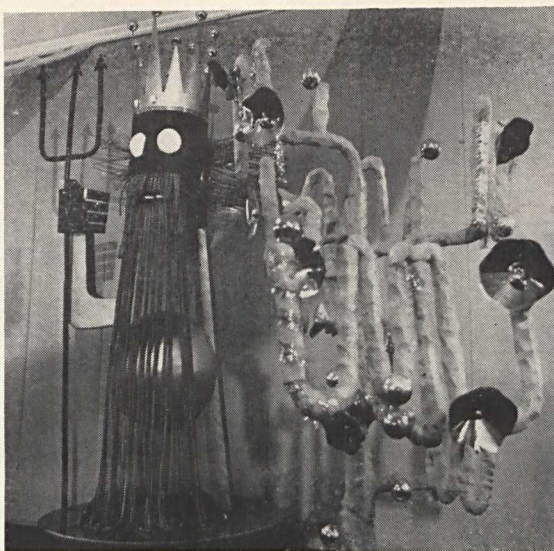


И. Макавеев.
Выставка к 100-летию
со дня рождения
В. И. Ленина.
Париж, Гранд-Пале.



Возвращаясь к вашему вопросу: «Что нового в области оформительского искусства?», — я хотел бы обратить внимание на другую область нашей деятельности. Я имею в виду искусство декоративного ансамбля.

Мне кажется, нечто существенно новое происходит именно здесь, и опять-таки не в виде стилизованных находок и нова-



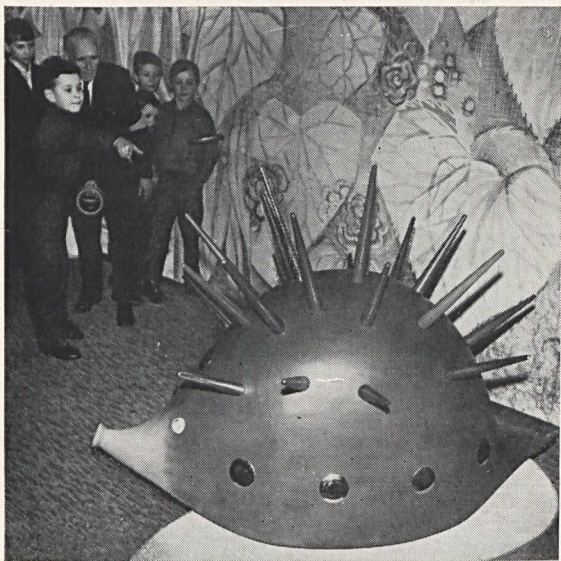
На стр. 30—31:
Ю. Вавакин, В. Лебедев.
Новогоднее оформление
Дома Союзов. 1968—1971.

торства, а в расширении сферы применения уже найденных принципов. Коллектив художников нашего комбината под руководством архитектора Я. Лифшица выполнил проект реконструкции Дворца культуры в Первоуральске. Художники-оформители решали здесь не только традиционные задачи оформления «наглядной агитации», а весь круг задач, связанных с организацией предметно-пространственной среды, в которой находится человек. При этом они выступали не только как авторы проекта, но и следили за его осуществлением (то есть игра-

Нижний ряд.
Е. Казарян, А. Чалтыкян.
Декоративная скульптура.
Фрагменты.
Международная выставка,
посвященная изобретательству.
Чехословакия, Брно. 1970.



ли роли и композитора, и дирижера). Таких проектов становится за последнее время все больше: мне пришлось участвовать в создании художественного облика Новосибирского научного центра, мои товарищи решали подобные задачи в Архангельске, Туле, Алма-Ате. А сегодня нам предлагают, например, сделать проект для города Тольятти.

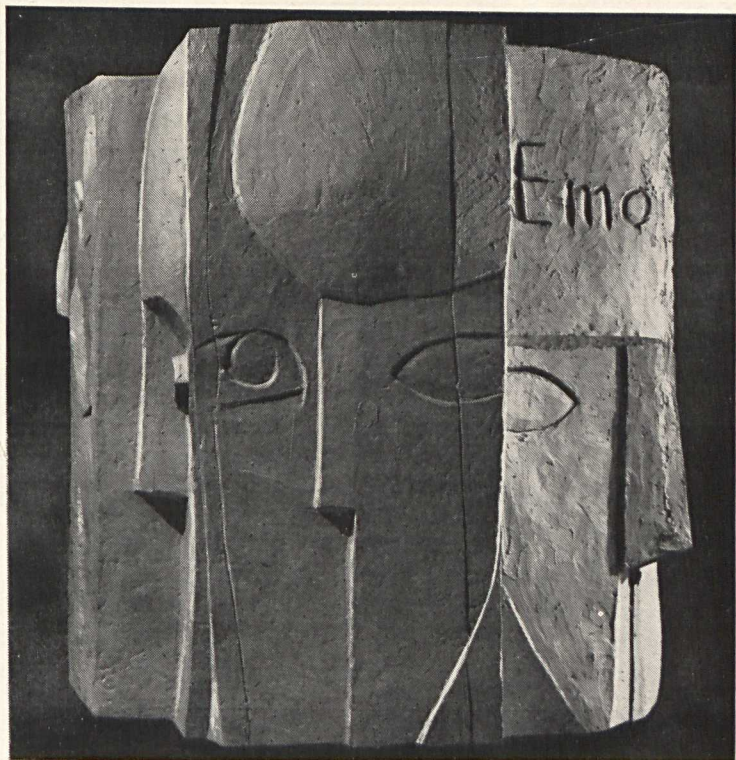


Так вот, именно такие проекты сегодня часто интереснее для художника, чем выставки, потому что выставка для нас важна, когда требуется экспериментальная работа, а на нынешнем этапе она не столь актуальна.

Но, к сожалению, предприятия Художественного фонда оказались практически неподготовленными и непригодными для выполнения крупномасштабных проектов декоративного ансамбля. Предложений много, потребность в такого рода работах в стране огромная, а мы часто вынуждены от них отказываться. Эта



проблема отнюдь не творческого характера — необходимость перестройки организации Художественного фонда — становится для нас сегодня одной из самых главных.



На вопросы корреспондента отвечают директор Комбината прикладного искусства А. Степанов и главный художник В. Лыжина.

Вопрос.

Какие заказы выполняет КПИ? Можно ли говорить о целенаправленной политике Комбината или «предложение формируется спросом»?

год) мы имеем значительную свободу в определении художественного ассортимента. Все большее место занимает у нас работа на экспорт. С одной стороны, она закрепляет авторитет КПИ как надежной фирмы, дающей прибыль. Однако благодаря известной инерции спроса, экспорт не способствует созданию новых образцов, развитию новых

Ю. Шарапов.
«Богатыри».
Дерево, роспись,
выжигание.

Н. Ганф, Е. Жигалкина.
Вазы-сувениры. Стекло.

Л. Грасс.
Платок сувенирный
«Владимир».
Фотофильм печать,
ручная роспись.



Степанова.

Наш Комбинат ежегодно разрабатывает около 3 тысяч эталонов для художественной промышленности, для собственных производственных мастерских и уникальных авторских произведений. При таком количестве заказов невозможно ответить на вопрос о спросе однозначно. В серийном производстве давление не столько реального спроса, сколько представлений о нем торговых работников или руководителей предприятий достаточно велико — этому способствует все еще ощутимая нехватка товаров всех видов: значков, платков, сувениров, медалей, ювелирных изделий. При этом легче складываются отношения художников с производством в тех случаях, когда установилась прочная, традиционная уже связь с заказчиком, как, например, на предприятиях, выпускающих сувениры или расписные платки. Гораздо сложнее, когда имеешь дело с распыленными, случайными заказами (декоративный металл или стекло для интерьера). Здесь всякий раз нужно вести борьбу за качество как в отношении технологического исполнения, так и в области вкуса.

Зато в производственных мастерских (до 800 образцов в

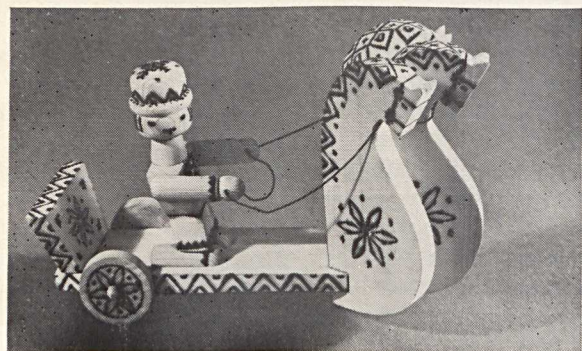
творческих линий, опирается на репродуцирование и отвлекает производственные мощности Комбината от решения новых творческих задач.

Вопрос.

Какие усилия вы предпринимаете, чтобы привести к «гармонии» коммерческие и художественные проблемы?

Степанова.

На крупных предприятиях художественной промышленности, где есть собственные художественные бюро и главные художники, мы стремимся постоянно разрабатывать экспериментальные, перспективные образцы. На средних и малых предприятиях художники находятся вне профессиональной художественной среды и очень нуждаются в информации, в образцовых эталонах, попросту, в учебе. Мы ведем здесь, если можно так выразиться, художественно-методическую работу. В салонах Художественного фонда нам легче осуществлять свою политику и одновременно учиться самим. Информация о колебаниях спроса, которую мы получаем оттуда, подстегивает нас и заставляет следить за изменениями стилистических предпочтений. Выставки-продажи экспериментальных изделий позволяют опробовать новейшие творческие разработки,



Ю. Шарапов,
«Тройка».
Дерево,
выжигание.

О. Кобылинская.
Бокалы.
Стекло.



Э. Амашукели.
Детали костюма для Ратмира
к кинофильму «Руслан и
Людмила». Металл.

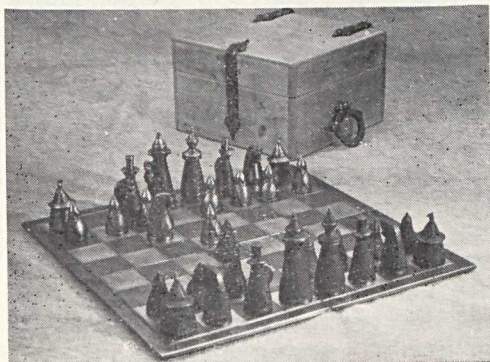
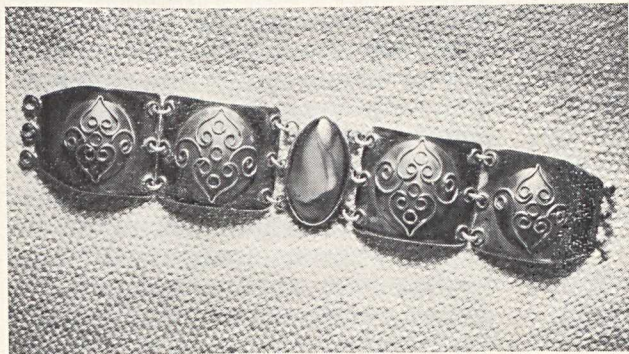
Н. Ельцева.
Платок сувенирный
«Древний город».
Фотофильмпечат, ручная
ропись.



Ю. Зарьев.
«Первый паровоз
в России».
Сувенирная пластинка.
Металл.

Н. Скрипкина.
Браслет. Сердолик,
серебро.

Н. Савостьянова.
Шахматы. Металл.



активно влиять на моду, в идеале—формировать ее. Разработка общественных интерьеров по всей стране, осуществляемая художниками Комбината, носит, на наш взгляд, важный общекультурный характер. Мы стремимся всякий раз к комплексной разработке интерьера. Сейчас хорошая обеспеченность заказами (до 1972 года) позволяет

укрепления коллектива фактически являются художественные советы.

Вопрос.

Какую роль в повышении творческого потенциала авторов играют художественные советы?

Лыжина.

В целом можно считать, что компетентная работа советов оказывает основное и направ-

нам выбирать перспективные объекты, отказываться в тех случаях, когда заказчик стремится лишь к украшению интерьера «декоративным пятном», убеждать в необходимости целостной разработки. К сожалению, контакты с архитекторами носят пока случайный, недостаточно прочный характер. Но мы уже можем гордиться первыми успехами. Так, нашими художниками-текстильщиками оформлены интерьеры Дворцов культуры Уральского электромеханического завода, Волгодонского химкомбината, химкомбината в Стерлитамаке, выполнены занавесы и гобелены для Киргизского драмтеатра во Фрунзе, для Дворца пионеров в Ульяновске и ряд других.

Вопрос.

Какие насущные нужды КПИ вы хотели бы назвать?

Лыжина.

К величайшему сожалению, серьезной помехой для нашей работы все еще является отсутствие помещений. Комбинат—это мастерские, разбросанные в тринадцать концах огромного города. Нет не только демонстрационного зала для показа и обсуждения экспериментальных работ, нет даже возможности провести общее собрание. Единственным постоянным средством

ляющее влияние на работу художников, цементирует группы специалистов. Помогает и форма открытого конкурса, например в керамике, который повышает требовательность каждого художника к себе.

Вопрос.

Как осуществляется координация работы художественных советов и всей разнообразной деятельности КПИ?

Лыжина.

Когда одновременно действуют семь художественных советов разной специализации, координация их деятельности довольно затруднительна. С каждым годом возрастает потребность в создании особого рода совета—экспертного, консультативного. Дело не в названии, а в реальных задачах: общая художественно-коммерческая политика Комбината, прогнозирование спроса, темы экспериментов, тактика контактов с заказчиком, производством, торговлей, с массовым потребителем. Сейчас это в значительной степени основывается на опыте, интуиции, авторитете организации. Все расплывлено по единичным решениям. Необходимо эту сложную и увлекательную работу вести планомерно, собрав в совете разных и, главное, интересных специалистов.

