



10<sup>215</sup>

1975 Декоративное  
Искусство СССР



Идейно-художественное единство творческих устремлений архитектуры и изобразительного искусства — условие плодотворного решения общей задачи: формирования целостной художественно организованной среды общества. Архитекторы и художники всех республик страны доказали, что только на основе коммунистических идеалов и участия в решении общесоциальных и общекультурных задач социалистического строительства может быть создана полноценная гуманистическая предметно-пространственная среда жизнедеятельности общества.

Сегодня советские архитекторы и строители, опираясь на достижения строительной науки, техники, индустрии, рапортуют о своей готовности отвечать на все более высокие требования к художественному качеству архитектурных сооружений, комплексов и городов.

На этом этапе особенно важно последовательно реализовать принципы творческого сотрудничества архитекторов и художников на всех этапах проектирования, ибо только таким путем может быть обеспечено решение средствами архитектуры и изобразительного искусства общих идейно-эстетических задач при работе над каждым конкретным объектом.

Журнал «Декоративное искусство СССР» всегда уделял большое внимание проблемам образности архитектуры, художественного качества среды, вопросам творческого взаимодействия архитекторов и художников.

В преддверии VI Всесоюзного съезда советских архитекторов мы приветствуем делегатов съезда и желаем им новых творческих успехов.

Архитекторы  
И. Покровский,  
Ю. Свердловский,  
скульпторы А. Штейман,  
Е. Штейман-Дервянко  
Монумент Защитникам  
Москвы у въезда в  
г. Зеленоград.  
Бетон, гранит, бронза

Скульптор Н. Томский,  
архитекторы Д. Бурдин,  
В. Климов, Ю. Рабаев  
Ансамбль-могила  
Неизвестного солдата  
у Кремлевской стены  
в Москве.  
Гранит, бронза





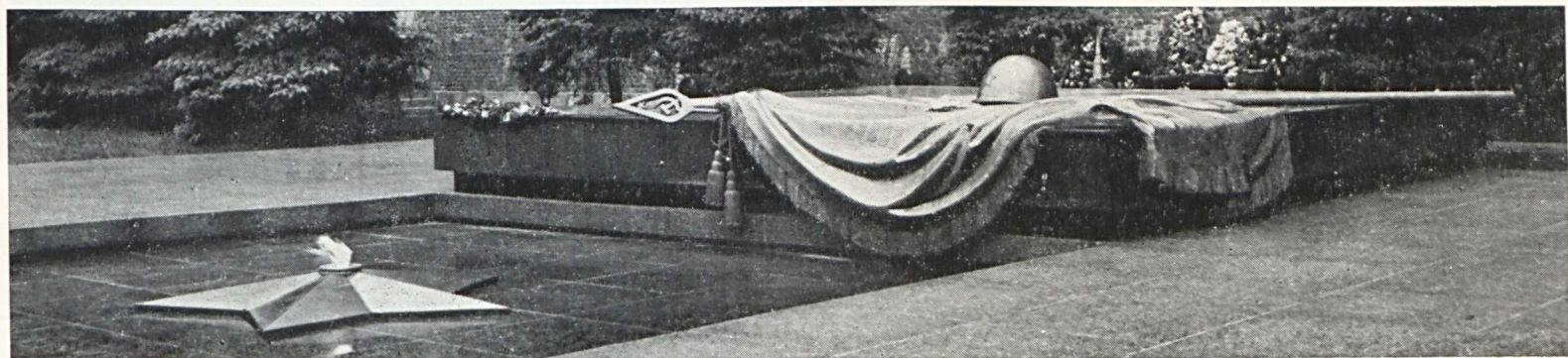
Т. Шульгина

## Летопись героических событий

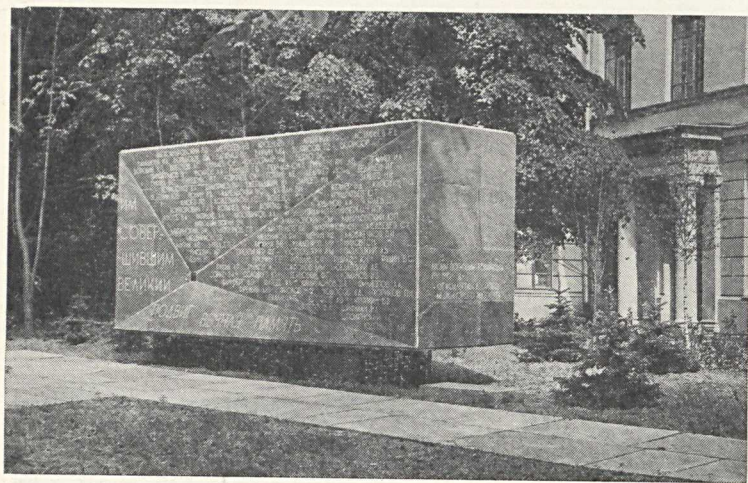
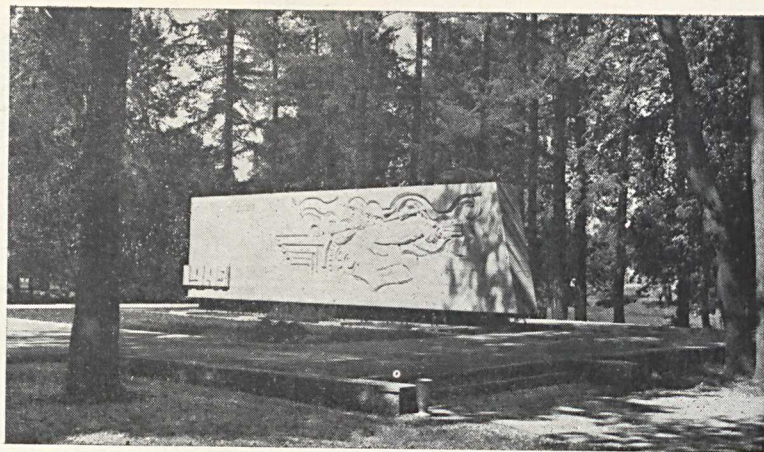
В монументальной пропаганде Москвы мемориальные сооружения, посвященные Великой Отечественной войне, битве за Москву, первым успехам в разгроме немецко-фашистских захватчиков, занимают значительное место.

Установлены сотни мемориалов, памятных знаков, мемориальных досок на предприятиях и в учреждениях, в институтах, школах, дворцах культуры, в парках и на рубежах битвы за Москву. 30-летие Победы было отмечено в Москве весьма торжественно. 25 апреля делегации трудящихся городов-героев Керчи, Минска, Новороссийска произвели закладку капсул со священной землей этих городов во вновь установленные блоки мемориального ансамбля «Могила Неизвестного солдата» у Кремлевской стены. Ритм полированных блоков из шокшинского кварцита стал более слитным и емким. В надгробную плиту над могилой Неизвестного солдата включен брон-

зовый горельеф — солдатская каска, знамя, лавровая ветвь. Все надписи и звезды на блоках, ранее вырубленные в камне, отлиты в бронзе. Работу продолжили авторы ансамбля — скульптор Н. Томский, архитекторы Д. Бурдин, В. Климов, Ю. Рабаев. Шестого мая была произведена закладка обелиска в ознаменование присвоения Москве почетного звания «Город-герой». На площади Победы седьмого мая состоялся митинг в честь наименования площади. На одном из домов установлена гранитная памятная доска (архитектор Ю. Гальперин). Триумфальная арка Отечественной войны 1812 г., Поклонная гора с будущим памятником Победы на ней подсказали название







Скульптор Л. Берлин,  
архитектор И. Студеникин  
Мемориал на Щелковском  
шоссе в память воинов —  
жителей сел Пехра-  
Покровское,  
Никольское-Трубецкое  
и деревни Лукино, 1975.

Архитектор И. Кадина,  
скульпторы А. Бурганов,  
Г. Жилкин  
Надгробный памятник  
на братской могиле  
в Химках-Ховрине.  
Известняк.

Архитектор А. Штутман.  
Памятник медикам  
II Медицинского  
института,  
погибшим в годы войны.  
Гранит.

Скульптор Ю. Рычков,  
архитектор И. Студеникин  
Мемориал студентам  
и преподавателям  
Института связи.  
Чугун, гранит.

Скульптор А. Костромитин,  
архитектор  
Н. Костромитина  
Мемориал врачам-стома-  
тологам,  
погибшим в годы войны.  
Гранит.

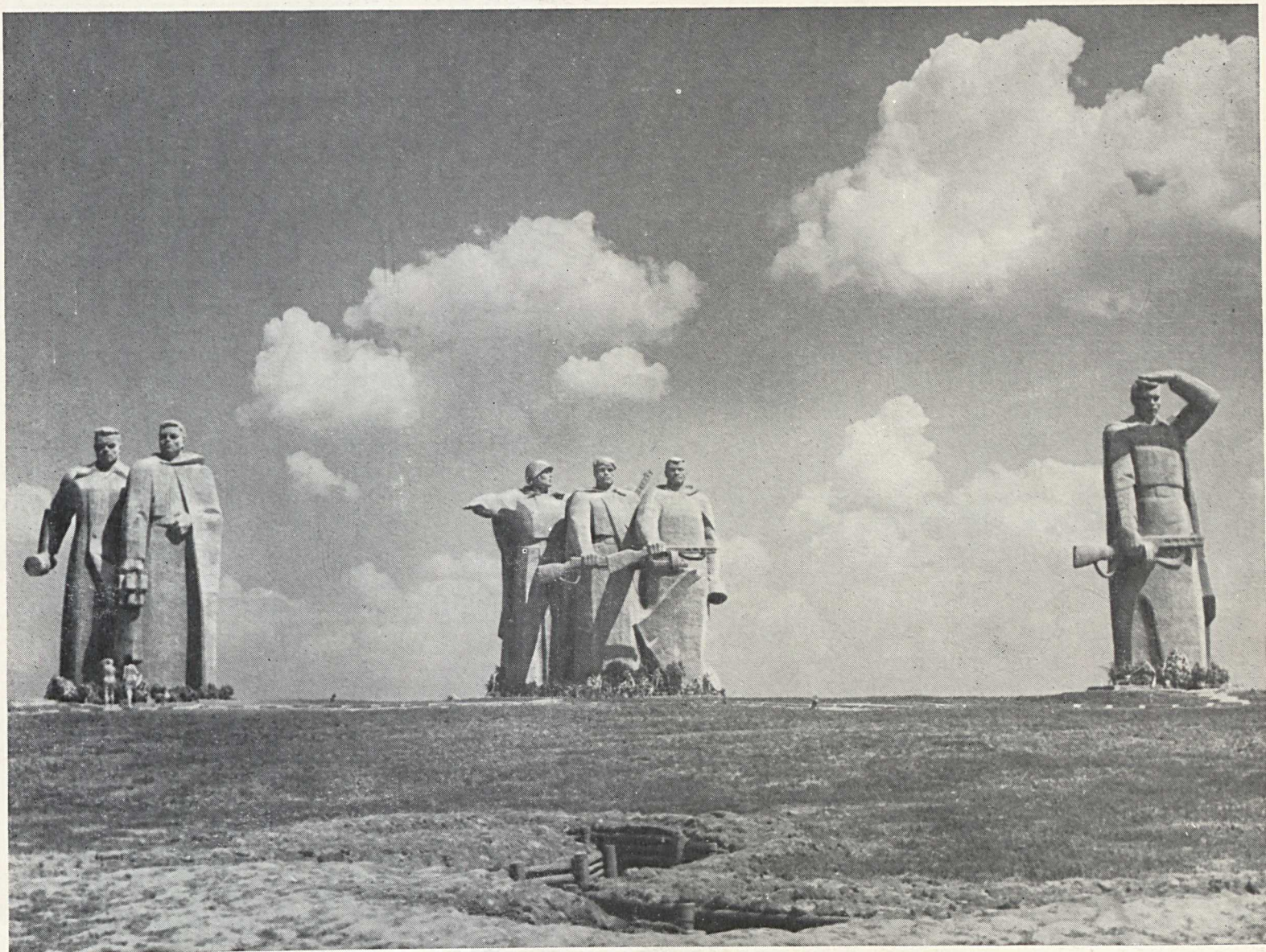
на стр. 3

Скульпторы Н. Любимов,  
А. Постол, В. Федоров,  
архитекторы  
В. Датиюк,  
Ю. Кривуценко,  
И. Степанов  
Монумент  
«Героям-панфиловцам»  
на разъезде Дубосеково.  
Бетон.

Скульптор В. Сотников,  
архитекторы В. Козлов,  
Ю. Тихонов  
Мемориал сотрудникам  
Московского института  
нефтехимической и  
газовой промышленности  
им. академика Губкина.  
Гранит.