Как проектируются НИЦ

А. Ракилов, А. Томский

От редакции.

Говоря о производстве, о связи искусства с производством, мы обычно имеем в виду производство промышленное. Нам все еще трудно усвоить, что рядом с ним и гораздо быстрее развивается производство знаний — сфера науки. А между тем, только в нашей стране число людей, занятых (по-разному, естественно) в этом производстве, в два-три раза превышает население Финляндии или Норвегии — стран, развивших весьма характерные архитектуру, дизайн, прикладное искусство. Миллионы людей, занятых в сфере науки, составляют специфический элемент культуры, ее автономную подсистему, при всех внутренних различиях их многое объединяет: прежде всего, сам характер деятельности, затем формы ее отражения в языке, манерах, вкусах, нормах и привычках.

Не удивительно, что возникает уже целая область архитектурного творчества — «архитектура науки», что ставится задача комплексного проектирования предметной среды научной деятельности.

Удивительно скорее, что мы очень мало об этом знаем. Предметный мир науки, его проектирование и оформление — огромная тема для творческого обсуждения. В статье А. Ракилова и А. Томского затрагивается лишь один, зато принципиально важный ее аспект, с правильного понимания которого только и может начинаться вхождение художника в предметную среду науки.

Привычным пространственным элементом современного города являются корпуса заводов, электростанции, здания административного назначения. Подобно стадионам, кинотеатрам, ресторанам и телевизионным вышкам, они привычны и функциональны, их назначение понятно и оправдано. Но с недавнего времени в рисунке современного города все более заметную роль начинают играть сооружения, предназначенные для научной деятельности и подготовки научных кадров. Гигантские университетские сооружения, научные зоны, жилые научные городки врываются в привычные силуэты старых и новых городов и пригородов. И это не просто веяние в истории городского строительства и архитектуры, это симптом нового этапа в эволюции общества, повод для серьезных раздумий и творческих поисков.

Если в течение предшествовавших веков общество «терпело» существование ученых, то в последние десятилетия оно поставило их на пьедестал. Наука из подвига одиночек превратилась в отрасль национальной экономики, в фактор силы государства и его престижа.

Особое положение занимает наука в нашем социалистическом обществе. Крупнейшие города нашей страны постепенно превращаются в места концентрации научного интеллекта.

Москву наших дней невозможно представить без той роли, которую она играет в развитии науки в нашей стране. Наука властно внедряется в архитектурный облик и в жизнь города не только в том смысле, что ее специфические сооружения вписываются в его магистрали, улицы, районы, пригороды, но и в том смысле, что наука сегодня пытается по-своему обосновать новые принципы градостроительства вообще и современных научно-исследовательских центров (НИЦ) в частности. Не случайно именно в Москве рождаются идеи тех НИЦ, о которых речь пойдет ниже.

Общество, будучи в состоянии отдавать науке лишь часть своих ресурсов, настоятельно требует от нее непрерывно увеличивать производство новых научных идей.

В самом общем виде можно сказать, что исследование есть процесс получения новых научных знаний. В современном индустриальном обществе исследования носят массовый характер, их результатом является гигантский массив информации о законах и основных свой-

ствах окружающих нас вещей и методах их изучения. Главной чертой массового производства научных знаний является то, что здесь в отличие от материального производства каждый полученный результат должен отличаться от всего, что было получено ранее.

Чтобы в кратчайшие сроки получить максимум знаний, необходимы первоклассные специалисты; первоклассное и зачастую уникальное оборудование; нужна продуманная организация рационально управляемых научных коллективов; наконец, необходима материально-пространственная база, обеспечивающая все условия для беспрепятственной реализации исследовательских процедур и операций. Только наличие всех этих факторов вместе взятых, может обеспечить социалистической системе преимущество в научной, а следовательно, и в экономической, и в социально-политической областях.

Сложившиеся к настоящему времени научные учреждения обычно называются научно-исследовательскими институтами — НИИ. Специализированные и комплексные, академические и отраслевые, столичные и периферийные — все они, несмотря на большое разнообразие деталей, значительное колебание в численности и продуктивности, в кадровом составе и технической оснащенности, обладают рядом общих черт, позволяющих выполнять перечисленные требования. В то же время современные НИИ в подавляющем большинстве слишком малы, чтобы иметь автоматизированные и механизированные службы информации, и слишком велики, чтобы обеспечить оперативное и компетентное руководство динамической системой исследований. Они слишком малы, чтобы целиком загрузить заказами специализированные КБ уникального приборостроения. Молодых специалистов, попадающих со студенческой скамьи в НИИ, нужно «доводить до кондиции», в то время как НИИ в подавляющем большинстве случаев не в состоянии осуществлять в своих стенах учебный процесс. К тому же такие НИИ нельзя обеспечить оптимальными пространственными решениями, ибо необходимые для них здания и сооружения почти невозможно проектировать и рассчитывать на научной основе. Известно, что статистика народонаселения с высокой точностью предсказывает рождение мальчиков и девочек для

целых стран, но не в состоянии делать точные прогнозы в каждом отдельном случае. Точно так же научное проектирование, основанное на статистико-вероятностных расчетах, математическом моделировании и т. п., возможно лишь, когда речь идет о создании сооружений для большого числа лабораторных комплексов и исследовательских групп, внутри которых можно обнаружить устойчивые закономерные распределения исследовательских коллективов по численности, по внутренней структуре, по различным связям, охватывающим приборы, оборудование, научные темы и потоки информации.

Новые научные сооружения, предназначенные для научно-исследовательских центров, должны обеспечивать наилучшие условия для экспериментальной и теоретической работы, для стендовых испытаний и творческих контактов, для учебного процесса и научно-конструкторской деятельности; вместе с тем, они должны учитывать психологические факторы, быть привлекаемыми и удобными, обладать первоклассными социальными и техническими коммуникациями.

Современный НИЦ не должен быть механическим объединением ничем не связанных научных коллективов, и поэтому все его пространственные решения должны связать исследовательские коллективы, обеспечить сложную иерархию связей и отношений, обслуживающих подразделений, коммуникаций и информационных сетей. Если вспомнить к тому же, что такое сооружение должно находиться либо в самом городе, либо недалеко от него (ученый не может жить в резервации, вдали от культурных, промышленных и художественных центров), то нетрудно понять, какие нелегкие требования предъявляют научно-исследовательские центры будущего к архитекторам и специалистам по теории проектирования. Безусловно, можно насчитать не один десяток проблем, которые предстоит решить архитекторам при проектировании крупных научных комплексов, соответствующих по уровню своей организации современной Большой Науке. Мы коснемся здесь лишь трех, в основе которых лежит одна и та же причина—противоречия между требованиями дальнейшего экстенсивного развития науки и распространенными до сих пор ее организационными и архитектурно-пространственными формами.

Прежде всего, сама технология получения нового научного знания основана на контакте исследователей с препаратами, машинами, источниками информации, друг с другом, причем роль последнего вида контактов в современной науке неизмеримо возросла. Сейчас наилучшие научные перспективы и самые значительные результаты все чаще возникают на стыках различных наук. Следствием этого является и необходимость, и стремление ученых работать в постоянных контактах со своими коллегами—представителями самых различных наук и научных направлений. Как унавливают социологи, характерным свойством этих контактов служит то, что никакая их техническая вооруженность не может сколько-нибудь существенно понизить роль личных контактов ученых между собой. Отсюда возникает первая проблема: сооружение, предназначенное для современного научного комплекса, сколь бы огромно оно ни было, должно быть предельно коммуникативно.

Но, как говорилось выше, в наше время наука находится в непрерывном и стремительном развитии. Это развитие носит как качественный, так и количественный характер, и оно касается каждого отдельного НИЦ в той же мере, как и всей науки в целом.

Качественные изменения—это внутренняя динамичность научного комплекса. В нем непрерывно завершается, устаревает или видоизменяется научная тематика, следовательно, изменяются состав и количество занятых в ней людей; изменяются методика проведения опыта, его техническое оснащение и пространственные габариты, число и состав других подразделений, прямо или косвенно втянутых в данную тему и т. д. Эти изменения чаще всего являются следствием новых научных открытий или технических изобретений и поэтому они почти не поддаются прогнозированию. А между тем, они заранее предполагают определенную динамичность архитектурно-пространственных структур, которая (в пересчете на стоимость строительных работ) часто оказывается невозможной. Отсюда возникает вторая проблема: сооружение, предназначенное для НИЦ, сколь бы капитально оно ни было, должно обладать свойствами предельной внутренней динамичности, предельной планировочной гибкости.

Количественные изменения НИЦ—

это его внешняя динамичность. Постоянно растет численность научных, научно-технических и вспомогательных кадров, научное оборудование, увеличиваются его габариты и его типаж. Все это требует постоянного увеличения рабочей площади, что создает противоречие между необходимостью возводить сооружения сразу «в расчете на будущее» и недопустимым расточительством такого строительства. Да и как определить размеры необходимого резерва? Пока, во всяком случае, сплошь и рядом бывает так, что к моменту окончания строительства возведенное здание оказывается уже тесным, ибо размещаемая в нем научно-исследовательская организация за время, прошедшее со дня составления проектного задания, разрослась настолько, что давно опрокинула делавшиеся в свое время прогнозы. В таких случаях выходят из положения обычно путем возведения всякого рода пристроек, искажающих предварительный технологический, организационный и композиционный замысел всего сооружения, или путем предоставления дополнительной площади, иногда расположенной чуть ли не на другом конце огромного города. Таким образом, возникает третья проблема: сооружение, предназначенное для современного НИЦ, должно быть, с одной стороны, завершенным и целостным, как единый организм, а с другой—оно должно с предельной легкостью «развиваться», расти, как растут живые организмы. Суммируя все сказанное, можно представить себе довольно парадоксальную ситуацию. С одной стороны, что может быть более громоздким и статичным, чем монументальные строительные сооружения? А с другой—они должны быть такими, внутри которых «все близко», «все гибко», а снаружи—«все растяжимо» при условии сохранения полного функционального подобия самому себе.

Возможен ли выход из такой ситуации? В известных пределах оказывается, что да! Изложенная выше постановка задачи является типичной для так называемого «функционального проектирования», которое в последнее время все больше и больше пробивает себе дорогу и которое исходит из необходимости тщательного предварительного исследования содержащегося в проектируемом объекте функционального процесса. Такой подход для целей проектирования новых НИИ

и НИЦ взят на вооружение Отделением научно-исследовательских работ ГИПРОНИИ АН СССР.

С точки зрения этого подхода, подобного рода парадоксы сводятся, в сущности, к противоречию между свободным пространственным выражением любого функционального процесса и архитектурно-строительными возможностями. В результате некоторая предельно связанная внутри себя и по своей природе крайне динамичная пространственная конфигурация обязательно должна содержать в себе какие-то статичные включения, модулированные конструкции, которые сковывают ее свободное пространственное выражение, а тем более сковывают любую ее внутреннюю или внешнюю эволюцию.

Объяснение этих парадоксов содержится, как ни странно, в самом функциональном процессе, то есть в данном случае — во внутренней структуре организационных форм современной науки.

В пределах наиболее распространенных современных НИИ или НИЦ на разных уровнях их организации можно выделить ряд однотипных множеств: научные сотрудники разных категорий объединены в исследовательские группы; эти группы объединены в лаборатории, которые в свою очередь объединяются в единый институт. Такая социально-организационная схема науки может быть трансформирована в не менее четкую социально-пространственную схему, содержащую следующие четыре уровня: а) множество лабораторных ячеек, каждая из которых включает в себя одного человека-исследователя; б) множество исследовательских групп, каждая из которых состоит из определенного количества лабораторных ячеек; в) множество лабораторных блоков, состоящих из того или иного числа исследовательских групп; наконец, г) единый НИИ, который в сочетании с другими родственными НИИ может составить, например, научно-исследовательский центр (НИЦ). Рассмотрим каждый из этих уровней в отдельности. Рабочее пространство отдельной лабораторной ячейки общего типа — это симбиоз статического микромодуля комнаты с динамическим элементом — человеком. Функциональная «гибкость» такого симбиоза состоит в том, что, не меняя внешних контуров ячейки, человек имеет возможность совершать в ней самые различные перемещения и операции. В то же время статические регулярные внешние контуры этой ячейки позволяют легко «набирать» из нее сетку различных ячеек, построенную на одном и том же модуле. Различные сочетания этих ячеек составляют те или иные по своим размерам и назначениям исследовательские группы. Последние как самостоятельные пространственные системы первого уровня организации центра обладают своей функциональной гибкостью в том смысле, что их внешние конту-

ры ничем заранее, кроме функциональных причин (например, тематикой проводимых исследований) не определены. Однако произвольная форма их внешних границ не может распространяться на сами лаборатории, которые состояются из этих групп, поскольку лаборатории весьма велики и их пространственная организация потребует введения нового модуля. И здесь статичность этого уже макромодуля позволит легко наращивать весь массив НИИ (или центра) до требуемых пределов в зависимости от численности сотрудников проектируемой организации.

Благодаря такому чередованию требований к пространству от уровня к уровню разрешается противоречие между динамичностью протекающего в пространстве НИИ или центра функционального процесса и статичностью каркаса строительных конструкций всего сооружения.

Опираясь на эти наблюдения, мы можем постулировать следующие два принципиально различных вида гибкости: сочетание динамического пространственного элемента с неизменными регулярными внешними формами и сочетание сетки статических элементов с произвольными, изменяющимися внешними формами. В том и другом случае важно, чтобы внешние размеры таких пространственных образований были бы несоизмеримо большими в сравнении с составляющими их внутренними элементами. Сочетание этих двух видов гибкости и их чередование от уровня к уровню применительно к организационной структуре проектируемого научно-исследовательского центра и составляет существо принципа «гибкого пространства» для этого центра.

На третьем уровне организации центра чередование видов гибкости его пространства приведет к сочетанию: статичные макромодули лабораторных блоков — произвольные внешние границы центра. На этом уровне построения центра мы приходим к вопросу о том, какими именно должны быть эти в общем произвольные границы. Существующий ныне опыт архитекторов чаще всего прибегает к звездообразной схеме развития строительных сооружений. Однако эта схема обладает рядом существенных недостатков. Во-первых, при таком развитии центр звезды начинает резко перегружаться линиями связи (коммуникациями). И это не удивительно: в звездообразной схеме ее центр является единственной (уникальной) областью среди прочих! Во-вторых, всякая попытка расположить какие-либо системы обслуживания на одном из лучей звезды приведет к пространственным диспропорциям, то есть заведомо искажает первоначальный замысел симметрии звезды.

Этого и многих других недостатков лишена линейная схема развития центра. Макромодули лабораторных блоков могут сочетаться друг

с другом вдоль одной и той же линии. Их последующее наращивание не вызовет никаких диспропорций. Все контакты в центре, связанные с второстепенными системами обслуживания, могут быть разделены на различные группы по периодичности: непрерывные, частые, редкие и эпизодические. Можно заранее спроецировать такую временную периодизацию на пространственную ритмичность и установить вдоль всей линии центра в виде «перебивок» различные сферы обслуживания. Это максимально приблизит и облегчит контакт персонала центра с информационными, снабженческими, бытовыми видами обслуживания. В то же время эпизодические контакты (единый конференцзал, дирекция, общал библиотека и т. д.) могут быть сосредоточены на одном из концов линии, а другие эпизодические контакты (более технического содержания) — КБ, производство уникальных деталей и приборов — могут быть сосредоточены на другом конце этой линии.

При этом сама схема развития центра не пострадает. Можно спроектировать один из этих концов (КБ и прочее) на рамных конструкциях и катках с рельсами. Тогда при сооружении очередного макромодуля он будет просто откатываться на заданное расстояние.

Особое преимущество такой принцип построения центра имеет для решения проблемы его коммуникативности, поскольку вдоль оси очень легко осуществить механизацию всех людских перемещений с помощью, например, подвижного тротуара.

Не нужно, очевидно, доказывать, что новый принцип функциональной организации НИЦ есть одновременно и новый композиционный принцип в архитектурной организации сложно-расчлененного пространства. Ясно, что он может превратиться и в художественный принцип только в том случае, если на него наложатся контрастные ему образно-пространственные решения, организующие среду «производственного быта» ученых. В эту среду войдет решение интерьеров, оборудования и мебели, визуальных коммуникаций, особого «ландшафта» внутри НИЦ. Только тогда, когда все это станет реальностью, можно говорить в полном смысле слова об особой «архитектуре науки». Но в основе ее построения оказывается один исходный принцип, и поэтому рассмотрение этой темы мы начали с его подробного обсуждения.

Музей кустарных ремесел

Л. Розова



Диплом, полученный Кустарным музеем на Международной выставке в Бельгии, 1905

На Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве огромный успех имели экспонаты кустарного отдела. После выставки Московское губернское земское собрание решило основать в столице Кустарный музей. 9 мая 1885 года в здании у Никитских ворот (ныне кинотеатр Повторного фильма) был открыт для публики «Торгово-промышленный музей кустарных изделий». А в 1903 году известный меценат и любитель русского народного искусства Сергей Тимофеевич Морозов передал музею дарственную на особняк в Леонтьевском переулке (ныне ул. Станиславского, дом 7), к которому в 1910 году архитектор Башкинаров сделал специальный пристрой.

Российский Кустарный музей был рож-



Здание Кустарного музея у Никитских ворот в Москве, 1895.



Диплом Главного выставочного комитета Кустарному музею на Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве, 1923

ден в то время, когда под влиянием революционно-демократических идей в русском обществе усиливался интерес ко всему подлинно национальному, в том числе и к русскому народному творчеству. Известные ученые, писатели, собиратели — В. В. Стасов, В. И. Даль, И. А. Голышев и другие обратили внимание на красоту народной вышивки, резьбы и росписи по дереву, на скромную незатейливую игрушку, на русский народный орнамент на предметах быта. Многие художники, увлеченные красотой предметов крестьянского искусства, создавали свои произведения в «русском стиле». На состояние кустарных промыслов обращают внимание и земские организации.

Новый музей Москвы становится своеобразным центром пропаганды художественного ремесла. Через него идет не только сбыт художественных изделий, он становится организатором и руководителем, направляющим все дело кустарного производства Московской и многих других губерний России (в том

числе: кооперирование кустарей, поддержание их земством, создание школ профессионального обучения и складов готовых изделий).

Кустарный музей собрал вокруг себя художников — организаторов русской кустарной художественной промышленности, таких, как Н. Д. Бартрам, З. Д. Кашкарова, Е. Г. Теляковский, и многих других энтузиастов развития национального художественного производства. Они связали музей с промыслами и кустаря-



Стенд экспозиции выставки «Русский Север». Музей народного искусства. 1969.

ми Московской, Смоленской, Воронежской, Тамбовской и других губерний.

Для популяризации крестьянских изделий Музей проводил выставки, праздничные базары, участвовал в различных отечественных и зарубежных экспозициях, организовывал сбыт кустарных изделий за границу. Так, в 1902 году Музей участвует во Всероссийской кустарно-промышленной выставке в Петербурге и получает диплом. В отчете об этой экспозиции было отмечено, что «Кустарная выставка явилась откровением для публики, показав ей такие стороны труда, творчества, фантазии и изобретательности, которых ранее она не замечала. Это был интерес к творчеству, как бы вновь открытой области труда». Много наград и поощрений получил Кустар-



Зал игрушки Кустарного музея. 1913.

ный музей и на других выставках в России и за границей.

Огромный успех имел магазин кустарных изделий при Музее. Его до сих пор помнят москвичи старшего поколения. В магазине, где осуществлялась своеобразная форма «самообслуживания», покупатели могли сами выбирать разнообразные русские изделия: резное дерево, игрушки — деревянные, глиняные, из папье-маше, тканей, — ручную набойку, вышивку, кружево, ковры, женскую

одежду и ювелирные украшения, майолику; изделия из бисера и тканей, из папье-маше, кости, рога, бересты, кожи, металла. В этом магазине всегда брали у мастеров «новенькое на пробу».

В 1910 году в Кустарном музее по инициативе Н. Д. Бартрама и под его руководством был образован новый отдел — так называемый «Музей образцов». Художники этого отдела рекомендовали кустарям образцы изделий для воспроизведения, в основу художественного решения которых были положены мотивы «русской старины», русского народного искусства. Так в промыслы начал проникать псевдорусский стиль.

После Октябрьской революции в тяжелых условиях Гражданской войны и разрухи на основе Ленинского кооперативного плана возрождаются многие центры народного художественного производства, продолжается деятельность музея, который стал называться Музеем ВСНХ.

Художники музея — воспитанники Строгановского училища З. Д. Кашкарова, Е. Г. Теляковский, А. А. Суворов, Б. Н. Ланге и его сотрудники В. С. Воронцов, А. В. Бакушинский оказали в этот период большую творческую помощь народным мастерам и художникам в возрождении ряда загloхших к этому времени русских промыслов. Творческое и в то же время исключительное отношение к искусству, к традициям промыслов и людям искусства, к индивидуальности каждого мастера было стилем их работы. Художники ездили на промыслы, вызывали мастеров в Музей, где те знакомились с лучшими образцами народного искусства, под наблюдением художников работали по заданным темам, выполняли новые образцы.

Эта работа по возрождению исконного ремесла была тесно связана с изысканием возможностей для экспорта русских кустарных изделий. И такие возможности были найдены. Прекрасные русские изделия ручной работы — вышивки, набойки, ковры, деревянные предметы — появились за границей. Молодая советская республика получила валюту.

Наиболее значительными для Музея в этот период были поиски нового направления искусства Палеха и Мстеры. Как отметили в своей статье художники П. Д. Корин, И. П. Вакуров, Н. М. Зиновьев и Н. А. Правдин, «Нынешний Палех сложился не сразу. Первые опыты перевода палехской живописи на новые рельсы были предприняты Кустарным музеем в 1923 году. Музей активно выступил на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке 1923 года в Москве. За работу с художественными промыслами к этой выставке Главный выставочный комитет присуждает Кустарному музею ВСНХ диплом I степени за привлечение художественных сил для выработки новых образцов и тяготение в сторону изучения и выявления чисто народного творчества»*.

Изделия кустарной промышленности становятся существенной статьей советского экспорта, который давал средства для развития народного хозяйства. Их пропаганда на международных выстав-

* «Творчество палешан — национальное достояние». «Правда» от 25 октября 1964 года.

как играет немаловажную роль. Наиболее значительной в этом плане явилась Международная выставка 1925 года в Париже. Парижская печать отмечала, что «На этой выставке советские художественные промыслы представлены на международной арене впервые после Революции. И в то время, как Европа продемонстрировала «модерн» и беспредметное искусство, Советская Россия показала свою, пронесенную через Революцию, традиционную народную культуру».



Уголок экспозиции выставки «Русский Север». Музей народного искусства. 1969

С дальнейшим развитием художественных промыслов, расширением экспортных операций в Музее идет более планомерное изучение народного творчества; при Музее создаются экспериментальные мастерские, которые в 1927 году были оформлены как Центральная научно-опытная станция (ЦНОПС) с Кустарным музеем в ее составе. В 1931 году эта станция становится Научно-экспериментальным кустарным институтом (НЭКИН), реорганизованным в 1932



Здание по ул. Станиславского, д. № 7 в Москве, где расположен Музей народного искусства

году в Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП). Музей народного искусства становится одним из его отделов. Большой и разнообразный материал сосредоточивается в фондах Музея от научных экспедиций Института, из частных собраний художников В. Д. Поленова и Е. Д. Поленовой, Е. И. Прибыльской, коллекционеров А. Мараевой, А. С. Мокроусова, Е. Е. Вишневого, Ф. Я. Мишукова и многих других собирателей, а также из дарственных поступ-

лений. Самая тесная связь Музея с промыслами, с мастерами народного искусства, установившаяся со дня его основания, также способствовала пополнению его фондов новыми произведениями. Все эти материалы составили единственное в СССР уникальное собрание произведений народного творчества.

В настоящее время в собрании Музея насчитывается свыше 30 тысяч произведений XVII—XX веков. Коллекции художественных изделий из дерева, кости, камня, металла; миниатюрной живописи на папье-маше; художественной вышивки, кружев, ткачества и керамики — подлинная сокровищница русской национальной культуры.

Экспонатами, собранными Музеем, широко пользуются художники и научные сотрудники института, мастера, приезжающие с промыслов, учащиеся различных специальных учебных заведений. Из произведений, сосредоточенных в фондах Музея, составляются тематические, персональные и передвижные выставки, которые устраивает Музей народного искусства в Москве и в других городах страны, они служат объектами для телевизионных и киносъемок.

Взросший в настоящее время интерес молодежи к своему национальному наследию побудил сотрудников Музея к поиску новых, активных форм пропагандистской работы. Одна из таких форм — ежегодно проводимые музеем в каникулярное время «Дни школьника», когда художники и мастера промыслов демонстрируют учащимся приемы выполнения художественных изделий (роспись и резьбу по дереву, камню, вышивки, кружевоплетение и ковроткачество, керамику и металл), а юные посетители работают своими руками.

Москвичи любят музей на улице Станиславского, увенчанный на флюгере своеобразной эмблемой — богородскими «кузнецами»: мужиком и медведем, которые бьют по наковальне. И, те, кого за ручку приводили сюда родители, теперь обязательно ведут своих детей.

От редакции

Музей народного искусства не функционирует в полную силу как Музей. Дом, когда-то подаренный Кустарному музею Московского губернского земства меценатом С. Т. Морозовым, постепенно был занят различными организациями, «опекавшими» народное искусство (промышленная кооперация — Министерство местной промышленности — Министерство бытового обслуживания). Так Музей из владельца помещения стал арендатором двух залов и нескольких маленьких комнат для сотрудников. И поэтому у Музея нет главного, что характеризует работу всякого музея, — постоянной экспозиции. Он ограничивает свою деятельность выставками.

Связь Музея с Научно-исследовательским институтом художественной промышленности также уже давно стала неопределенной, но тянется с тех времен, когда Институт и Музей принадлежали промкооперации.

Не пора ли городу Москве вспомнить и об этом Музее, и в здании, принадлежащем Музею по праву, восстановить, как это требует достоинство Москвы, историко-художественный музей народного искусства, снова открыть при нем магазин?

Какого цвета Москва?