Скульптор А. Постол,  
архитектор Ю. Кривуценко  
Мемориал рабочим и  
служащим Московского  
электролампового завода,  
погибшим в годы войны.  
Гранит.





площади, как бы объединяющей славу русского и советского оружия двух отечественных войн — 1812 г. и 1941—1945 гг.

Все перечисленное относится к области очень важных и перспективных актов, однако не внесших сколько-нибудь заметных изменений в художественный облик Москвы.

В канун 30-летия Победы на станции Дубосеково, где в 1941 г. на Волоколамском направлении совершили свой исторический подвиг бойцы панфиловской дивизии, был открыт монумент «Героям-панфиловцам» (скульпторы Н. Любимов, А. Постол, В. Федоров, архитекторы В. Датюк, Ю. Кривушенко, И. Степанов).

Десятиметровые бетонные фигуры, стоящие непосредственно на земле,

призваны олицетворять непреклонность, стойкость и мужество советских воинов. Однако несмотря на значительный размер фигуры не стали монументальными. Их бесстрастность, тяжеловесность и застылость, в особенности фигуры, смотрящей из-под «козырька» руки, не вызывают эмоций у зрителя. Механическое увеличение промежуточных моделей привело к утрате масштаба, к укрупненным скульптурам, подавляющим размером, но не отвечающим законам монументального искусства. О монументе Защитникам Москвы, сооруженном при въезде в г. Зеленоград (29 район Москвы), писали немало, однако в нашем кратком обзоре его нельзя опустить. В этом крупном ансамбле все архитектурно-скульптурные элементы соединились

в единое произведение, сильное, крупное, органично вписавшееся в пейзаж Подмосковья.

На Ленинских горах, перед новым корпусом гуманитарных факультетов МГУ, к 30-летию Победы сооружен памятник студентам и преподавателям университета, погибшим в годы войны. Трехчастная структура сооружения в виде узких шестнадцатиметровых пилонов, облицованных известняком, установлена на площадке, в центре которой — Вечный огонь. Памятник трогает своей строгой гармоничностью и найденностью пропорций. Простота, ясность и соразмерность сооружения ассоциируются с темой юности, героизма, подвига. Несколько спорными представляются, правда, высота сооружения, которую хотелось бы увеличить на







2—3 метра, и несоразмерно маленький бронзовый венок, в котором тесно вечному огню. Это интересное произведение создано студентом Московского архитектурного института А. Студеникиным и скульптором Ю. Динесом.

Весьма торжественно был открыт надгробный памятник в глубине старинного парка у станции Ховрино. В 1941 г. на территории парка размещался полевой госпиталь, и умерших от ран бойцов хоронили в братской могиле, над которой еще совсем недавно стояла самодельная бетонная пирамидка. По просьбе Ленинградского РК КПСС преподаватели Московского высшего художественно-промышленного училища архитектор И. Кадина и скульпторы А. Бурганов и Г. Жилкин на общественных началах выполнили проект памятника и барельеф. Композиция с вырубленным в известняке динамичным, впечатляющим барельефом, изображающим эпизод боя, представляется удачным произведением. Несколько немасштабен блок с надписью 1941, он явно мал и выпадает из общего строя произведения. Балашихинский район лесопаркового пояса Москвы установил два памятника-мемориала — на площади Славы и на Щелковском шоссе.

Первый исполнен по проекту архитекторов Ю. Кривущенко и А. Полякова и скульпторов А. Постола и Н. Любимова. Прямоугольный пилон высотой 20 м, облицованный гранитом с символическим барельефным изображением матери-Родины и идущих в атаку бойцов, установлен на гранитной плите с вечным огнем и фигурой бойца у основания пилона. Монумент, размещенный в центре площади, имеет большое идейно-патриотическое значение и уже стал средоточием политической жизни района. У монумента дают воинскую присягу слушатели Высшего военного училища, собираются пионерские линейки, возлагают цветы новобранцы. На Щелковском шоссе лесопаркового пояса Москвы 9 мая открыт своеобразный мемориал, посвященный памяти погибших воинов из сел Пехра-Покровское, Никольское-Трубецкое и деревни Лукино. Учитывая, что это сооружение стоит на фоне церкви, памятника архитектуры XVIII в., архитектор И. Студеникин и скульптор Л. Берлин задумали сооружение, не вступающее в спор с крупным объемом церкви. Композиция в виде системы лежащих блоков, облицованных белым мрамором, размещена на площадке, замощенной бетонными плитами. В центре ее установлен бетонный блок рваной формы, приподнятый над землей с помощью узкой невысокой подставки. Весь блок покрыт горельефными изображениями эпизодов боя, полных драматизма и экспрессии. Архитектурный строй мемориала интересен нетрадиционностью решения.

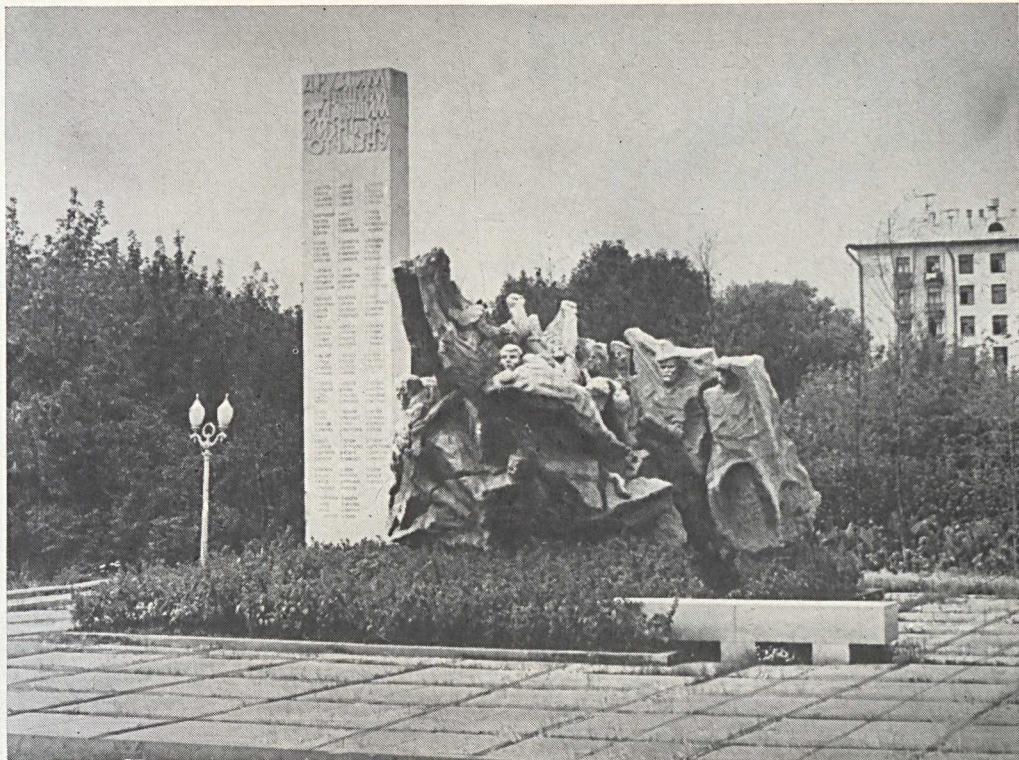
Мемориал, установленный у Московского института нефтехимической и газовой промышленности им. академика Губкина, не отличается новизной архитектурно-скульптурного решения, однако в нем есть та простота,





Скульптор О. Кирюхин,  
архитектор А. Ершов  
Памятник «Ополченцы»  
на ул. Народного  
ополчения.  
Алюминий, гранит.

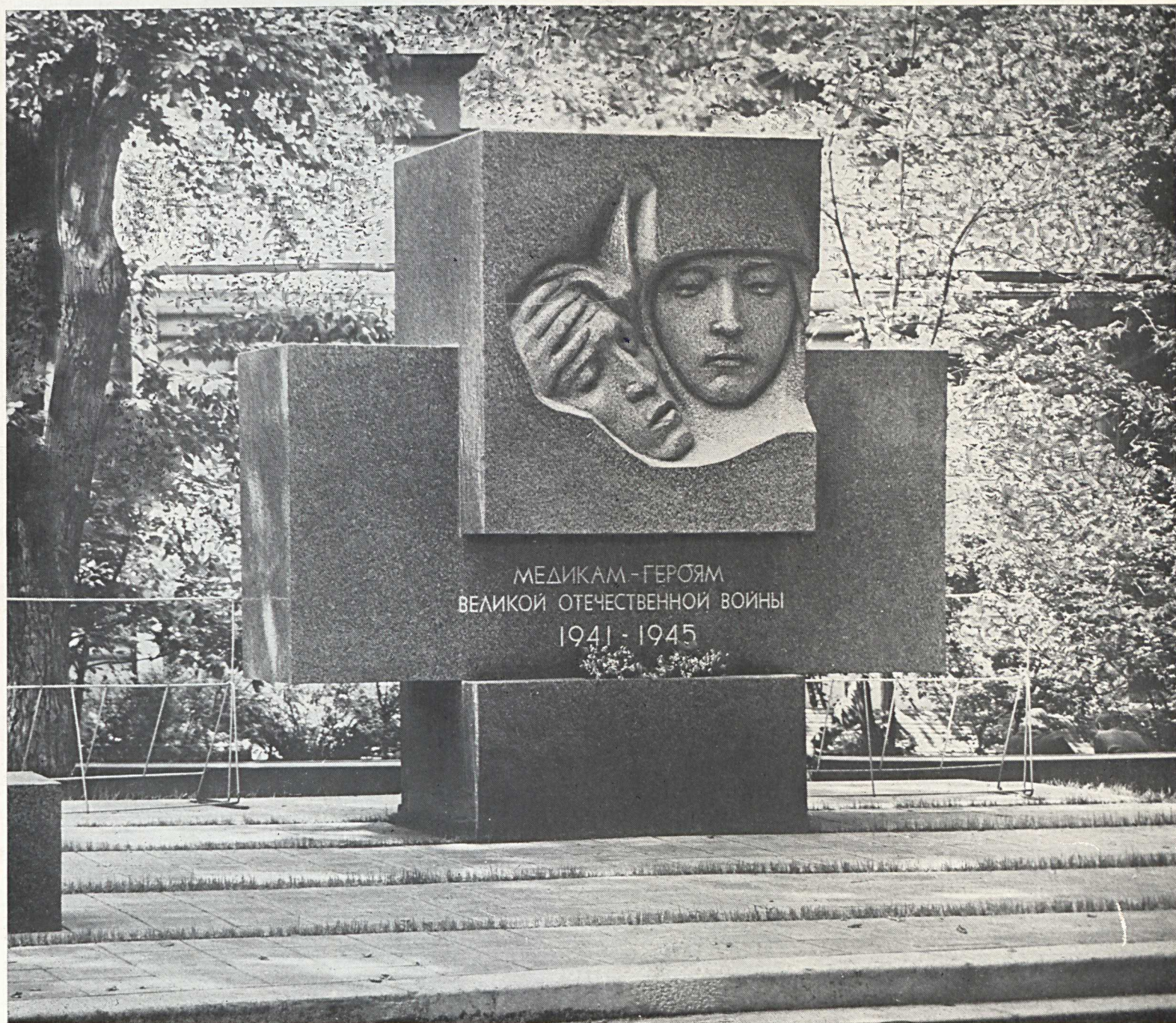
←



Скульптор Ю. Динес,  
архитектор А. Студеникин  
Мемориал студентам  
и преподавателям МГУ,  
погибшим в годы войны.  
Известняк, бронза.

Скульптор Л. Берлин,  
архитектор Е. Стамо  
Мемориал мосфильмовцам,  
погибшим в годы войны.  
Мрамор, бетон.

Архитектор Б. Тхор,  
скульптор Л. Кербель  
Мемориал медикам —  
героям Отечественной  
войны.  
Гранит.







Архитектор Ю. Гальперин  
Памятная доска  
на площади Победы.  
Гранит.

Архитекторы  
Ю. Кривуценко,  
А. Поляков, скульпторы  
А. Постол, Н. Любимов  
Мемориал героям-воинам  
Балашихинского района,  
погибшим в годы войны.  
Гранит, чугун.

искренность и строгая сдержанность, которые привлекают доброжелательное внимание.

Авторы сооружения скульптор В. Сотников и архитекторы В. Козлов и Ю. Тихонов нашли хорошие пропорции объема и удачно поставили памятник во дворе института на фоне и в окружении зеленых насаждений. Изображены мужчина и женщина — герои фронта и тыла. Их символическая трактовка, убедительные масштабные соотношения свидетельствуют о профессиональном мастерстве авторов, создавших этот памятник.