М. Коник

А разве у города есть свой особый цвет? Разве в любом городе, если взять его с его природным окружением, с небом, с парками, рекой или морем (а попробуйте оторвать город от его природной среды!), не содержится весь цветовой орган природы во всех его бесчисленных оттенках, сочетаниях, переходах? И разве это многоцветье не складывается стихийно, независимо от градостроителей, от жителей и не меняется от года к году, от века к веку, от улицы к улице, от центра к окраине по причинам случайным и краткосрочным? Не определяется ли цвет городских зданий, — а они основа цвета улиц и площадей, городских ансамблей и всего города — просто строительным материалом, его цветом? Белым мрамором и красным кирпичом, желтым деревом и розовым туфом, серым бетоном и голубоватым стеклом? Что ответить на эти вопросы?

Все они кажутся вполне уместными и предполагают — почти все — тот самый ответ, который в них уже содержится, ответ укрепляющий сомнение в правомерности вопроса о цвете города.

Да, действительно, пожалуй, в любом городе можно найти все цвета спектра — даже в северных белоснежных и уж, конечно, в экзотических южных. Верно и то, что многие города вырастали стихийно, подобно коралловым рифам, и цветовой климат города определялся цветами строительных материалов, цветами одежды горожан, цветами окружающей природы.

И все же вопрос о цвете города — не досужий вопрос. Именно о цвете города, а не в городе, о цвете города как некоего органического целого. Как бы это ни происходило — стихийно или сознательно, — но города обретают свой особый цвет и, отличаясь друг от друга многими своими особенностями, отличаются также и цветом, и наше восприятие читает это отличие первым среди прочих. Наиболее чувствительные к цвету люди это очень хорошо знают. А сегодня таких людей становится все больше.

Чувство цвета — одно из самых субъективных. Недаром так долго в философии и науке удерживалось убеждение, что цвет принадлежит к числу «вторичных качеств», что мир сам по себе не цветен. Но хотя в восприятии цвета и в самом деле особенно широк простор для проявления индивидуальных различий, оно опирается и в психофизиологическом и — что для нас особенно ва-

жно — в культурном отношении на прочные объективные основы. Цвет давно уже не просто природная стихия, он освоен человечеством и стал явлением культуры. В силу этого культура народа и города, в которых эта культура получила свое наиболее полное выражение, — а такими городами прежде всего являются столицы — имеют цвета, присутствующие данной культуре. Они везде вроде бы те же самые и все-таки нете. Цветовая характеристика Парижа и Москвы у Маяковского — поэтически индивидуальна. Другой поэт мог бы увидеть эти города по-другому. Цветовое богатство всякого города дает безграничный простор для колористического различия. Но за всем этим есть нечто устойчивое. Конструктивный базовый аппарат цвета реализуется основным трехцветием: красный, синий, желтый. Через эти цвета глаз осознает все колористическое богатство среды, в этом трехцветии заключена вся культурная символика цвета.

Каково же трехцветие Москвы, в чем его специфика? Трехцветие Москвы фокусируется и реализуется в ее центре — доминанте композиционной, исторической, психологической — в ансамбле Московского Кремля. Кремлевский ансамбль — цветовой камертон, точка отсчета, ориентир Москвы. Выполняя роль, подобную цветовому грунту в живописи, он создает и ряд колористических предпосылок и ограничений для дальнейших цветоизъявлений архитектора и художника в пространстве города. Это веками сложившаяся и отстоявшаяся колористическая тема на холсте московского городского пейзажа. Несомненно творческое право современного колориста проводить в структуре города любую цветовую стратегию, но законы гармонии и восприятия обязывают его считаться с уже сложившимся мощным цветовым аккордом Кремля. Статичный, густой, теплый баритон красной Кремлевской стены и башен — доминанта этого трехцветия. В золоте куполов реализован желтый цвет. Третий элемент трехцветия — синий — представлен вечной динамикой неба. Генетически более древний мир ахроматики представлен белизной церквей и серой брусчаткой, то есть верхней мажорной половиной ахроматической шкалы. Вечнозеленые ели и сдержанная зелень верхушек башен, внося еще один контраст по цвету, замыкают цветовой круг ансамбля. Валерные особенности этого аккорда, цветовое качество его фрагментов неповторимы. В недалеком прошлом эта колористическая схема трансполировалась на весь городской организм, была колористической темой Москвы. Поэты с полным правом писали о «белокаменной», а московские пейзажи К. Юона можно было составить в панораму с гарантированной целостностью подобий. Современные поэты отделяются «Москвой-красавицей», не вдаваясь в колористический анализ. Анализ этот уже не

укладывается в единый поэтический образ или метафору.

Продолжим нашу «цветную» прогулку по Москве, предварительно фиксируя рядом с аккордом дробную россыпь контрастов Василия Блаженного, устойчивую симметрию Музея В. И. Ленина и Исторического музея, колористически развивающих тему Кремлевской стены по принципу подобия и создающих вместе с ней акцент Манежной площади. Нарастание зеленого — Александровский сад. Колористика Манежа и стен Большого Кремлевского дворца (Верховный Совет) создают иную вариацию взятой темы. Следующие мазки на холсте города прочертят проспект Калинина. Не знаю, задавались ли авторы его колористикой специально, но трехцветие, так мощно выраженное в ансамбле Кремля, весьма скромно угадывается в проспекте. Оно реализуется красным и синим акцентом мозаики на кинотеатре «Октябрь», желтыми вертикалями правой стороны домов. Правда, ареал этого трехцветия размыт, количественные соотношения цветов взяты на грани исчезновения заявленной темы, композиция их в пространстве проспекта с трудом позволяет соединить их в цветовую фразу, но все же эта тема существует.

Надо сказать, что на палитре Москвы в пределах Садового кольца достаточно сформировавшихся колористических тем, но в мою задачу не входит анализ фрагментов, поэтому крупные мазки этого эскиза не всегда в масштабе одновременного восприятия. Зелень — тема бульваров, ее колористическая изменчивость составляет богатство цветовой темы этого уголка Москвы. Тема Садового кольца — ахроматика с малой амплитудой тоновых нюансов и несколькими хроматическими ударами, рассеянными по кольцу столь редко, что восприятие не в силах их соединить. Заканчивая этот небольшой этюд, отправимся в новые районы. Реализуется ли трехцветие в них? На палитре времени свои краски. Строительная индустрия расчленила приведенную выше схему многократно тиражированной ахроматикой панелей и блоков. Но это не богатство ахроматики, это бедность раппортного орнамента. Его количество и география исключает использование фрагментов из иных культурных слоев, новые же делаются редко и робко. Иногда на страницах этой унылой партитуры солирует одинокий монументалист, но законы восприятия и гармонии зачастую делают жизнь его произведения иллюзорной. Вступая в цветовой диалог с неучтенными заранее соседями (рекламой, киоском и т. д.), это цветовое волеизъявление общается с кем угодно, но не с человеком.

Эти заметки — несколько страниц колерной книги Москвы. Это только пример личного визуального текста, считанного в результате нескольких прогулок. Я уверен в пользе таких прогулок.

Москвичи на улице

А. Левашова



Первое знакомство с городом обычно начинается со встречи с его людьми на улице, с его витринами и рекламой. Эти впечатления дают внешние представления о культуре народа, о его традициях, национальном вкусе, уровне экономики и промышленности. В целом — это фотография эпохи, документ, в котором одежда является одним из основных факторов, отражающих время.

Мы идем по улицам Москвы. Мы еще не знакомы с ее обитателями, но у нас уже складывается впечатление о ритме жизни столицы, о предпочитаемых формах и цвете одежды.

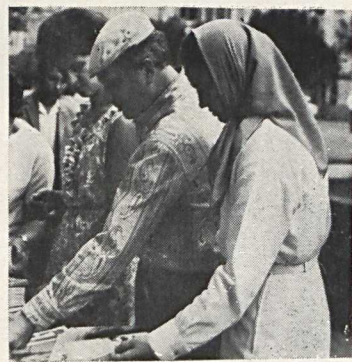
дач по телевидению и интервью, добрых, хотя и не всегда реальных, советов в печати.

Вспоминая моду разных лет и сравнивая ее с сегодняшним днем, мы представляем себе прежде всего не детали платьев, а образ, точнее, типаж человека. Очень часто с этим понятием связано имя популярной в ту эпоху актрисы: Вера Холодная, Любовь Орлова, Людмила Целиковская, Тамара Макарова. Все эти женщины являлись для своих современников образцом для подражания, эталоном красоты, в понятие которой входит костюм, прическа, грим и даже манеры.

В последнее время смена типажа

вычайно демократичное. В начале века модная одежда была свидетельством определенного положения в обществе, и формировалась она в кругах состоятельных людей; теперь же, с середины XX века, эта привилегия стала достоянием молодого поколения. Может быть, этому способствует общее омоложение мира или это результат социальных процессов, которые в наши дни раньше делают молодежь самостоятельной. Так или иначе, сейчас новую моду первыми подхватывают молодые. Они хотят отметить свое вступление в жизнь.

Осень 70-го года. То здесь, то там встречаются первые образцы новой



В последние годы даже самые большие недоброжелатели с Запада отмечают, что в нашей стране люди стали одеваться заметно лучше. И, безусловно, Москва, в которой сосредоточено много предприятий легкой промышленности, делает для этого очень много. На страницах «ДИ СССР» неоднократно рассматривалось явление моды как сфера творчества художника-модельера. Нам хочется оценить это явление как результат взаимодействия идей художника, реальных товаров и самодетельного творчества, складывающегося на основании разного рода информации, — личных впечатлений на улицах, пере-

на улице заметно убыстряется. Легче всего это разглядеть на примере причесок: всеобщее увлечение начесами три года назад, затем мальчишеская стрижка и, наконец, прямые волосы до плеч. Изменение внешнего облика мужчин раньше было мало заметно, мода определялась только шириной брюк и длиной пиджака. А сегодня мужчина, всегда служивший в своем черном или сером костюме лишь фоном для женских туалетов, стал энергично утверждать свое «я» в одежде, сделавшись объектом столь же пристального внимания моды, как и женщина.

Современная мода — явление чрез-

моды. Женские брючные костюмы, пальто макси и миди с брюками и без брюк и, наконец, вершина гуманности по отношению к кошельку модниц — пальто и платья мини с брюками. Изредка на улицах мелькают женщины в коротких и длинных пелеринах. Около гостиниц можно встретить мужчин в длинных пальто, в кацавейках, жилетах, словом, в самой различной одежде, напоминающей маскарадные костюмы. Как правило, в этих людях можно узнать молодых туристов.

Наблюдательный человек мог заметить также новые тенденции в классической «одежде века», то есть в

тех стандартных комфортабельных и целесообразных частях костюма, которые составляют сейчас основу туалета современного человека.

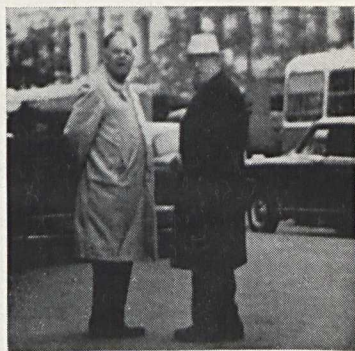
Джинсы, джинсы, джинсы... Они остаются прежними. Зато большие свободные куртки постепенно уступают место маленьким, похожим на одежду летчиков 40-х годов. Различные свитера и «водолазки» на мужчинах и женщинах, некоторые из них напоминают русскую косоворотку. Мужские рубашки и женские блузы рубашечного покрою у модников сшиты из ткани с традиционным русским цветочным рисунком. Платья-рубашки, попросту продленные мужские сороч-

лубой цвет отсутствует. Голубые ткани в старину были дороги и употреблялись главным образом в одежде дворянства. Может быть, престиж этих недоступных в домашнем производстве красителей до сих пор оказывает свое влияние на вкусы народа.

Сегодня девушки и молодые женщины в оценке моды единодушны. Юноши же часто создают свою собственную моду, вырабатывают свои идеалы внешнего облика. Одни стригут волосы под горшок, носят свитера, куртки, джинсы, то есть одежду, не бросающуюся в глаза, но имеющую яркое образное решение. Другие отращивают бороду и

тов взрослых, и лишь дети последнего десятилетия полностью изменили свой облик. Колготки, резиновые сапоги, капроновые курточки и комбинезоны принципиально отличаются от тех вещей, которые были в употреблении ранее. Все это порождение новой техники и творчества художника.

Люди среднего возраста, как правило, стараются быть хорошо одетыми, не вырываясь из ряда общепринятых норм. Надо отметить, что эти нормы становятся все более высокими для широкого круга населения: темная, преимущественно серая одежда, идущая от традиций трудных военных лет, уступила



ки, подхваченные поясом, представлены на улицах во всех длинах. Молодые женщины предпочитают уличные костюмы. Много белых плащей, часто затянутых широким поясом.

Каждый город обязательно имеет свои оттенки в интерпретации моды, в манере носить те или иные вещи, в предпочтении цветовых сочетаний в костюме. Например, женщины Таллина и Риги выбирают серо-бежевую гамму, а москвички любят голубо-синие цвета независимо от модных тенденций. Подобный выбор нельзя приписывать влиянию народного костюма, поскольку в палитре последнего го-

всем своим видом отмежевываются от уважаемых костюмов. Третьи, наиболее молодые и задорные, распускают по плечам длинные волосы, подметают клешами улицы, являя своей внешностью пересказ битников и хиппи в русском варианте. Четвертые носят всегда уважаемую одежду — костюмы с белой рубашкой и галстуком или бабочкой.

Большие изменения произошли в костюме современного ребенка. В прошлом веке ребенок был одет в костюм примерно той же конструкции, что носили его бабушки и мамы. Дети 20-х—50-х годов получили одежду, отличную от туалета

у женщин место светлым и цветным костюмам.