В заключение хотелось бы остановиться на памятнике медикам на территории 1-го Медицинского института по Большой Пироговской улице, исполненном по проекту архитектора Б. Тхора и скульптора Л. Кербеля.

Символический знак медицинского креста, встречаемый на аптеках, каретах скорой помощи, плакатах, волею авторов прозвучал монументально. Середина композиции заполнена рельефом, изображающим голову раненого бойца и прекрасное лицо медицинской сестры, олицетворяющих страдание и милосердие. В это произведение скульптор вложил много душевной теплоты и искреннего чувства.

К сожалению, столичные архитекторы и скульпторы все еще не справились с поставленной перед ними важнейшей государственной задачей. Не сооружен памятник Победы с Музеем битвы за Москву, не стоит на развилке Кутузовского проспекта и Большой Дорогомиловской улицы обелиск в ознаменование присвоения Москве почетного звания «Город-герой», до сих пор не осуществляется интереснейшая творческая работа — памятники Рубежа славы на участках решающих сражений за Москву. Все эти объекты проектируются, и мы вправе ждать высокохудожественных решений.





О. Костина

## Новые росписи в Ташкенте



Ташкент переживает сейчас период бурного строительства. Возведение грандиозных архитектурных ансамблей и отдельных уникальных сооружений ставит перед монументальным искусством сложные задачи создания гармоничной, эстетически организованной среды жизнедеятельности. Художники-монументалисты активно включились в выполнение этой сложной программы.

Только за последний год выполнено несколько крупных монументальных объектов: декоративный рельеф (художники Д. Рузубаев, В. Чуб) и мозаика (художник А. Ган) на новом здании аэропорта, витраж в холле новой гостиницы (художник И. Липпине), мозаика в «Мемориальной чайхане» (художник А. Ган), росписи в ресторане «Зеравшан» (художники В. Бурмакин, Ю. Талдыкин).

Среди новых монументальных работ привлекают внимание два произведения в гостинице «Узбекистан» (главный архитектор И. Мерпорт): рельефная роспись В. Чуба в зале ресторана и витраж И. Липпине в баре. Перед молодыми художниками стояла трудная задача — создать в одном из центральных сооружений города, принимающем советских и зарубежных гостей, произведения, которые бы не просто украшали интерьер, но в известной степени представляли собой искусство возрожденного города.

Владимир Чуб приехал в Среднюю Азию после окончания Московского художественного училища им. 1905 года. Панно в ресторане новой гостиницы — первая самостоятельная монументальная работа молодого художника.

Само местоположение росписи на центральной стене обширного зала предопределяло ее функцию главного композиционного узла всего пространства интерьера. И первое воздействие на зрителя она осуществляет именно в этом качестве. Мощный цветовой аккорд не только определяет эмоциональный характер интерьера, но и формирует в зрительную целостность его пространство. Интенсивные, словно фосфоресцирующие краски, перемежаясь, образуют смелые сочетания, подобно тому, как из пестроты плодов, экзотических костюмов, ковров и тканей стихийно складывается цветистое величие восточных рынков. После первого эффекта цветового воздействия роспись начинает постепенно раскрывать свое тематическое содержание: люди, занятые посадкой дерева, чеканщик за работой, старики узбеки

в чайхане, пастух с ягненком, мальчик с дыней — эти эмблематические картинки традиционного быта складываются в восприятии в целостный образ народной культуры. Они связаны между собой неуволимо перетекающими друг в друга и словно движущимися рельефными формами, напоминающими то языки пламени, то струи воды, то гребни волн.

Экспрессивный характер пластики, росписи в целом и своеобразие объемно-пространственных решений ее отдельных частей постигаются постепенно. При приближении все более четким становится рисунок, на глазах формы как бы набухают, растут, создавая иллюзию объемной пластики. По мере перемещения в интерьере впечатление от пластической организации росписи меняется, а сама пластика приобретает видимость реально движущихся объемов. Удивительна строгая ритмическая упорядоченность сложной композиции, в которой сюжетные «островки», настраивающие на спокойное созерцание и остродинамичные извивы рельефа, связаны в органическое пластическое единство. Как бы излучающая энергию пластика цветного рельефа «взбудораживает» реальное пространство зоны восприятия, активно включает его в структуру художественного образа. Искусное решение сложной проблемы соотношения реального пространства интерьера с изобразительным, учет специфики восприятия монументальной росписи, смелое использование эффекта развития образа в процессе движения зрителя в интерьере — свидетельство зрелости художественного мышления автора.

Умением в образном и композиционном решении произведения ответить требованиям, выдвигаемым функциональной и пространственной спецификой объекта, отличается и витраж художницы И. Липпине «День и ночь» в баре гостиницы. В отличие от эпической поэтики росписи В. Чуба произведение И. Липпине в «интимном» полумраке бара скорее лирическое. Центральная часть витража — это огромный желто-багровый шар — солнце, освещающее едва угадываемые темно-зеленые силуэты деревьев. Это умиротворенное настроение наступающего вечера, когда природа уже погружена в сумрак, но отдельные предметы еще освещены последними лучами.

Выпускница Вильнюсского художественного института, ученица А. Стошкус и К. Моркунаса Ирена Липпине широко использует творческий опыт своих учителей. В то же

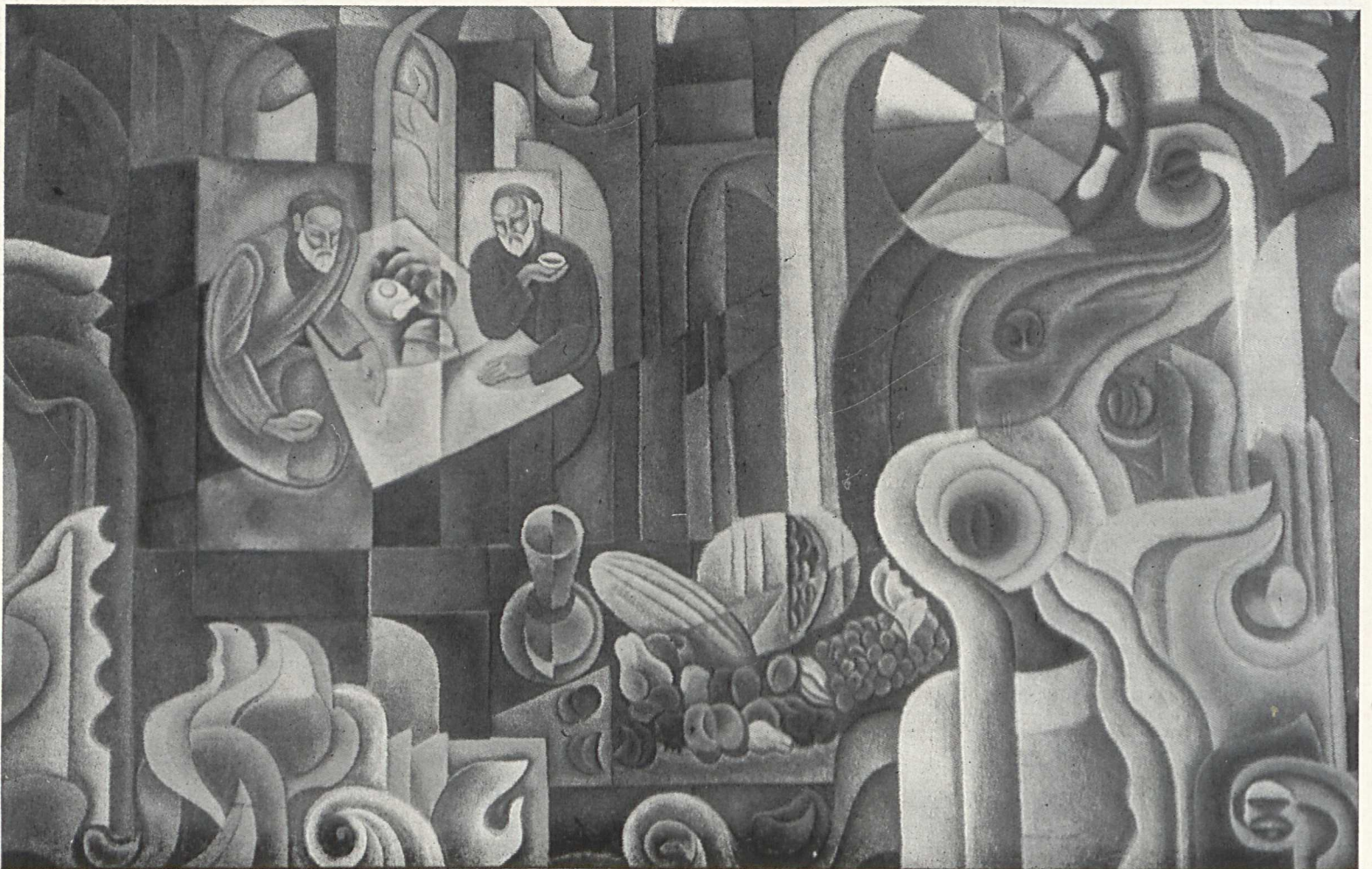
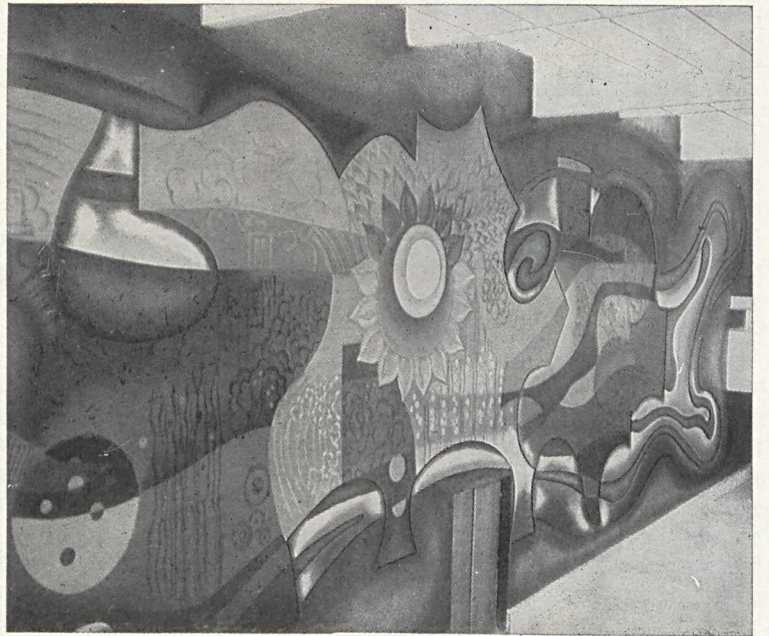
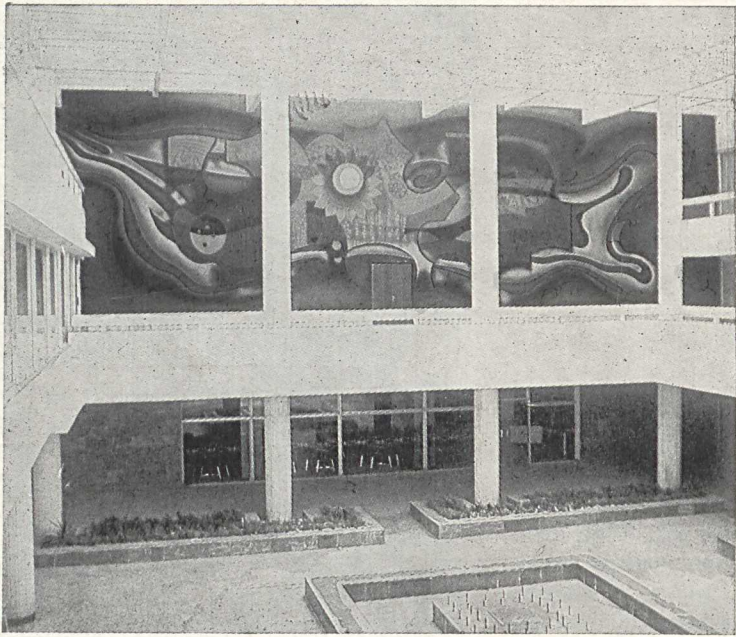
время она стремится найти новые средства художественной выразительности витража. Художница отказывается от лапидарности форм, их четкой отграниченности друг от друга и яркой цветовой локальности, характерных для сложившейся в 60-е годы традиции литовского витража. И если в ее первой работе «Птица Семург» (ресторан «Гулистан») в четкой оконторченности стекол перемычками и цветовой интенсивности еще заметно ученическое следование традиции, то в последующих произведениях художницы цветное решение становится все более утонченным, а пластика — все более объемной и прихотливой.