Если мы теперь проанализируем происхождение описанных нами туалетов, то увидим, что трикотажные свитера и костюмы, плащи, пальто и мужская одежда — это результат деятельности промышленности и торговли, которая сегодня одевает в готовое платье большую часть населения. Это тот хороший стандарт, который не мешает нам проявить свою индивидуальность в одежде, остальное — результат самостоятельного творчества.

Мы должны с гордостью отметить, что в век массового производства и стандартизации в нашем народе

продолжает существовать тяга и интерес к самостоятельному творчеству, которая находит яркое выражение в современном костюме. Как всегда, одни люди решают эти задачи с большим вкусом и полным пониманием своих возможностей, создают личный стиль, создают образ современника — факт, более важный, чем просто хорошее платье; другие, пользуясь, в общем-то теми же возможностями, занимаются подражанием, держась принципа «быть не хуже всех» и пользуясь эталонами, выработанными улицей.

Мы сделали некоторые любопытные выводы, наблюдая процесс по-

ном благополучия 15—20 лет назад, уступило место вещам, с помощью которых можно добиться различных вариаций в костюме, проявляя при этом свой личный вкус, свое творчество: юбки, блузки, жилеты, сарафаны и т. д. Приятно отметить, что несмотря на отсутствие серьезного эстетического воспитания в школе, уровень культуры одежды у молодого поколения значительно выше, чем у взрослых. Они верят художнику и массовому производству, понимают, что любую вещь можно адаптировать по-своему и делают это достаточно умело. Женщины, чья молодость пришлось на военные и после-

ным для рядового покупателя, но в то же время абсолютно приемлемым для всех возрастов. Девушки и молодые женщины отнеслись к этой идее художников с интересом и доверием—они покупали с энтузиазмом, легко принимая решение относительно нового приобретения. Через несколько часов маленькие размеры были раскуплены. Женщины за сорок в большинстве никак не могли решить, на чем им остановить свой выбор, сомневались, долго мерили и в конце концов уходили ни с чем, недовольные собой и магазином.

Сегодня 63 процента людей одеты в массовую продукцию швейных



купки готового платья. Как ни странно, наибольшей популярностью у массового московского покупателя пользуются платья с вышивкой—специфика русского вкуса, свойственного и молодым, и пожилым женщинам и не имеющего никакого отношения к международной моде. Охотно покупают платья с белыми отделками. Любопытно, что особое предпочтение таким платьям отдают мужчины, заочно покупающие одежду для своих дочек, жен и матерей—видимо, понятие о добродетели, чистоте и аккуратности связано у них с белым воротником и манжетами. Шерстяное платье, бывшее этало-

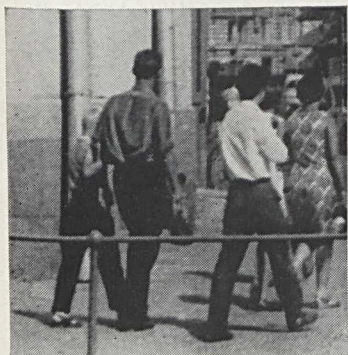
военные годы, в течение долгих лет не имевшие времени и возможности думать о своей внешности, часто так и не имеют своего стиля и от этого относятся к моде одновременно с робостью и осуждением. Недавно в фирменном магазине, продающем вещи Специального художественно-конструкторского бюро, проводилась продажа одежды с участием художников. В этот день они сделали для себя много новых открытий. Гвоздем ярмарки, наиболее острым ее предложением был костюм из набивной шерсти, выпускаемый Ростокинской фабрикой. Характер костюма, выбор ткани—все это делало его весьма необыч-

и трикотажных фабрик. Но мы еще не можем похвастаться тем, что полностью освободили людей от заботы о своем костюме. Это заставляет задуматься всех, кто связан с созданием и производством современной одежды. Промышленность и торговля не обеспечивают потребителя достаточно широким и продуманным ассортиментом одежды. Человек с его комплексом эмоциональных ощущений до сих пор не стал предметом изучения специалистов, занимающихся тиражированием и продажей одежды. В результате усредненная мода, которая предлагается нашей молодежи, недостаточно увлека-

тельна, чтобы спорить с самодеятельным творчеством. Просматривая фотографии и рисунки с Международного фестиваля мод 1967 года, мы с сожалением отмечаем, что ни одна модель из советской коллекции не послужила эталоном для подражания, ни одна идея не была подхвачена и развита ни промышленностью, ни улицей, в то время как модели Англии, туалеты Шанель сделались предметом широкого тиражирования и в Европе, и в нашей стране, оказавшись куда более реалистичными и близкими работающей части человечества. У нас при демонстрации мод преоб-

работы нам не мешало бы творчески заимствовать у наших зарубежных коллег. В центре внимания наших модельеров должен стоять человек, основная их задача—создание одежды красивой, утилитарной и технологичной для производства; проектирование не отдельных платьев, а ассортимента с учетом многообразных требований жизни. Важно решать задачи от общего к частному, создавая максимум разных частей одежды. Комплектация из многочисленных стандартных деталей в итоге может дать больше, чем создание похожих, но разных платьев.

Надеюсь, что недалек тот день, когда в Москве, где работает сейчас много великолепных модельеров и мощная промышленность, возникнут фирмы разных стилевых направлений: для молодых, для среднего поколения, для тех, кто смело идет за модой, и тех кто любит спокойную одежду,— словом, для разных. Так же, как существуют театры с различным репертуаром и режиссерами, и, зная это, люди выбирают, куда им идти.



ладает стремление поразить зрителя эффектами красивых ансамблей, вместо того чтобы серьезно думать о целесообразности одежды с учетом условий жизни и тенденций вкуса сегодняшнего дня, а также возможностей нашей промышленности. Приходится признать, что художники зарубежных фирм гораздо успешнее завладевают вниманием и эмоциями своих покупателей. Они проектируют модный типаж человека, а промышленность и торговля дают возможность каждому приблизиться к этому идеалу. Естественно, образная сторона нашего моделирования должна быть другой, но многие методы

Это путь к созданию промышленной и вполне индивидуальной одежды. Такой метод сформировался сейчас в архитектуре, дизайне, в одежде он также, думается, даст хороший результат. В ближайшие десятилетия роль художника-модельера видится мне как деятельность художника театра, решающего сложный, большой спектакль с отдельными действующими лицами и с массовыми сценами. Безусловно, в этой работе будут участвовать не просто отдельные авторы, а художественные коллективы, формирующие моду на улице и создающие определенный стиль массовой одеждой.

Мы идем по улицам Москвы.

Мы еще не знакомы с обитателями, но у нас уже складывается впечатление о ритме жизни столицы, о предпочитаемых формах и цвете одежды.

Осень 70-го года. То здесь, то там встречаются образцы новой моды.

Женские брючные костюмы, пальто макси и миди с брюками. Изредка мелькают женщины в пелеринах...

Одной из самых крупных отраслей художественной промышленности Москвы истари была текстильная. Ее родословная тянется к указу Петра I о «дозволении двум российским гражданам открыть фабрику или художества всяких материй и парчей и продавать их во всех государствах Российского города и селлах беспошлинно». Очаги текстильного производства возникали в Москве и ее округе один за другим на протяжении следующих столетий, превратившись к середине XIX века в громадную отрасль капиталистического производства.

Вначале русские текстильные рисовальщики работали в основном по западноевропейским (прежде всего, французским) образцам, подчас воспроизводя в точности формы и манеру рисунка, за что их называли «копировальщиками». Но постепенно в почерке московских текстильных мастеров появляются и свои самобытные черты, которые складываются в определенные типологические группы узоров, характерных для русской национальной школы. Многие из этих узоров, особенно в ситцепечатании — декоративные яркие цветы и букеты — оказались настолько живучими, что цветут и теперь на сатинах и ситцах. Сегодняшние текстильные центры Москвы размещаются на исторически сложившихся территориях и в основном в старых помещениях, но само производство, разумеется, совершенно преобразилось как в отношении технологии и оборудования фабрик, так и в ассортименте и количестве выпускаемой продукции. Московский текстиль сохраняет поныне роль «рулевого» в развитии этого вида декоративно-искусства.

На каждой из московских текстильных фабрик сегодня успешно разрабатывают новые узоры, новые структуры тканей большие и своеобразные коллективы художников. Значит ли это, что можно говорить о «коллективном портрете» художников той или иной фабрики, понимая под этим единую стилевую линию творчества? Пожалуй, в таком смысле — нет. Особенно на шелковых комбинатах, где определяющей стала специфика производственная, связанная с технологией и структурами новых материалов, где особенно быстрой должна быть реакция на новые модные тенденции.

Более четко выраженное национальное своеобразие сохраняют хлопчатобумажные фабрики — Трехгорная мануфактура, Первая ситценабивная. Здесь довольно сильными оказались исторические традиции русского ситцепечатания, программной — разработка серии узоров по народным мотивам. А отсюда и нечто единое в творческом облике коллективов художников, в плодах их труда, выходящих из фабричных мастерских. Говоря о приверженности отдельных коллективов к национальной традиции, мы далеки от мысли порицать других художников текстиля за ра-

боту в русле общеевропейского стиля — этот процесс неизбежен, и советские художники не могут отключиться от него, углубившись в сугубо свою, идущую вразрез с мировой, моду. Тем сложнее, но и интереснее их задача, ибо, участвуя в развитии общепринятого модного направления, важно проявить свою творческую индивидуальность, «прозвучать» в общем ансамбле, и не в качестве хориста, а как солист. Свой экскурс по художественным лабораториям московских текстильщиков мы начнем с Трехгорной мануфактуры: по возрасту она самая старшая в столице, ей более 170 лет. Только здесь сохранилась большая уникальная коллекция иностранных и русских образцов тканей конца XIX — начала XX веков, собранных еще во времена Прохоровской фабрики. Правда, содержится она плохо, не разобрана и не систематизирована. Но она — всегда под рукой, ею можно пользоваться в работе. Не потому ли знаменитые цветочные ситцы Трехгорки входят в постоянный ассортимент фабрики? Однако, сравнивая старый образец с нынешней тканью, с горечью обнаруживаешь, насколько ниже стало техническое исполнение рисунка в тираже: точное моделирование форм сменилось расплывчатыми контурами, краски утратили звучность и тонкость оттенков, а сам рисунок укрупнился. Художники Трехгорки и Первой ситценабивной фабрики и сейчас умеют и хотят разрабатывать изящные и любимые всеми «мильфлеры» (например, удачны рисунки Л. Савченко, Л. Аристовой), но их композиции остаются лишь в эскизах и редко, да и то в наиболее простом виде, сходят с фабричного конвейера. Традицией, хотя и не такой старой, насчитывающей около 40 лет, стало и другое направление работы художников Трехгорной мануфактуры — разработка рисунков для декоративных тканей в духе русской набойки. Начало ему было положено Е. Шумяцкой, создавшей новый для советского текстиля ассортимент занавесочной ткани, которую она предложила оформлять на бязи по мотивам русской набойки. Поначалу эти ткани были близки плательным — по прорисовке деталей и контуров узора по масштабу раппорта. С течением времени их характер меняется. Сегодня это крупномасштабные, очень декоративно и, как правило, обобщенно трактованные броские узоры с широким кругом сюжетов — от традиционных до фантастических, от геометрических форм до фигуративных изображений. В самой их интерпретации неуловимо присутствует и угадывается источник: русская набойка, особенности ее манеры, немногословие колорита. В ассортименте Трехгорки ткани такого типа доминируют. Сама Е. Шумяцкая и другие художники фабрики — Е. Шаповалова, Л. Савченко, Г. Адамова, Н. Зылина и молодые авторы И. Годунова, Т. Китова — все они разрабатывают рисунки по моти-

Узоры московских тканей

Т. Стриженова

вам традиционной набойки. На фабрике создаются и другие узоры — более современные по характеру цветочные композиции, выполняемые в легкой свободной манере,



есть здесь и сюжетно-тематические и пейзажные мотивы. Однако современные приемы и модные веяния все же касаются художественного бюро лишь краем, а стоило бы более смело и часто обращаться к ним, обогащая свой творческий багаж и ассортимент фабрики. Снижает качество занавесочных тканей и сам материал — давно устаревшее штапельное полотно. Его мягкая фактура так архаична сегодня, когда на окнах хочется видеть ткани новых структур — гладкие, блестящие, на которых и узор смотрится совсем иначе. Нельзя назвать удовлетворительной и колористику отдельных тканей Трехгорки, нередко им не хватает тонкости и подлинного артистизма, а ведь успех ткани часто зависит от мастерства колориста.

Творческая проблематика меняется, когда попадаешь в художественные мастерские других текстильных фабрик Москвы: на шел-

ковые комбинаты «Красная Роза» и имени П. П. Щербакова. Здесь нет глубоких традиций, уходящих в дореволюционное время. Коллектив «Красной Розы» сложился в середине 30-х годов, когда в мастерской фабрики работали С. Агаян, Н. Кирсанова, А. Забелина — художники сильные и самобытные. С тех пор повелось, что, придя на фабрику, новый художник неизменно должен был найти свою линию и убедительно и мастерски развивать ее. Такие краснорозовцы, как С. Заславская, А. Глотова, Н. Жовтис, А. Андреева и более молодые — Л. Блинова, Э. Меламуд, — обладают ярким индивидуальным почерком, в их тканях все-



гда угадывается авторская рука. Высокопрофессиональным мастерством отличаются и колористические разработки рисунков, создаваемые М. Державиной и М. Богдановой. А ведь сейчас мода в текстиле так легко захлестывает и увлекает в обезличенный поток многих художников, одни и те же, похожие, как близнецы, узоры кочуют с одного эскиза на другой. Например, часто мелькает перед глазами кружевная вязь тонко очерченного рисунка цветочных форм и турецких огурцов. Они хорошо, вполне профессионально выполняются мастерами комбинатов им. Я. Свердлова и им. Щербакова, но они — близнецы.

И все же стереотипность исчезает, когда такой же типологический узор выполняет Н. Жовтис. Это не случайно, ибо ее дарованию близки графичность манеры, тонкость разработки композиции, над ними она работает давно и увлеченно.

Понятие «модного направления» в 60-х годах изменилось. Несколько лет назад мы говорили о моде «на цветочки», «на листья», а теперь в ходу совсем иные понятия, и они касаются не только и не столько мотива изображения, его содержания, сколько специфики текстильного языка, манеры исполнения. К примеру, в моде «на горох» важна аранжировка мотива: сложная, артистичная, от повторения элементарных форм до композиции разномасштабных горошин, их цветистой россыпи на разных фонах. Успешное решение подобных задач по плечу высокопрофессиональным художникам.

К числу таких художников, несомненно влияющих на формирование многих молодых мастеров, принадлежит С. Заславская. Ее одаренность и эрудиция проявляется в выборе острых мотивов для рисунков, в своеобразном, ни на кого не похожем видении, в экспрессивности манеры, наконец, в широте ее интересов — от фабричного текстиля до декоративных тканей, панно, гобеленов, моделирования одежды. Можно без оговорок сказать, что Заславская создала свой стиль в текстиле — иногда близкий модному направлению, а нередко совершенно оригинальный и всегда современный. Ее монохромно решенный крепдешин «Выставка цветов» — образец такого высокого искусства текстиля сегодняшнего дня.

Необычность манеры Заславской, переходящая нередко в экстравагантность, имеет своим закономерным следствием то, что ее ткани требуют специальных моделей одежды. И такие модели создаются автором совместно с художником Общесоюзного дома моделей одежды Т. Файдель. Так рождается законченный эффектный ансамбль, предназначенный для праздника, эстрады, выставочного показа.

Долгие годы трудится на «Красной Розе» А. Глотова — художник иного плана, целиком посвятившая себя созданию серийного рисунка. Пожалуй мало кто может сравниться с ней в умении найти чистый от кристаллизованный тип узора того или иного направления, разработать его в одном ключе от целостно воспринимаемой композиции до мельчайших деталей каждой формы. При этом знание технологии производства позволяет Глотовой безошибочно учесть в эскизе все дальнейшие стадии воплощения рисунка в метражной ткани.

Молодые художники «Красной Розы» Т. Ганжерли, Л. Блинова, Э. Меламуд также сумели найти свою линию творчества и разрабатывают ее неуклонно, каждая в своем жанре и вкусе. Вот уже несколько лет Ганжерли увлекает задача создания узоров, в основе которых лежат элементарные геометрические формы: пружинки, квадраты, треугольники. В этом направлении, казалось бы, легко утратить собственное лицо и делать ординарный «оп-арт», но свое искусство

художница направила на разработку необычных композиций, в которых средствами геометрического орнамента достигается богатство мерцания поверхностей, возникает своеобразный эмоциональный образ в текстиле. У Меламуд тоже преобладают свободные композиции рисунков, но в основе их есть намеки на условную изобразительность. Цветовая гамма строится на сближенных зелено-сине-фиолетовых тонах. Л. Блинова избрала иные источники вдохновения — натурные зарисовки растений. В ее тканях часто встречаются мотивы изящных лилий, тонких высоких стеблей и листьев, заплетающихся в плоскостной узор.

Появление на свет плеяды новых интересных художников текстиля на московских фабриках — явление закономерное. Крепкие традиции в коллективах фабричных художников неуклонно передаются, как эстафета, молодежи.

На щербаковском шелковом комбинате в последнее время заявили о себе как сложившиеся мастера М. Савдунина и И. Емельянович. Узор модного мозаично-плоскостного типа «Ящерка» Савдуниной складывается из целого ряда простых форм, но приобретает неповторимость благодаря оригинальной композиции и тонкой проработке зеленовато-бурых оттенков, смоделированных так, что они живо напоминают чешуйчатый покров ящерицы. Тонкость графического орнамента присуща и работам Емельянович, но в то же время в ткани «Жемчужная» она раскрывается как незаурядный мастер колорита и живописной манеры. Удачным оказался первый опыт молодых художниц щербаковского комбината в создании узора парчовой ткани и вечернего туалета, который был разработан совместно с художниками СХКБ одежды Министерства легкой промышленности РСФСР.

Молодежь работает на Комбинате рядом с известными художниками более старших возрастов: З. Бобковой, А. Подъяпольской, И. Архангельской, Н. Елецкой. Бобковой, хотя она и посвящает свою основную деятельность фабричному текстилю, явно тесно в рамках производства — она делает во много раз больше эскизов, чем требуется по плану, увлеченно занимается живописью, создавая свой круг образов, свою манеру письма. Мастер богатого эмоционального языка, живописных экспромтов в текстиле, нередко навеянных миром станкового искусства, мотивами русской природы, Бобкова отличается уверенностью манеры, широкой колористической палитрой. Во многих ее акварельных работах и графических листах угадывается глаз и рука текстильщика — в том, какие мотивы привлекают художницу, как декоративно и красочного они преобразуются.

Специфика работы художников щербаковского комбината во многом обусловлена ассортиментом

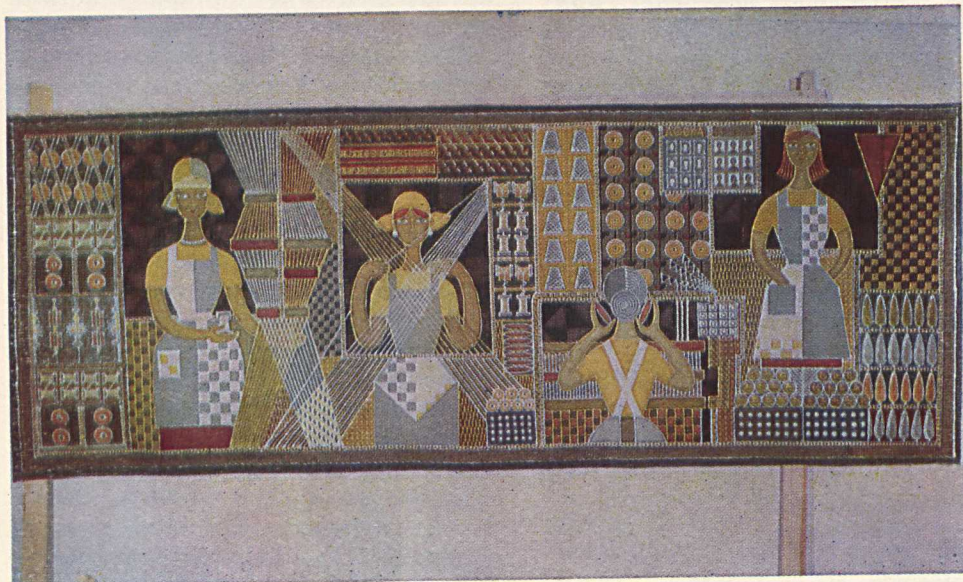
На стр. 46.
Модель нарядного платья.
Автор модели Т. Файдель,
автор ткани С. Заславская

Н. Жовтис.
Ткань «Кружево и горошек».
Крепдешин. Комбинат
«Красная Роза».

Э. Меламуд.
«Море». Эскиз для крепдешина.
Комбинат «Красная Роза».

Н. Жовтис.
Панно «Текстильщицы».
Батик.

Французские ситцы начала
XX века, служившие образцами
для Прохоровской мануфактуры.

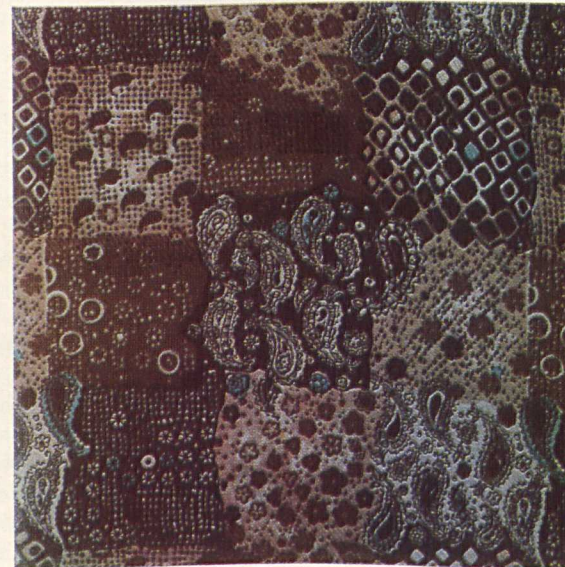
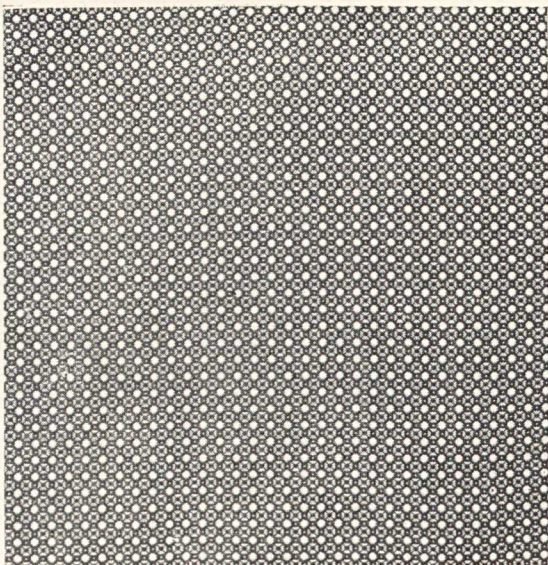
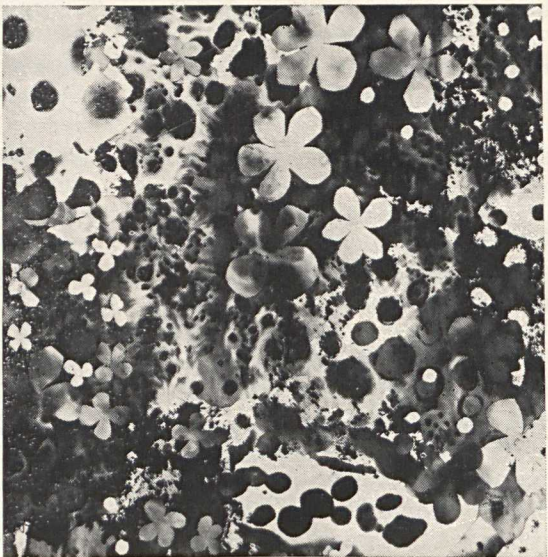


З. Бобкова.
«Весеннее настроение».
Эскиз для синтетической ткани.
Комбинат им.
П. П. Щербакова.

М. Савдунина.
«Ящерка». Эскиз для синтети-
ческой ткани.
Комбинат
им. П. П. Щербакова.

Р. Грановский.
Ткань «Абрамцево».
Триacetат.
Комбинат
им. П. П. Щербакова.

Л. Аскова.
Ткань «Народная». Синтетика.
Комбинат им. П. П. Щербакова.



тканей: здесь вырабатываются новые виды триацетатных шелков, парчи, бархата, искусственного меха. За год Комбинат создает 8—10 новых структур, автором большинства которых является опытный и талантливый дессинатор Р. Грановский (он же—главный художник). Собственно, функции дессинатора, художника и колориста здесь очень сближены, так как знание каждой из этих профессий необходимо всему коллективу бюро. Разработка структур заставляет художников особенно внимательно относиться к проблемам связи узора и фактуры.

На щербаковском комбинате можно увидеть много разновидностей



С. Заславская.
Ткань «Шаль». Крепдешин.
Комбинат «Красная Роза».

А. Андреева.
Эскиз для крепдешина.
Комбинат «Красная Роза».

Образец ситца начала XX века.
Прохоровская мануфактура.
(ныне Трехгорная мануфактура).



парчовых тканей со сложной, часто рельефной структурой, включающей блестящие серебряные нити метанита. Несомненно, этот вид текстиля нужен и интересен, он пользуется громадным спросом у швейников и торгующих организаций, несмотря на кажущуюся узость его утилитарного применения. Но вот украшение этих материалов в духе бархатов эпохи Возрождения или парчи на церковных облачениях вызывает возражение. Наверное, можно было бы найти иные пути развития специальных рисунков этого вида текстиля, более самостоятельные и современные. Так, незатейливый узор горошин Р. Грановского гораздо приятнее в парче, нежели многие тяжеловесные композиции, скопированные со старинных образцов.

Характеризуя индивидуальный почерк художников текстиля, важно подчеркнуть, что одновременно каждый из них трудится и над сериями простых нейтральных узоров, необходимых для массовой одежды.

Большинство названных мастеров постоянно участвуют на выставках с уникальными, декоративными тканями, гобеленами, панно, сувенирными платками. Таким образом, круг проблем, постоянно встающий перед ними, чрезвычайно широк. Мы попытались лишь рассказать о том, над чем трудятся и как решают некоторые из этих проблем коллективы московских текстильных фабрик.



Е. Шумяцкая.
Занавесочная ткань.
Бязь, набойка. Начало 30-х гг.
Трехгорная мануфактура.

А. Черток.
Декоративная ткань «Львы».
Штапельное полотно, набойка.
Трехгорная мануфактура.