Выразительность витража как жанра очень экспрессивна и подразумевает мгновенное воздействие. Витраж воспринимается сразу. Композиция же «День и ночь» приковывает внимание надолго, постепенно открывая в своих тонких цветовых градациях и игре разнообразных форм стекла новые оттенки эмоционального и образного содержания произведения. Пластическое решение витража отличается какой-то особой скульптурностью. Фантастические наплывы, демонстрирующие как бы случайные результаты технологии отливки, выступают за плоскость витража. Словно подвешенные на невидимых нитях, они, кажется, вот-вот задвигаются и зазвучат мелодичным перезвоном. Ярко выраженный объемно-пространственный характер пластической структуры, ее динамика, изысканное колористическое решение, строящееся на тонких цветовых соотношениях, многообразие форм, различная фактура то гладких, то будто пенящихся поверхностей — все это особенности художественного языка искусства молодого мастера, открывающие новые возможности древнего жанра.

Роспись В. Чуба и витраж И. Липпине, декоративные формы которых несут конкретное содержание, наделяют интерьер определенным, ярким образным смыслом. Обладая богатой пространственно-временной структурой, произведения оказывают такое активное влияние на реальное пространство интерьера, что способны зрительно даже как бы трансформировать его.

Произведения молодых монументалистов отличаются яркой образностью, высоким профессионализмом исполнения, активно формируют пространство интерьера. Они органично влились в развивающуюся городскую среду Ташкента.







на стр. 7

Архитектор И. Мерпорт  
Гостиница «Узбекистан»  
в Ташкенте.

на стр. 8

В. Бурмакин, Ю. Талдыкин  
Роспись на фасаде ресторана  
«Зеравшан». Энкаустика.  
1974  
Фрагмент.

В. Чуб  
Роспись в зале ресторана  
гостиницы «Узбекистан».  
Энкаустика, рельеф. 1974

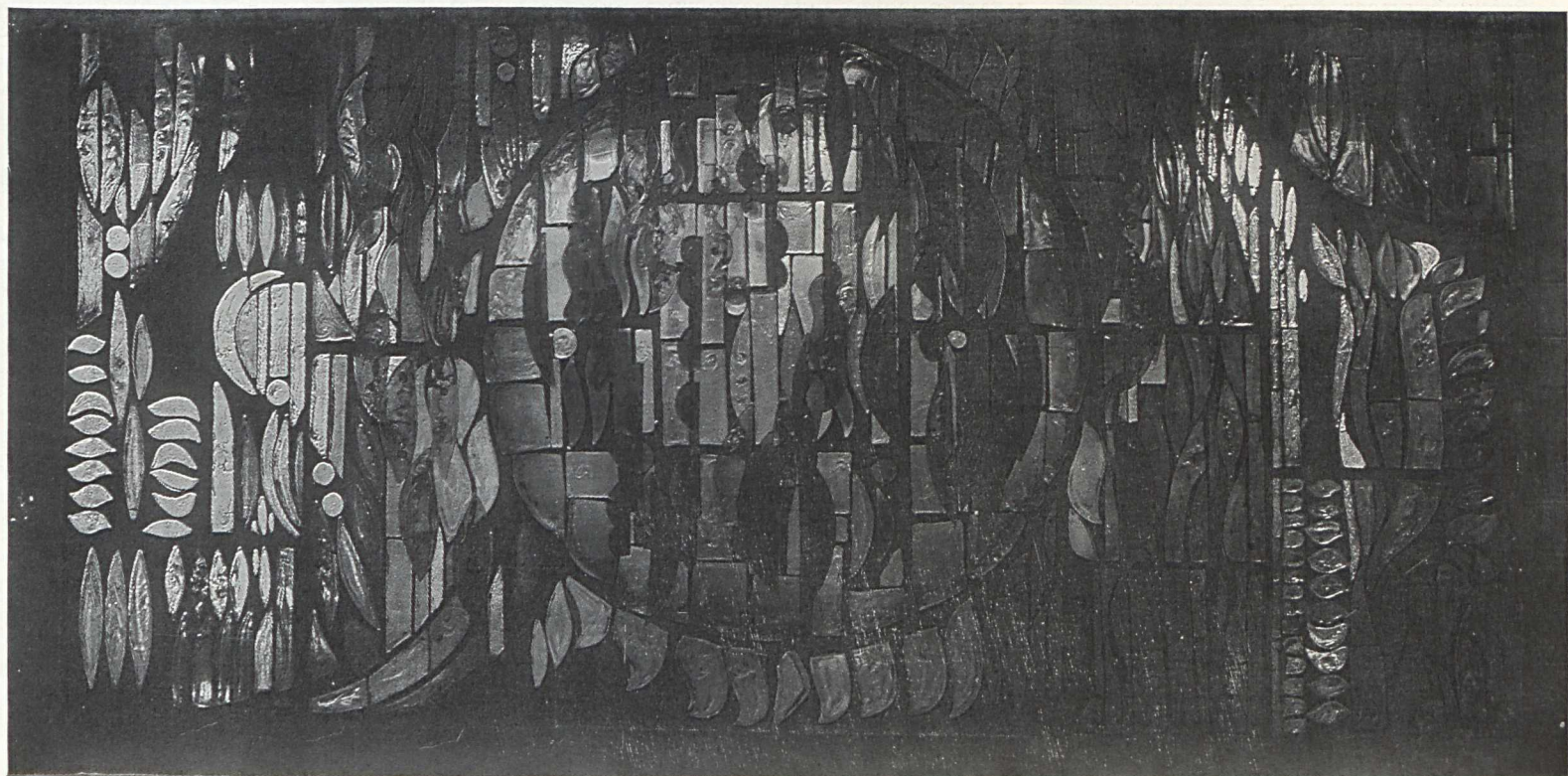
В. Бурмакин, Ю. Талдыкин  
Панно в зале ресторана  
«Зеравшан». Энкаустика.  
1974

В. Чуб  
Роспись в зале ресторана  
гостиницы «Узбекистан».  
Фрагмент.



Общий вид интерьера  
ресторан «Зеравшан».

И. Липиене  
Витраж в баре гостиницы  
«Узбекистан». Стекло. 1974





С. Килессо

## Дом кино в Киеве



Строительство Дома кино в Киеве стало большим событием не только для кинематографистов-профессионалов, но и для всех любителей кино — этого самого массового и самого любимого в народе искусства. В новом Доме уже прошли первые кинопремьеры, вернисажи, творческие обсуждения, встречи с режиссерами, сценаристами, художниками кино. Здание размещено в рядовой застройке по ул. Саксаганского. Очевидно, можно было подобрать для строительства и лучшее место и отвести под застройку участок побольше. Тогда авторы проекта — архитекторы З. Чечик, Ф. Боровик, С. Ходик и инженер И. Онищенко, — возможно, по-иному решили бы объемно-пространственную композицию сооружения, которое представляет собой куб высотой в четыре этажа. Авторы не побоялись применить для облицовки фасадов черный, как смоль, стамолит в сочетании с тонкими профлями серебристого алюминия, и эффект превзошел все ожидания: здание выглядит очень нарядно, и как-то сама собой возникает неожиданная ассоциация с кинематографом, где изначально сочетались черный и белый цвета.

На фасаде над первым этажом закомпонован бетонный рельеф. Вначале предполагалось сделать рельеф образным и пластически насыщенным, но из-за излишней опеки заказчика скульпторы И. Коломпец и Г. Хусил выполнили контррельеф, который мало чем дополняет фасад.

Авторы проекта Дома кино были поставлены перед весьма сложной задачей — надо было объединить в один организм самые разнохарактерные по назначению помещения. В первом и цокольном этажах раз-

мещены главный двухсветный вестибюль, кассовый вестибюль, помещение администратора.

Из главного вестибюля можно подняться во второй его уровень, где находится музей украинского киноискусства с кинозалом на 50 мест, ресторан (75 мест) с кухонным блоком и бильярдная. Одна лестница связывает вестибюль со всеми помещениями, расположенными на всех четырех этажах, а парадная лестница ведет к большому кинозалу.

Второй этаж отведен для помещений правления Союза кинематографистов. Тут находится конференц-зал, небольшой кинозал на 150 мест с фойе, библиотека, комнаты президиума и творческих секций. На третьем и четвертом этажах расположены большой кинозал на 720 мест с фойе, комнаты правления Дома кино, бюро кинопропаганды и редакция журнала «Новости киноэкрана». Из фойе второго этажа и



гостиной организован выход в удобную лоджию, которая помогла сделать фасад более выразительным. Интерьеры Дома кино создавались с авторским участием архитекторов Л. Мешковой (фойе 3 этажа перед главным зрительным залом и холлы) и Е. Сендзюк и привлечением ряда ведущих мастеров прикладного декоративного искусства. Художники-керамисты Н. Федорова и А. Шарай выполнили декоративную стенку. Специально для этой стенки были изготовлены различные по величине декоративные диски-тарелки в темной гамме: матовая поверхность сочетается с блеском темных, почти черных глазурей с небольшим вкраплением сине-зеленых, преимущественно холодных тонов. Только изредка блеснет глазурь теплого глубокого красновато-коричневого цвета, что делает стену особенно нарядной. Фон выполнен из обычных стандартных фасадных плиток, но над ними поработали художники. Большинство плиток орнаментированы растительными мотивами.

В фойе устроен озелененный, украшенный керамическими объемными элементами бассейн (художник Я. Падалка), а в холле установлена скульптура (художник Г. Севрук).

В светлой сероватой гамме выполнены декоративные керамические диски для холла второго этажа, составляющие композицию «Древо жизни». Они отнесены от плоскости стены на разные расстояния, что создает любопытный пластический эффект. В стенах холла третьего этажа установлены деревянные щиты с крупными керамическими масками, а из более мелких красочных масок выполнены целые композиции.

Большой гобелен (художник Л. Владимирская) декорирует всю стену гостиной на втором этаже. В кинозале на 150 мест для облицовки стен применена искусственная кожа синего цвета и деревянные декоративные панели. Обивка кресел — из голубой ткани. Перед экраном размещается плетеный занавес (художник Л. Владимирская). Красивая фактура плетения из веревок сделала занавес основным декоративным акцентом интерьера, сообщив пространству особую привлекательность. Удачей авторского коллектива можно считать и интерьер главного кинозала. Тут композиционным акцентом тоже является занавес, но выполненный в технике росписи по шелку в теплых желтоватых тонах. Красивы росписи в духе украинской набойки в зале ресторана (художник Б. Любич), где все стены как бы сотканы из одинаковых, почти орнаментальных композиций.

Но обилие декоративных мотивов не перегрузило интерьеры, каждая композиция нашла свое место, а использование различных материалов и технических приемов делает каждое изображение уникальным.

Архитекторы З. Чечик, Ф. Боровик, С. Ходик. Инженер И. Онищенко. 1974.

Главный вестибюль.

Интерьер большого зала.

Общий вид Дома кино.



И. Рюмина

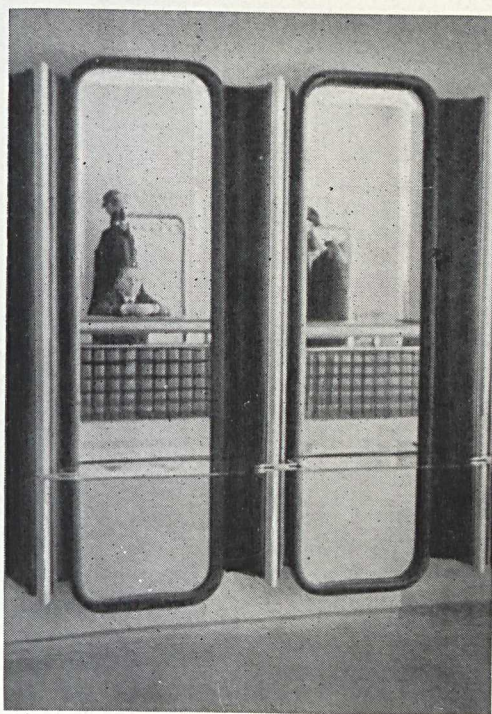
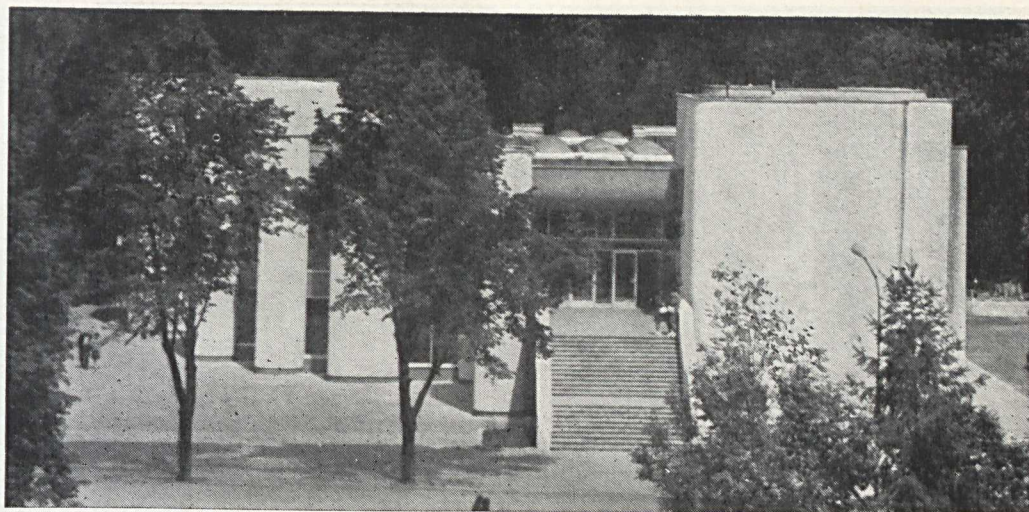
# Дворец бракосочетаний в Вильнюсе

В Вильнюсе, на горе Таурас, в зоне небольшого старинного парка, воздвигнут новый Дворец бракосочетаний (архитектор Г. Баравикас). Слово «воздвигнут», пожалуй, звучит несколько высокопарно по отношению к скромному по масштабам, камерному сооружению. Но оно наиболее верно передает то впечатление, которое производит дворец: выразительная образно насыщенная пластика современных объемов создает эмоциональную доминанту на фоне сдержанной гаммы местной городской застройки. Здание выделяется белизной архитектуры. В этой торжественной белизне есть красота подвенечного наряда, чистота белой, еще не начатой страницы жизни, сверкание настесь раскрытого человеческого чувства.

Внешние округлые формы вызывают различные ассоциации. С определенных точек они напоминают структуру органа и воспринимаются как возвышенное хоральное звучание. Когда же внимание концентрируется на вертикальном рифлении поверхностей стен, которое напоминает рельеф коры окружающих деревьев, устанавливается не только зримая, предметная, пластическая связь с окружающей природой, но и образная — с древом жизни и сопутствующим ему сонмом значений.

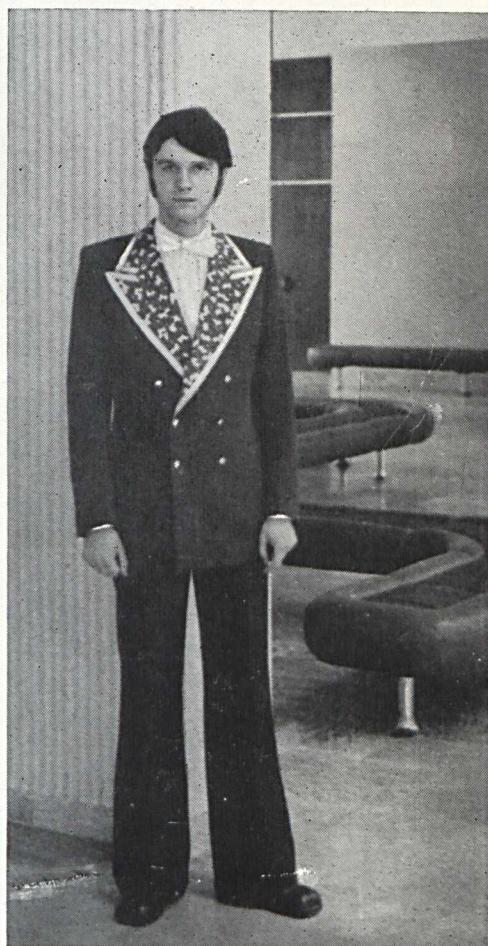
Но главное, пожалуй, не в этом ассоциативном прочтении архитектуры, которое индивидуально. Главное — в тех не выразимых словом чувствах, которые вызывает архитектурная гармония, формирующая определенные эмоции, организующая само человеческое поведение и направляющая внимание к тем уровням нашего ощущения жизни, где раскрывается полнота человеческого бытия. Для архитекторов и заказчиков было очевидным, что новое здание должно адресоваться не только к известным традициям ритуала: новые социальные идеи, которые требовали иных форм реализации, необходимо было сочетать с конкретными условиями расположения, с городской средой и особенностями ландшафта. Вот что предопределило композицию сооружения.

От улицы широкий мост каскадом лестниц ведет посетителей сразу на второй, основной этаж сооружения. Этот необычный, несколько «замковый» способ соединения здания с улицей позволил не только организовать движение автомашин вокруг него — парящая над суетой улицы лестница-мост настраивает на нужный лад восприятия церемонии. Внутри она превращается в дорогу



Архитектор Г. Баравикас  
Дворец бракосочетаний  
Е. Гузас  
Гардероб  
Стол для заполнения заявлений  
на бракосочетание

Церемониймейстер в униформе.

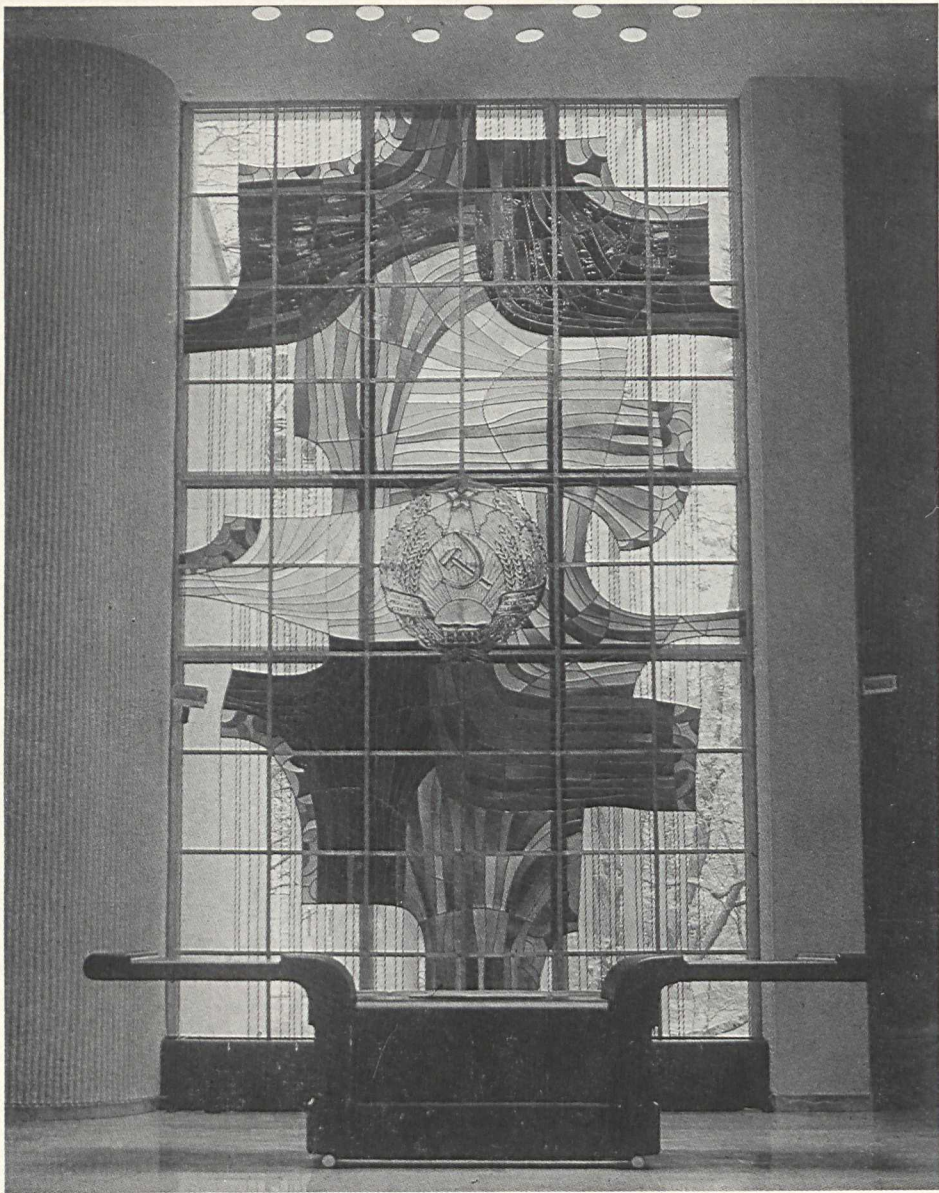


церемониального шествия, уходящую в глубь здания и заканчивающуюся большим остекленным проемом с видом на парк.

Дорога церемониального шествия... Это дорога, соединяющая людей в один из значительнейших моментов их жизни. Это дорога счастья, цветов, дорога памяти предков — и будущих поколений. Вот почему в архитектурном замысле эта дорога стала стержневой основой композиции, нервом всей драматургии ритуала.

По обе стороны дороги размещены две группы помещений, идентичных по составу, но различных по объему и оформлению, поскольку здание предназначено для двух обрядов — бракосочетания и именная церемония.





К. Шатунас.  
Витраж в зале имянаречения



Зал ожидания.







Зал обручения.





Внутренние пространства разворачиваются от улицы в глубь парка, от вестибюля — к залам торжественных церемоний, отражая в структуре здания нарастание и развитие ритуального действия.

Мало того: формирование облика архитектуры и интерьеров довершается живым ритуальным действием. Взаимопроникающие внутренние пространства и белые экраны стен выделяют счастливых молодых, нарядную и оживленную публику; в процессе ритуала между ними устанавливаются различные зрительные дистанции, позволяющие емко ощутить значительность события.

Примечательно, что, разрабатывая движение церемониальных потоков внутри здания, архитектор думал о пульсирующей в человеке крови, о биении сердец, наполненных радостью торжественного момента. Этот образ действительно присутствует в пульсирующих ритмах объемов, в контрасте белых и густо-красных тонов, определяющих цветовую гамму интерьеров.

Эстетика целесообразности, реализованная архитектором в созданном им здании, последовательно развита в стилевом оформлении всех элементов среды. Это прежде всего проявилось в уникальных формах мебели, спроектированной для дворца бракосочетания Е. Гузасом. Для каждого узла здания — вестибюля, гардероба, комнаты зеркал, комнат жениха, невесты, матери и ребенка, зала ожидания, зала бракосочетания — Е. Гузас нашел в мебели свои выразительные средства, неизменно обогащающие цветовой, пластический и ритмический строй архитектуры. Обычная атрибутика помещений ЗАГСа поднята в оформлении интерьеров Дворца бракосочетаний

до степеней яркого художественного произведения. Художник извлекает из функций вещей новые эстетические свойства, воздействуя на нас самой формой предмета, ее пластической и цветовой организацией, ее ориентацией в пространстве. Так, волнообразные ритмы сидений в зале ожидания как будто вторят торжественному волнению сопровождающих, а строгие линии кресел в зале торжества, в которых реминисцированы пропорции готики, подчеркивают кульминационность события. Чтобы полнее представить себе разнообразие пластических трактовок мебели и их зависимость от характера функций, можно сравнить два стола из интерьеров дворца: один — для заполнения заявлений на бракосочетание и другой — для обряда обручения. Если первый стол придуман как замкнутая интимная ширма, способствующая сосредоточенному переживанию ответственного решения, то второй увиделся автору как распахнутая двукрылая форма с упругими линиями контура и скульптурным силуэтом. Этот стол воспринимается как раскрытая книга, как расправившая крылья птица. Такое совмещение двух образов в одном предмете отражает соответственно два оттенка заключительной фазы события. Когда церемониймейстер подносит каждому из молодых, стоящих у разных крыльев стола, папку с документом для подписи и вступающие в брак делают первую запись на новой странице своей жизни, работает первый план образного восприятия предметной формы. Когда же молодые сходятся у центральной части стола для обручения и, получив напутствия в жизнь, выходят из зала, образное восприятие предмета меняется.