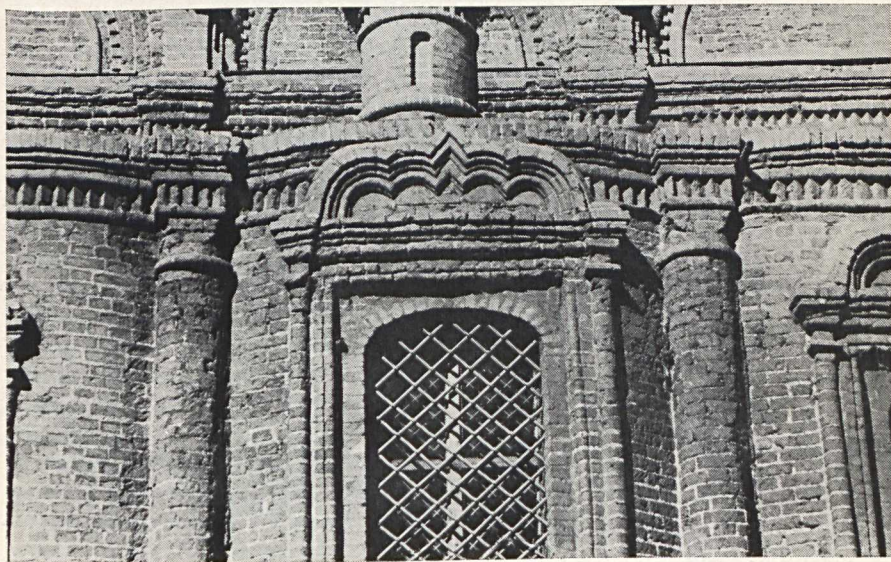
По древнему Зарядью

М. Иващенко, И. Казакевич



Вид на «Английское подворье»
и Гостиный двор.

Знаменский собор. Фрагмент.



Купола Знаменского собора.

Заканчиваются работы по реконструкции Зарядья¹, одного из древнейших районов нашей столицы. В центре исторической территории, по значимости равной форумам Рима, выросло громадное многоэтажное здание гостиницы «Россия». Подходят к концу и работы по реставрации сохранившихся здесь архитектурных памятников, немых свидетелей далекого прошлого, дающих достаточно полное представление о развитии московского зодчества XVI—XIX веков.

Мы предлагаем совершить «путешествие» по этой части Москвы, посмотреть прекрасные образцы русской архитектуры, рассказать о проводящихся здесь реставрационных работах. Наше «путешествие» мы начнем от Кремля, выйдя из его Спасских ворот на древнюю Варварскую улицу, теперь улицу Разина. Зарядьем (то есть местом за торговыми рядами) стала с XVI века называться местность, расположенная у Кремля вдоль низменной поймы реки Москвы. Естественная граница этого урочища проходила по Варварской улице, Китайскому проезду и вдоль реки. Территория Зарядья имела свои топографические особенности. Это была низменная, сырая местность с обилием подпочвенных вод, с массой ручейков, ключей, болотцев. Археологические раскопки, прово-

Улица Разина.



Церковь
св. Варвары.



Вид на «Англий-
ское подворье»
и церковь
св. Варвары.

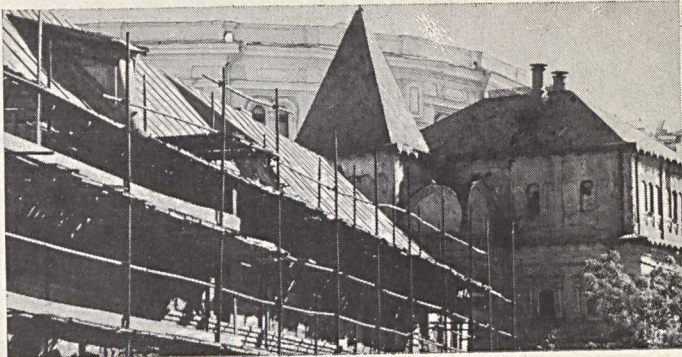


дившиеся в течение многих лет Институтом археологии Академии наук СССР, доказали древность заселения этого района, возникшего, по-видимому, одновременно с Кремлем. Но первоначальное заселение здесь не было сплошным, а шло отдельными островками. Позже эти островки слились, образуя узкую полосу вдоль Великой улицы, проходившей примерно в середине нынешнего Зарядья и шедшей от Константино-Еленинских ворот Кремля к древней приста-

ни, расположенной у церкви Николы Мокрого. В XVI веке эта улица заглохла, ее значение перешло к Варварской улице, сохранившей до наших дней направление и размеры. Варварская, или, как ее называли ранее, Всехсвятская — старая дорога к Владимиру.

Первое заселение составляли ремесленники — кожевники, металлосты, гончары, которые тут же на громадном торге сбывали свои изделия. В XVI веке этот район заселяется купеческой, боярской и церковной знатью. Бояре Милославские, Романовы строят дома, украшают монастыри и церкви. Далеко не такими, как мы их сейчас видим, предстали перед реставраторами древние постройки. Как известно, древние памятники доходят до нас не в своем первоначальном виде. Прежде всего они ветшают и разрушаются от времени, затем искажаются различными чинками, добавлениями, переделками, покрывающими их в течение веков множеством наслоений, которые подчас изменяют их облик до неузнаваемости. Часто даже опытный глаз специалиста с трудом разбирается в многочисленных наслоениях. Нужна кропотливая научно-исследовательская работа, чтобы отделить старые части от новых, выявить наиболее ценные из них, определить утраченные элементы. Реставрационные работы осуществляются

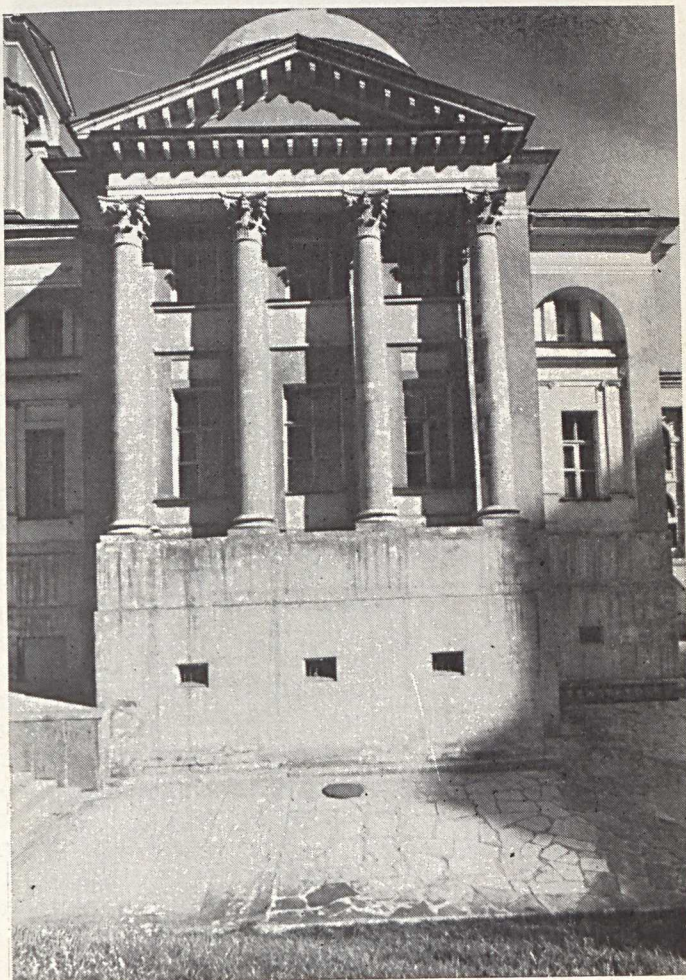
Братский корпус
Знаменского
монастыря.



Вид построек
Зарядья.



Фасад церкви
св. Варвары.



в Зарядье Центральным научно-реставрационным производственным комбинатом Министерства культуры СССР. Проектирование и авторский надзор ведут архитекторы-реставраторы того же Комбината из Мастерской № 7 института Моспроекта.

Это одна из крупнейших по масштабам и сложности реставрационная работа, проводимая в столице. Она поставила перед авторским коллективом не только специфические проблемы. Реставрато-

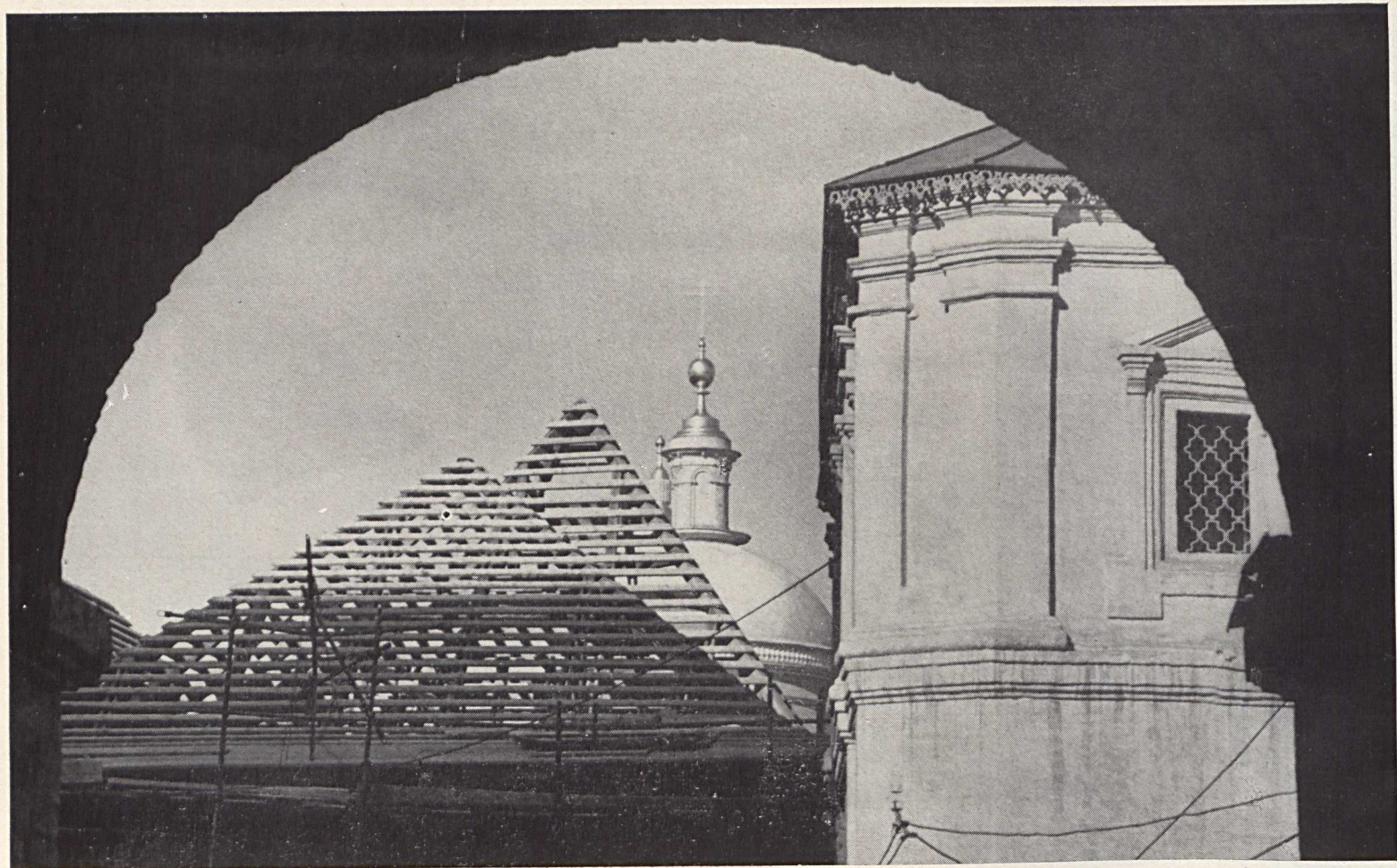
рам пришлось разрабатывать подчас совершенно различные методические принципы в отношении различных построек, решать где, в какой мере должна применяться реконструкция, доказывать ее правомерность, целесообразность. Ведь реконструкция, не имеющая под собой объективного основания, всегда легко может обратиться в «новодел».

Действительно, насколько разнятся принципы реставрации «Английского подворья», палат бояр Романовых и, скажем, колокольни Знаменского монастыря. В первом случае речь идет о кропотливой, продуманной реконструкции. И она, думается, в значительной степени оправдана: памятник до реставрации представлял собой сильно обезличенную позднейшими наслоениями постройку, по которой только опытный глаз мог прочесть следы былых сводов, оконных проемов... Иное дело — палаты бояр Романовых. Верхний этаж дома, достроенный в конце XIX века архитектором Рихтером, за столетие успел весьма сильно измениться. По сохранившимся чертежам Рихтера решено привести верхний этаж постройки в первоначальное (времен рихтеровской перестройки) состояние. Убрать сделанное Рихтером и «сфантазировать» завершение дома в более древнем стиле было бы не только чистейшим «новоделом», но и варварским

Вид на постройки
Зарядья.



Кровли
«Английского
подворья».