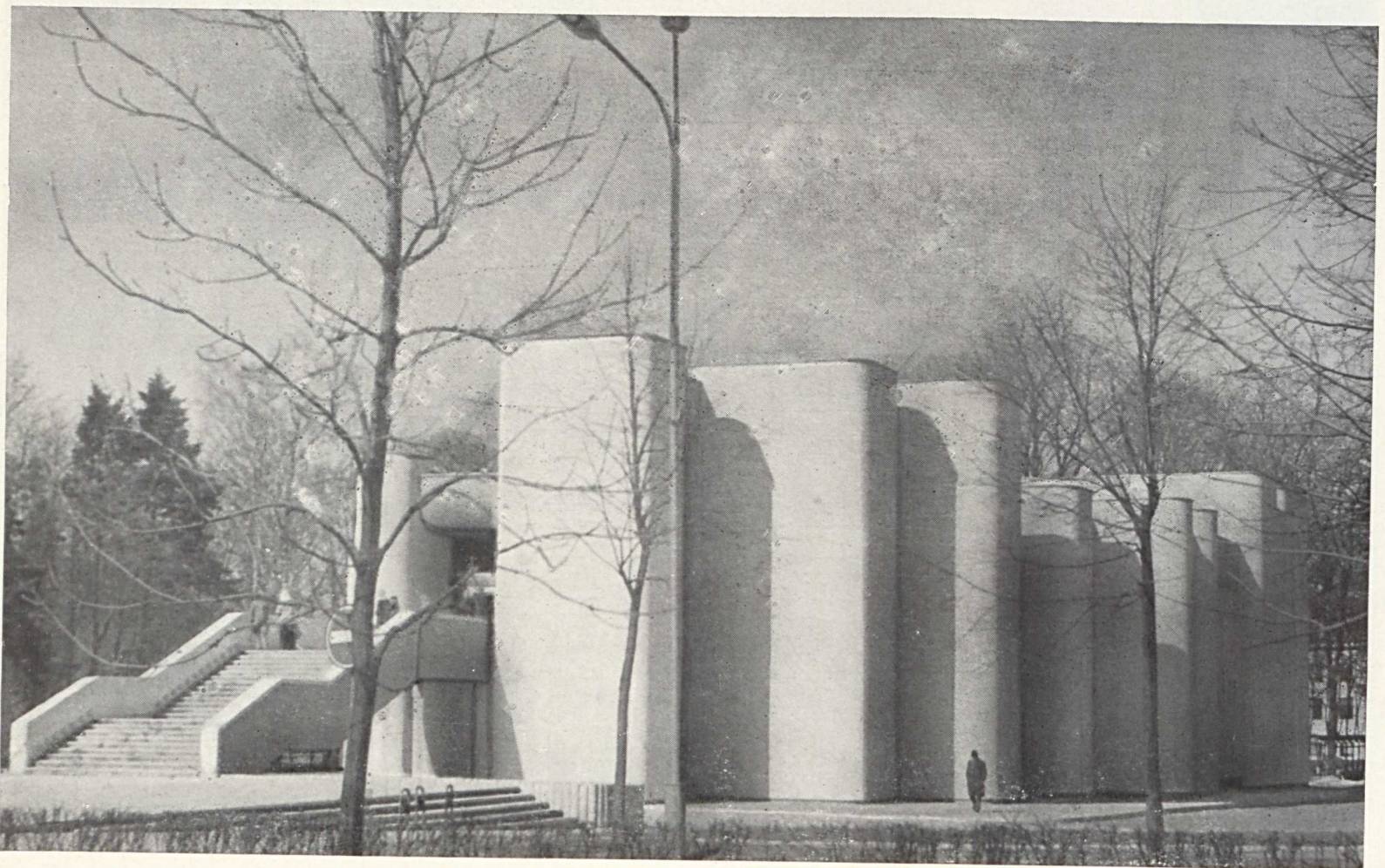
Всей своей парящей формой он, предмет, участвует в возвышенном, одухотворенном движении процессии. Как и другие вещи, участвующие в стилиобразовании среды, этот стол-предмет-образ программирует своеобразную хореографию ритуала, помогает превратить формальную процедуру в значительное эстетическое действие.

Так спроектированная дизайнером мебель продолжает и дополняет стилистику пространственных форм, созданных архитектором. Это замечательное соединение творческих устремлений двух мастеров привело к созданию целостной, художественно организованной среды, содержащей активную эстетическую программу, уже нашедшую отклик и признание их сограждан.

Ритуал бракосочетания в вильнюсском Дворце предстает как синтетическое действие, в которое вплетены самые разнообразные выразительные средства — не только архитектурные и предметные, но и световые (столбы солнечного света пронизывают сверху центральную зону дороги шествия), декоративные (композиция из хрустальных подвесок в зале бракосочетания и витражи в зале именнаяречения), театральные (униформа персонала обслуживания), звуковые (от современных ритмов, встречающих процессию, до классических звучаний Баха, исполняемых во время заключительной фазы ритуала).

Архитектура Дворца способствует эмоциональному объединению всех участников торжественного события и перебрасывает мосты к вековой традиции, облекая ее содержание в современные формы.

Общий вид Дворца бракосочетаний





Р. Кликс

## Интерьеры «Старого міста» в Харькове



Один из залов ресторана  
«Старе місто»

В городах с богатым историческим прошлым в последние годы возникло немало общественных интерьеров, оформленных с определенной степенью стилизации. Это не документальное воссоздание конкретной обстановки, а лишь использование исторического колорита для различных проектных решений архитектора и художника.

Примером удачного решения является открывшийся в конце прошлого года в Харькове ресторан «Старе місто» («Старый город»). Само расположение его в старой части города, близ уцелевшего собора XVIII века, в старинных палатах той эпохи, подсказало авторам направление поисков темы для оформления ресторана. Главный архитектор проекта Г. Кесслер сумела объединить усилия многих художников для создания функциональной и в то же время эстетически насыщенной среды.

Г. Кесслер следующим образом характеризует свой подход к этой работе: «Это романтическая ретроспектива. Мы создали интерьер со свод-

чатыми арочными проемами, резными дубовыми деталями, коваными решетками, который переключается с архитектурой находившегося когда-то за его стенами старого города. Мы стремились передать оптимизм традиционного народного искусства, напомнить через геральдику историю».

При капитальной реконструкции полуторазтажного здания были сохранены белые сводчатые потолки с коваными распалубками. Торжественность и простота формы этих сводов определили весь строй художественной организации пространства. Покрытые тяжелыми красными скатертями длинные дубовые столы, готовые принять большую дружную застольную, уходят в глубь кажущихся очень большими залов. Подстать столам — прочные стулья с высокими, слегка откинутыми назад спинками строгого рисунка.

Более вычурны резные спинки стульев у столиков, стоящих по краям зала. Их рисунок как бы располагает к ведению неторопливой интимной

беседы. Скатерть лежит так, что позволяет рассмотреть резные опоры стола.

На торцовой стене главного зала три шпалеры с изображением центральной части старого Харькова. Художник Г. Тищенко использовала при их создании старинные гравюры. Выполненные в приглушенной цветовой гамме, подчеркивающей историческую отдаленность изображаемого, эти шпалеры служат как бы окнами в прошлую эпоху. Техника ручного ткачества прекрасно вяжется со стилем старинной гравюры.

Г. Тищенко создала также гобелен необычной полукруглой формы, вписывающийся в сводчатый интерьер танцевального зала. Сказочный мотив «чудо-дерева», изображенного на гобелене, рисунок и материал стойки бара и высоких стульев у стойки, цветные витражи на окнах с изображением гербов уездов бывшей Харьковской губернии (художник А. Пронин) связывают убранство этого зала с общим стилем оформления всего ресторана.





А. Пронин  
Фрагмент витража  
с изображением  
герба одного из  
уездов Харьковской  
губ.

А. Пронин  
Витраж с гербами  
уездов Харьковской  
губ.



Е. Джолос-Соловьев  
Живописная  
композиция  
по левкасу

На белых стенах интерьеров четко выделяются мастерски сделанные Е. Джолосом-Соловьевым яркие живописные композиции по левкасу на темы народных поговорок, присказок и шуток. Эти жизнерадостные картинки вносят в оформление залов элемент остроумия и веселья.

Керамические сосуды и скульптурные изображения животных (художник Ж. Соловьева), выполненные в народном стиле, размещены в нишах на разной высоте от пола. К сожалению, их обзор затруднен: в одном случае они плохо освещены, в другом — не видны в нишах, расположенных слишком низко.

Общая оптимистическая панорама предметно-пространственного решения всех интерьеров ресторана достигнута в этой значительной работе коллектива молодых талантливых художников благодаря творческому содружеству архитектора со всеми исполнителями. Здесь все гармонично увязано в одно целое и дополняет одно другое в едином ключе оформления.

Свое место в этом ансамбле находят люстры, подсвечники, фонари, декоративные светильники из кованого металла (художники А. Бокотей, Б. Романец, В. Савчук, Е. Яцюк). Люстры кованой старой меди подчеркивают торжественную пышность верхних залов, черные бра и торшеры нижних залов создают атмосферу строгости средневековых интерьеров.

Фарфор и фаянс выполнены по эскизам художника Г. Черновой. Рисунки для меню и костюмов официантов сделали художники Е. Надеждин и Т. Медведь. Штофы, графины, фужеры гутного стекла (художник Б. Галицкий, мастера-исполнители П. Думич и А. Гера) и керамика (художники О. Беспалькив, Э. Береза, Р. Мартынюк, М. Кравченко, Р. Петрук) выполнены на Львовской керамико-скульптурной фабрике. В ресторане разработана специальная рецептура блюд по старым поваренным книгам (Л. Смирнов).

Атмосферу уюта, радостного гостеприимства усиливает некоторая театрализация в обслуживании посетителей. Так, например, официанты в стилизованных народных костюмах проносят по залам дымящиеся самовары, подносы с чайниками с разной заваркой, блюда с лепешками, булками и прочей снедью. Посещение ресторана становится маленьким праздником, проведенным в романтической обстановке.

Архитектор, художники и устроители создали удивительно цельный интерьер, где различные произведения искусства организуют гармоничную среду отдыха. Важно, чтобы в ходе эксплуатации ресторана не поблекли его яркие краски, чтобы в стенах его царил творческая атмосфера поиска лучших форм обслуживания местных жителей и многочисленных гостей города, чтобы «Старе місто» стало одной из достопримечательностей Харькова.





Г. Тищенко  
Гобелен «Чудо-дерево».

Ж. Соловьева  
Декоративная скульптура.

А. Бокотей, Б. Романец, В. Савчук,  
Е. Яцук  
Кованая люстра

Г. Тищенко  
Шпалера с изображением  
центральной части старого  
Харькова





А. Ордабаев

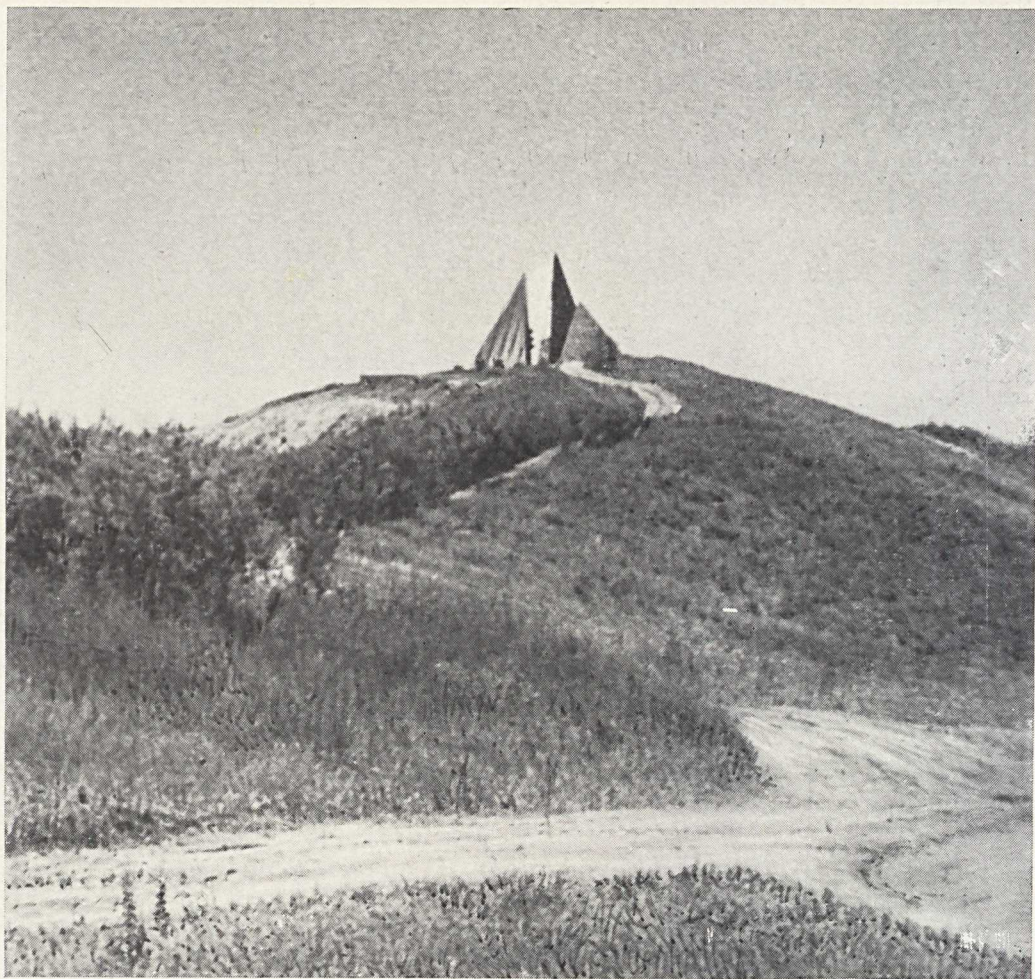
## Монумент «Черкасская оборона» в Казахстане

В истории гражданской войны в СССР Черкасская оборона стала одним из ярких примеров массового героизма в тылу врага.