Вид с эстакады
на церковь
Никола Красный
звон
на бывшей
Посольской улице

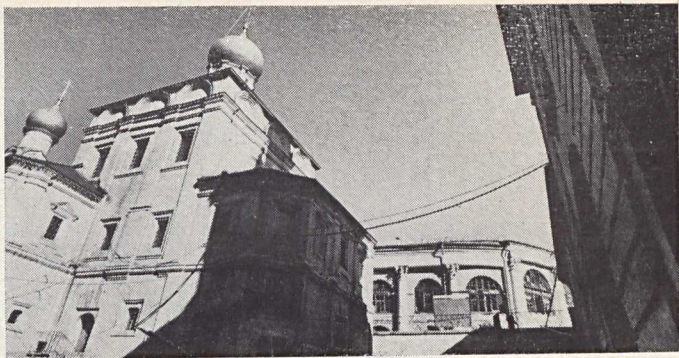


уничтожением одной из первых русских реставраций, которая стала своеобразным архитектурным памятником. Колокольня Знаменского монастыря дошла до нас в менее измененном виде, и здесь речь шла об укреплении, раскрытии памятника и восстановлении утраченных элементов.

Несмотря на то, что сегодня архитектурные памятники предстают как бы в рафинированном виде, они сохранили своеобразные черты средневекового города

и несут отголоски шумной и многоликой жизни, некогда кипевшей в Великом посаде у стен Кремля. Как не похожа архитектура Зарядья на торжественно-величественную архитектуру Кремля! Здесь все находится в движении. Здания тесно прижаты друг к другу, одно выглядывает из-за другого. Несмотря на кажущуюся тесноту ни одна постройка не мешает целостности восприятия рядом стоящей. Разновременные, разнохарактерные по стилю, построенные разными мастерами, они выявляют и оттеняют индивидуальную красоту друг друга. Гармония целого строится на восприятии частных. Древнее «Английское подворье» XVI века соседствует с изящным памятником времен «екатерининской классики» церковью св. Варвары и строгой церковью XVII века св. Максима. Выше, в направлении от Красной площади, живописно расположился ансамбль Знаменского монастыря, сложившийся в XVII веке на основании усадьбы боярина Романова или, как он назывался потом, Старого государева двора. Далее виднеется купол скромной посадской церкви XVII века, церкви св. Георгия, что на Псковской горе у старых тюрем. Спустившись вниз с Псковской горы, можно пойти к уцелевшей части древней Китайгородской стены, построенной в 1534—38 годах Петроком Ма-

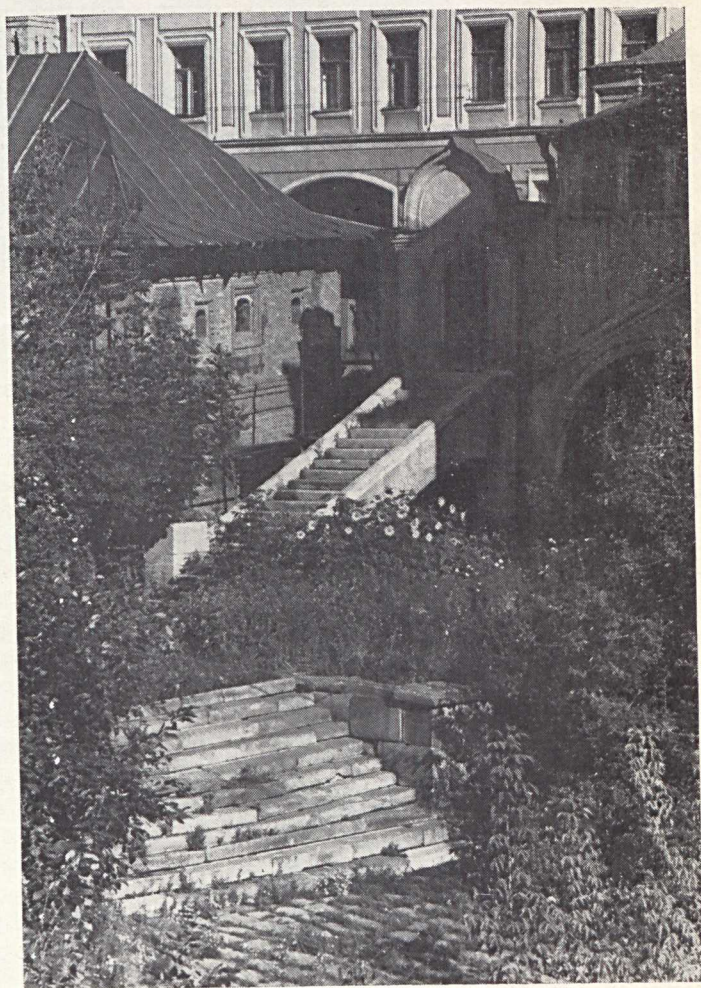
Колокольня и купол
церкви св. Максима.



Знаменский собор



Дворик палат
бояр Романовых



лым Фрязиным; в переходе через Китайский проезд сохранились остатки белокаменного основания Варварской башни. А ближе к набережной драгоценной жемчужинкой смотрится церковь XVI века Зачатия св. Анны, что в углу. Мы назвали несколько общих принципов, относящихся к раскрытию и реконструкции нескольких памятников. В процессе реставрации были сделаны интересные сткрития. Мы надеемся познакомить с ними наших читателей.

¹ Впервые вопрос о переустройстве этого района был поднят в 30-е годы в связи с генеральным планом реконструкции Москвы и, в частности, центра, где особенно остро вставала проблема сосуществования старого и нового.

В 1940 году был объявлен специальный конкурс на постройку в Зарядье нового здания — Дома Совета Народных Комиссаров, в котором принимали участие такие видные архитекторы, как Корбюзье, братья Веснины, Мельников, Щусев, Гинзбург и многие другие. Одни считали необходимым снести всю старую застройку, чтобы построить здесь новое здание — таковы проекты Весниных, Гольца, Леонидова и др.; Корбюзье предлагал сделать Зарядье архитектурным заповедником.

Великая Отечественная война приостановила работы по дальнейшей реконструкции этого района. В 50-е годы по плану реконструкции Москвы предполагалось снести Зарядье и на его месте построить новое 37-этажное административное здание по проекту архитектора Чечулина, а «наиболее ценные памятники старины, здесь находящиеся, как например, церковь Анны в Углу, часть Китайгородской стены и башен перенести в Коломенское, в Музей древней русской архитектуры».

По настоянию общественности, принявшей горячее участие в сохранении памятников старины, было проведено историко-археологическое и архитектурное исследование территории, позволившее выделить наиболее древние и интересные постройки.



Большой Демидовский пер.,
д. № 6.



Ул. Стромынка,
д. № 21.

Шереметьевская ул.,
д. № 16.



Сохранить деревянное зодчество Москвы

И. Воронов

В списках памятников деревянной архитектуры, находящихся в Москве под государственной охраной, — «Дом Далея», «Дом дяди Пушкина» и несколько других таких же домов. Судьба пока уберегла их от разрушения, поскольку они связаны с именами выдающихся деятелей нашей культуры.

И, может быть, единственным из оставшихся художественных памятников деревянного зодчества Москвы является «Дом Перовских» на Новобасманной улице, за что мы должны благодарить строителей каменного цокольного этажа, позволившего хорошо сохранить верхнюю деревянную часть всего строения.

При современной массовой застройке столицы ветхие жилые дома сносятся в первую очередь, особенно в Черкизове, Марьиной Роще, Преображенском, Нагатине. И это совершенно закономерно, когда на место старых и обветшавших приходят современные благоустроенные строения.

Но вместе с тем хочется обратить внимание и на «рациональное зерно» в деревянном зодчестве столицы, которое при обновлении города уничтожается без разбора. Деревянная архитектура имеет свои, свойственные только ей особенности, среди которых в первую очередь обращает внимание богатая и разнообразная декоративная орнаментика в оформлении оконных и дверных проемов, угловых и промежуточных пилястр, карнизов, фронтонов.

Стоит присмотреться к некоторым с первого взгляда совсем обыкновенным наличникам на домах в районе Преображенской заставы, чтобы заметить их своеобразную прелесть. Замечательная плоская резьба на доме 21 по улице Стромынке, где все оконные наличники второго этажа покрыты тонким, похожим на кружева деревянным узором. Подобное совершенство в выполнении мы встретим и в районе исторических Красносельских улиц, на улице Лобачика, дом 12. Примеры резьбы подобного рода можно умножить: Большой Демидовский переулок, дом 6; улица Павла

Андреева, дом 16; 4-й Мининский проезд, дом 8. В резном уборе каждого из этих домов видно орнаментальное богатство.

Совершенно особую группу в деревянном зодчестве Москвы составляют объемные наличники, которые еще можно встретить в лабиринте московских улиц, например на двухэтажном доме № 11 по Малой Семеновской улице. В резьбе этого дома, построенного в 80-е годы XIX века, видно влияние русского барокко. Этот деревянный дом в Москве, как, может быть, никакой другой подобный дом, своими художественными достоинствами заслуживает особого внимания и государственной охраны. Приходится только сожалеть, что в процессе ремонтных работ нижние части наличников утратили свой первоначальный вид. Подобного рода объемную резьбу еще можно разглядеть и на доме № 39 по Рукавской улице и на доме № 18 по 2-му Самотечному переулку.

При массовом жилищном строительстве в Нагатине постепенно уничтожается старая, исторически сложившаяся деревянная застройка с интересной и своеобразной резьбой, родственной резьбе расположенных рядом древних сел Коломенское и Дьяково. Но если в последних двух селах еще принимаются меры к сохранению некоторых объектов, то в Нагатине это обречено на уничтожение.

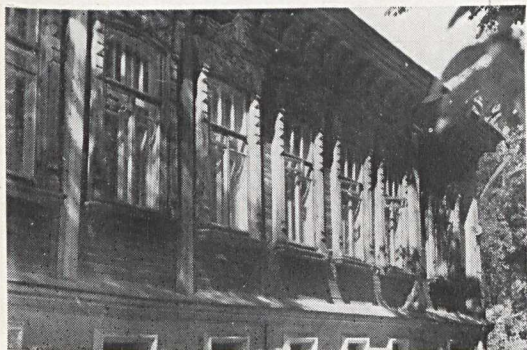
В этой короткой статье мы остановились только на некоторых примерах деревянного зодчества Москвы. Этот перечень можно было бы продолжить. Но, увеличив перечень, мы не увеличиваем возможность сохранения этих объектов. Научно-методический совет по охране памятников культуры при Министерстве культуры СССР должен поспешить взять под защиту лучшие памятники деревянной архитектуры, которые при надлежащей реставрации вполне можно использовать практически. Ведь используются же деревянные мемориальные дома, о которых говорилось выше, что пока обеспечивает их сохранность. Музею «Село Коломенское» и Музею истории и реконструкции Москвы следует включить в экспозицию примеры московской деревянной резьбы, чтобы зафиксировать еще имеющиеся во многих районах Москвы ее образцы. При темпах современного строительства и равнодушии общественности не исключена опасность, что через какие-нибудь 10—20 лет от них может и следа не остаться.



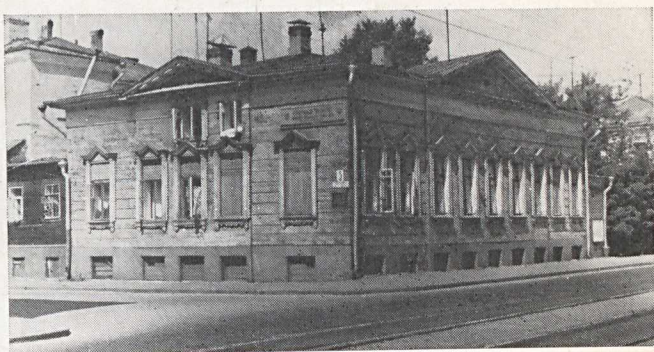
Малая Семеновская ул., д. № 11.
Деталь объемной резьбы



Московская ул. (Нагатино),
д. № 60



Малая Семеновская ул., д. № 11.
80-е гг. XIX в.



Гарднеровский пер., д. № 5.
Образец деревянной архитек-
туры классицизма. 1830.



Гарднеровский пер., д. № 60.
Наличник переделан в 70-х гг.
XIX в.



Московская ул.
(Нагатино), д. № 61

Русаковская ул., д. № 19.
Деталь резьбы этого дома



ХУДОЖНИКИ И АРХИТЕКТОРЫ — ШКОЛАМ

Союз художников СССР,
Союз архитекторов СССР
и журнал «Декоративное искусство СССР»
объявляют творческое соревнование
на лучшее комплексное архитектурно-художественное решение
дополнительных элементов помещений типовой школы
и благоустройства ее территории.

Условия творческого соревнования

1. На рассмотрение жюри представляется проект пространственно-пластического и декоративного решения интерьеров и территории типовой школы дополнительными архитектурно-художественными средствами.
В проект могут быть включены решения вестибюля и гардероба, типового класса, лабораторий, коридора, актового зала, столовой или буфета, библиотеки, пионерской комнаты.
Однако оценка качества проекта будет производиться по школе в целом.
2. Проект должен учитывать необходимую гибкость решений, давая возможность изменять пространственно-пластические, колористические и декоративные решения в зависимости от школьной программы, меняющихся интересов учеников и учителей.
3. В творческом соревновании могут принять участие художники, архитекторы, специалисты любых других профессий.
4. Участники творческого соревнования представляют на рассмотрение жюри проект на планшетах 80×120 см с планами в масштабе 1 : 50, с развертками в масштабе 1 : 20.
Перспективы выполняются в любой технике.
Желательно представление макетов или фото с макетов.
5. Срок подачи проектов — до 10 декабря 1971 года.
6. Для премирования лучших работ учреждаются:
одна первая премия;
две вторые премии;
три третьи премии.

Подробнее об условиях будет объявлено дополнительно.