Под Черкасской обороной подразумевается борьба за Советскую власть группы переселенческих сел Лепсинского уезда, центром которой стало село Черкасское. С первых дней белогвардейского переворота крестьяне этих сел образовали в тылу врага советский район и удерживали его на протяжении почти всей гражданской войны.

В сущности, Черкасская оборона была первым в истории нашей страны партизанским движением, столь массовым и организованным. Она явилась прообразом «партизанских краев», существовавших на территории районов, оккупированных немецко-фашистскими захватчиками.

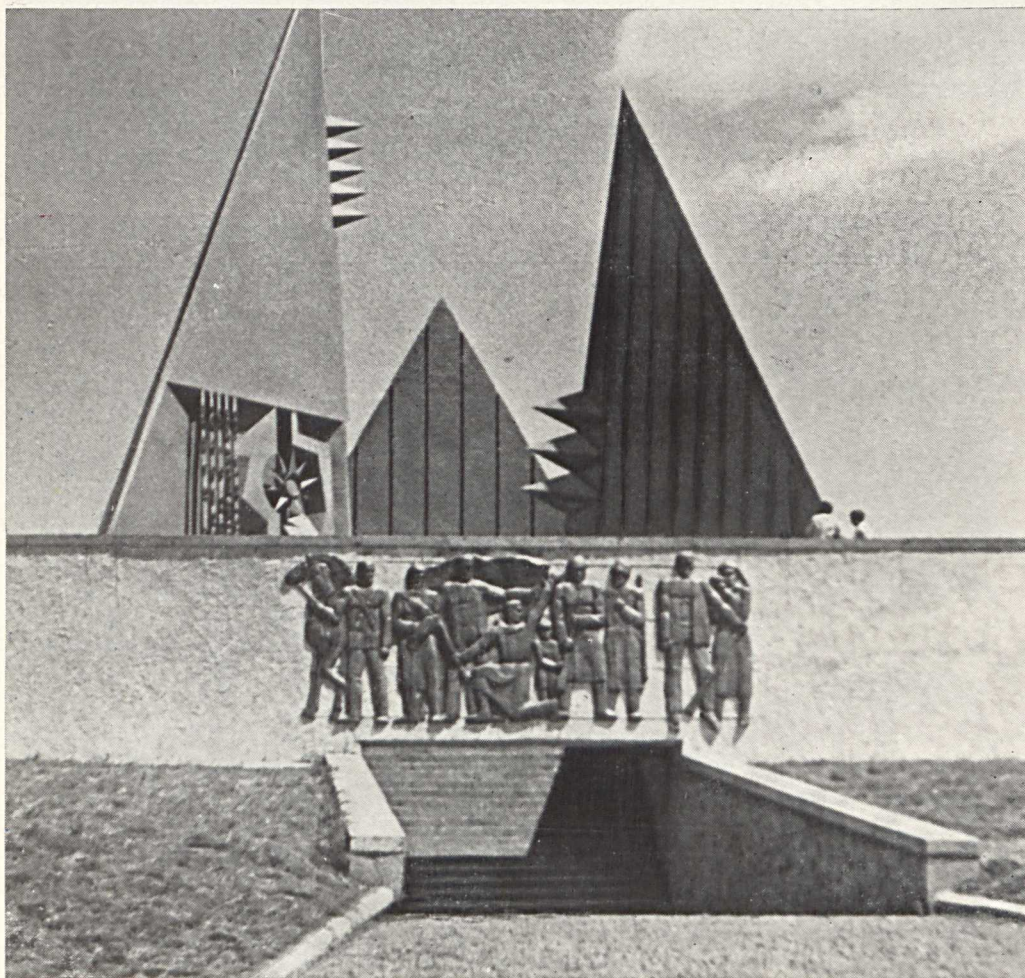
Работа над проектом памятника началась в 1968 году. Знакомство с событиями, с местом, где они происходили, его природным окружением помогло выработать общую позицию в подходе к проектированию.



Архитекторы А. Ордабаев,  
Т. Сулейманов,  
скульптор В. Рахманов  
Монумент «Черкасская оборона».  
Листовая сталь.

Общий вид.

Монумент «Черкасская оборона».  
Фрагмент

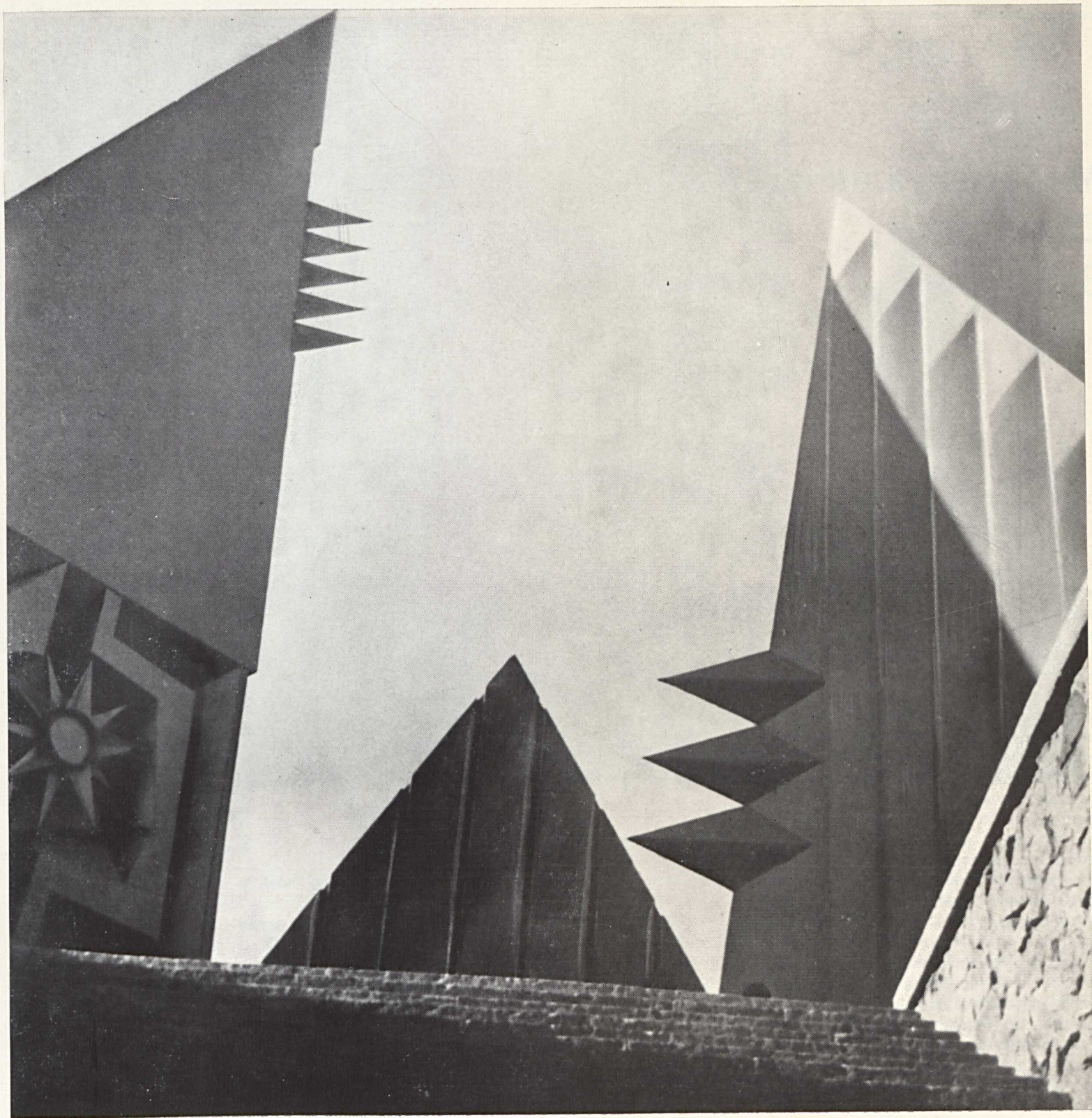


Мы решили, что монумент должен стоять на горе, чтобы он хорошо обозревался издали. Отсюда открываются широкие панорамы с видами на окружающие долины и горы.

Мы сразу отказались от привычных путей — обелисков, аллегорических фигур на пьедесталах и т. д. Мы выбрали архитектурные формы, емкие по содержанию и крупные по масштабу, чтобы они могли восприниматься на большом отдалении. Практика мирового мемориального строительства убеждает, что тектонически ясные объемы, естественно завершающие рельеф, являются сильным средством эмоционального воздействия.

Памятник обозревается с множества разных точек, поэтому у нас была возможность простыми средствами добиться разнообразия восприятия памятника. Мягкие очертания безлесных пологих холмов, отсутствие каких-либо построек, попадающих в поле зрения и могущих сопоставляться с монументом или вносить дробность в окружение, широкие, не ограниченные ничем панорамы — как раз та среда, где небольшие по абсолютным размерам объемы обретают масштабы гораздо более значительные, чем в городской среде.





Очертания масс нашего монумента в какой-то мере подсказаны силуэтами мавзолеев, встречающихся в степях. Обычно они стоят на возвышениях группами или поодиночке. Их нехитрые объемы образуют в ансамбле интересные пространственные соотношения.

В результате всех поисков мы пришли к группе трех разновеликих трехгранных пирамид. Трехгранные пирамиды менее замкнуты в себе и более активно воздействуют на пространство. Несмотря на самостоятельность каждой из них всегда есть ощущение их единства.

Своими простыми формами, осязаемой плотностью, геометрической завершенностью и статичностью они, по нашему мнению, должны были вызывать представление о силе, стойкости. Вознесенные на вершину холма, эти пирамиды символизируют победу. Особенностью памятника является некоторая жесткость форм и колючесть силуэта. Этими чертами

отмечено отношение к гражданской войне — войне особенно жестокой, братоубийственной.

Скульптурный барельеф и окопы, сохранившиеся с тех времен, должны были войти в систему средств, в которой мы хотели сплавить символику архитектурных форм, пластику конкретных образов и реалии, несущие повествовательную и даже дидактическую информацию.

Скульптор попытался в рельефе выразить массовый, народный характер борьбы, показать стойкость, мужество участников движения, словом, дать конкретные образы героев.

Эмблема на левой пирамиде выполнена из той же листовой стали, что и сами пирамиды. В ней не следует искать единственного смысла. Здесь и пятиконечная звезда, и знак-символ самой обороны, оцетинившейся острыми штыками и вооруженной боевыми идеями.

Скоро начнутся строительные работы на второй очереди мемориала.

Внизу у подножия горы, на естественной террасе, являющейся промежуточной площадкой между селом и монументом, должен быть построен Музей Черкасской обороны. А выше, на другой террасе, лежащей на пути к вершине, будут расположены места символических захоронений праха руководителей и участников Черкасской обороны.

Символика памятника получила у зрителей любопытное толкование: «Каждая из пирамид символизирует один из трех народов, представители которых — русские, казахи, украинцы — сражались против белогвардейцев». Если такие ассоциации возникают, значит они — реальность.



Е. Чернега

## Монументалисты Советского Закарпатья

Социалистические преобразования тридцати послевоенных лет в корне изменили экономический и культурный облик Закарпатья, превратили экзотический уголок отсталого деревенского быта в край городов и сел с эстетически организованной культурно-пространственной средой.

Активное включение в архитектурные ансамбли произведений монументального искусства явилось конкретным воплощением в жизнь идей ленинского плана монументальной пропаганды, играющего важную идейно-воспитательную и эстетическую роль в формировании коммунистического сознания трудящихся Закарпатья.

За последние годы на улицах и площадях городов и сел, во многих памятных местах края установлены сотни мемориальных сооружений — монументов Славы, памятников героям, павшим в борьбе с фашизмом, и выдающимся общественным деятелям. Они помогают глубже осмыслить значение исторических событий, обеспечивших расцвет сегодняшней созидательной жизни, по-новому увидеть характерный закарпатский пейзаж.

Крупнейший в Закарпатье мемориальный комплекс, посвященный подвигу воинов Красной Армии и партизан, отдавших жизнь за освобождение Закарпатья, сооружен в центре небольшого закарпатского города Хуста (архитектор С. Шолтес, скульптор Г. Чувалов). В Виноградове, одном из промышленных и культурных центров Закарпатья, возведен величественный памятник погибшим воинам-освободителям (архитекторы Н. Дьяченко и А. Евдокимов, скульптор П. Мазур). Отличительным качеством этих памятников является то, что, помимо гражданско-воспитательной роли, они выполняют и функцию организации в эстетическую целостность всей пространственно-архитектурной среды. Это удачный пример гармонического единства пространственного решения площади и памятника с окружающим ландшафтом.



А. Дунчак  
Панно  
«Сельское хозяйство и школа»  
на здании средней школы в селе  
Фанчикуво.

на стр. 21  
г. Берегово.  
Центральная площадь

Архитектор С. Шолтес,  
скульптор Г. Чувалов  
Мемориальный комплекс  
советским воинам в г. Хусте.







Среди монументальных комплексов и памятников в сельской местности, выполненных ведущими скульпторами области: В. Свидай, И. Гарапко, А. Горват, И. Бровди, М. Поповичем, доминируют произведения большого идейного и политического звучания. Наиболее значительным из произведений, созданных за последние годы, является памятник Герою Советского Союза, общественному деятелю Закарпатья О. Борканюку (скульптор И. Гарапко), проект которого был признан лучшим на республиканском конкурсе в Киеве в 1973 г. Монументальная живопись закарпатцев, имеющая глубокие корни и давние традиции, обретает в последние годы все более глубокое содержание, обогащается новыми жанрами и техникой исполнения, все активнее закрепляет свое значение как одного из ведущих в настоящее время жанров изобразительного искусства Закарпатья.

Высокая декоративная культура монументальной живописи края основывается на традициях народного искусства, и это придает творчеству закарпатских художников-монументалистов особую человечность и эмоциональность. В монументальном жанре плодотворно работают сегодня такие известные художники края, как Й. Бокшай, А. Коцка, В. Габда, Г. Глюк, Ф. Манайло. Работы последнего, среди которых выделяются красочное оформление киевского ресторана «Верховина» и дегустационно-магазина вин «Променистое» в Уж-

городе (совместно с художником Н. Медвецким), клуба села Ивановка, являются интересными примерами творческого использования народных традиций как в выборе материала, так и в технике исполнения. А начало тому, что можно назвать сегодняшним направлением монументальной живописи Закарпатья, было положено в конце 50-х годов, когда молодые художники Н. Медвецкий, А. Шепя, П. Балла, В. Звенигородский, Й. Бокшай младший, окончив Львовский институт прикладного и декоративного искусства, вернулись в Закарпатье и развернули активную творческую работу по оформлению общественных интерьеров. В первых же работах в технике темперы, а позднее в сграффито: клуб в селе Петрово (художники А. Шепя, Н. Медвецкий, В. Звенигородский, Й. Бокшай младший), дегустационный магазин вин «Променистое» в Ужгороде (архитектор Й. Гомоки, художники Ф. Манайло и Н. Медвецкий), интерьер кассового зала таможни в Чопе (художник П. Балла), проявился глубокий интерес молодых монументалистов к богатейшему декоративно-этнографическому наследию художественной культуры края. Взыскательный вкус, контролируемый накопленным с годами опытом, привел к углубленному пониманию синтеза архитектуры и монументального жанра, к осмыслению образной концепции творческих приемов живописи на фундаменте основательных знаний художественной культуры и искусства. Ху-

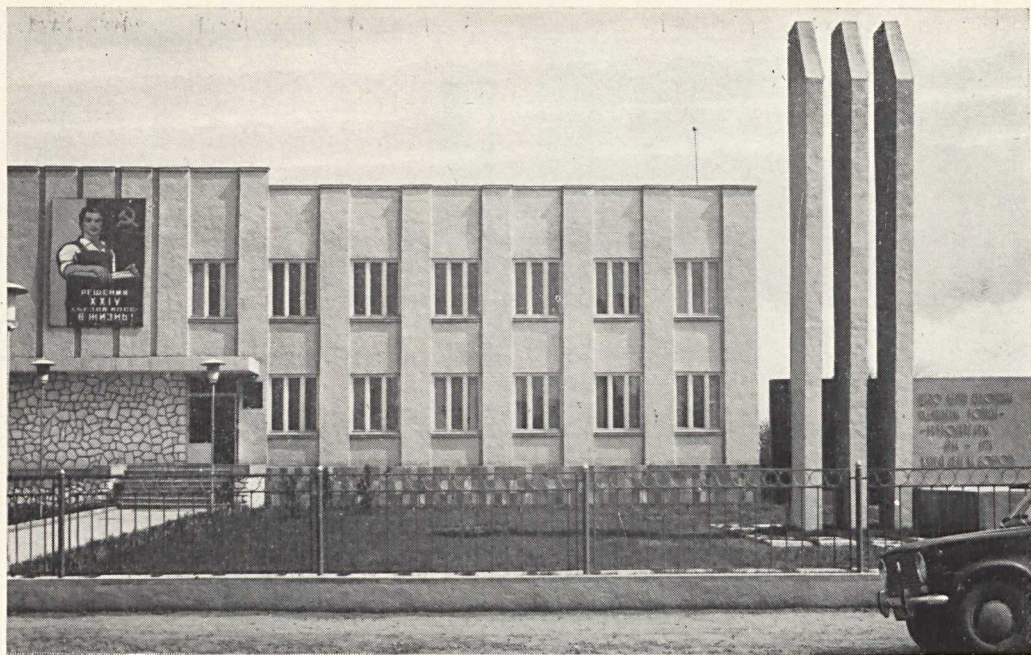
дожники на практике убедились в необходимости совместной согласованной творческой работы с архитекторами с самых ранних стадий создания произведения, с первых замыслов и пробных эскизов до конечного исполнения в материале, ибо только такой «синтетический» метод творчества может дать наиболее плодотворные результаты.

Одной из первых работ, выполненных таким творческим методом, было оформление пансионата «Невицкое» (архитектор В. Сикорский, художники Н. Медвецкий, А. Шепя, П. Балла, Й. Бокшай младший, скульптор В. Свида). Серия панно на темы трудовой и культурной жизни Карпат, взаимодействуя в своем тематическом содержании и композиционно-ритмическом построении, раздвигая пространство интерьера, органично связывает внутреннее пространство с ландшафтом, окружающим архитектурный объект.

Поисками монументальной выразительности в композиции, рисунке и цвете отмечены работы по оформлению таких объектов, как ресторан «Белый камень» в г. Берегове (архитектор Й. Гомоки, художник Н. Медвецкий), интерьер торгового комплекса в селе Буштино (художник А. Шепя), ресторан «Карпаты» в г. Чоп (архитектурный проект П. Балла, Й. Гомоки, художник П. Балла), общественные сооружения в г. Тячеве, талантливо оформленные художником И. Ильком.

В оформлении ресторана «Белый ка-





Село Неизвестное. Новое здание  
правления колхоза

мень» все — от выразительного архитектурного решения и контрастно сопоставленной с его пластикой композицией росписи до узоров металлической решетки (проект художника Э. Медвецкой), латунных светильников в форме средневековых монет (чеканка М. Попович, К. Лозовой) и драпировочных тканей (Э. Медвецкая) — все служит единой цели организации гармоничной и художественно выразительной среды отдыха. Центральное место здесь отведено огромному, интенсивному по цвету панно в технике сграффито, повествующему о старинной легенде основания г. Берегова племенем пастухов, нашедших клад и пожертвовавших его на закладку города.

Как пример синтетического решения еще более показателен Дом культуры шахтеров в селе Ильница. В процессе работы над этим объектом под руководством архитектора С. Шолтеса была проведена полная реконструкция здания. Во всем комплексе оформительских работ доминирует шахтерская тематика. Фасад здания удачно венчает панно (сграффито)

П. Балла  
Панно «Переход Красной Армии  
через Сиваш».  
Дом культуры  
в г. Красноперекоске  
Крымской области.  
Сграффито, роспись.



Н. Медвецкого «Встреча шахтеров после трудовой победы», центральную стену фойе занимает чеканный рельеф М. Поповича и К. Лозового «В. И. Ленин». Зрительный зал украшает со вкусом выполненная роспись по дереву Ф. Манайло «Танец», в красивом, светлом холле — элегантная роспись по плитке «Отдых шахтеров» А. Дунчака. Просторный библиотечный зал второго этажа украшен росписью аль-секо «Человек и космос» П. Баллы, выполненной с фантазией и в характерной для этого художника строго продуманной и сдержанной красочной гамме. Гармонично вписываются в общий ансамбль жизнерадостные и звучные пейзажи художника З. Шолтеса.

Закарпатские мастера монументального искусства давно «вынесли» свое творчество за пределы края. В их творческом активе десятки оформленных объектов во всех концах страны. Крупнейшие из них — дегустационный зал «Русские вина» в Ленинграде, многочисленные объекты и автобусные остановки в Крымской, Львовской, Тернопольской, Сумской областях, оформление детской туристской базы «Дельфин» в Евпатории, Дома культуры в Красноперекоске.

В последнее время в монументальных работах закарпатских художников все большее применение находит такой практичный и дешевый материал, как керамическая плитка. Участники Всесоюзного симпозиума «Синтез монументального искусства и архитектуры в сельском строительстве», проходившего в Закарпатье в мае этого года, могли наглядно убедиться в широком распространении этого материала в монументальных работах закарпатцев, отличающихся высоким качеством. Такие работы, как панно А. Дунчака «Сельское хозяйство и школа» на здании средней школы села Фанчикова и особенно декоративное оформление автобусных остановок автодороги Мукачево — Чоп Е. Кремничкой и П. Бедзиром с широким диапазоном композиционных приемов и сюжетов — от классического закарпатского орнамента до сложных тематических панно «Космонавты» и «Города будущего», были удостоены особого внимания участников симпозиума. Монументальное искусство Закарпатья находится в стадии активного творческого развития. Из года в год ряды закарпатских монументалистов пополняют новые художники, некоторые из них, например, В. Приходько и М. Санич, за короткий срок успели добиться серьезных творческих результатов.

Было бы неправильно представлять развитие закарпатского монументального искусства без трудностей, а порой и неудач. В практике закарпатских монументалистов еще много нерешенных проблем. Но главное — закарпатские монументалисты находятся на верном пути, и это залог их дальнейших творческих успехов.



Н. Дубовицкая

## Скульптуры для театра в Вологде

Скульптор Ю. Александров  
Декоративная композиция  
«Русские скоморохи».  
Листовая медь.





В конце прошлого года начал функционировать новый Вологодский государственный драматический театр, получивший этот подарок к 125-летию своего существования. Здание построено по проекту московских архитекторов Е. Ландау, И. Михалева и Ю. Федотова. Во внутреннем облике театра, в создании праздничного настроения у зрителей определяющую роль играют скульптурные композиции в главном фойе. Еще не войдя в зал, зритель включается в театральное «действие», развернувшееся перед ним до спектакля.

Скульптор Ю. Александров в шести пластических композициях из листовой меди рассказал об истории театра. Здесь античная трагедия, итальянская комедия дель арте, русские скоморохи, народные кукольники, революционный театр «Синяя блуза» и театр мимов. Все это — выразительные фрагменты, к которым сам автор относится с некоторой пронией, как бы оценивая и высокую трагедию, и патетическую романтику с некоторой сдержанностью.

Композиции вырываются за пределы отведенных им архитекторами ниш, расширяя диапазон своего влияния за счет прилегающего пространства, принадлежащего зрителю. Медные торшеры работы Н. Андропова дополняют целостное впечатление от фойе. Стены фойе облицованы светлым шлифованным мрамором, ниши сложного профиля подсвечены изнутри, что усиливает впечатление от скульптур (правда, архитекторов можно упрекнуть в том, что потолочные светильники не соответствуют общему облику фойе).

Автор вводит в композицию дополнительные элементы в виде условных архитектурных форм или декоративных вставок, иногда эти вставки приобретают символический характер, как, например, дерево с листвой, «ширма» или колоннада.

Все группы цикла отличаются высоким мастерством и пониманием возможностей металла, ставшего сейчас весьма популярным. (Далеко не всегда этот материал применяется там, где он является единственно возможным и наиболее выразительным. Бывает, что выколоткой подменяют литье. Порой это происходит из-за отсутствия возможности отлить в бронзе крупную вещь, а выколотить даже большую композицию можно и в мастерской при участии технических помощников.)

Ю. Александров относится к тем немногим нашим скульпторам, которые сознательно обратились к листовому металлу, понимая его своеобразные возможности. Тонким знанием этого материала славился И. Ефимов. Его анималистические произведения из кованой меди стали классикой. И сегодня следующее поколение мастеров продолжает и развивает ефимовскую традицию.

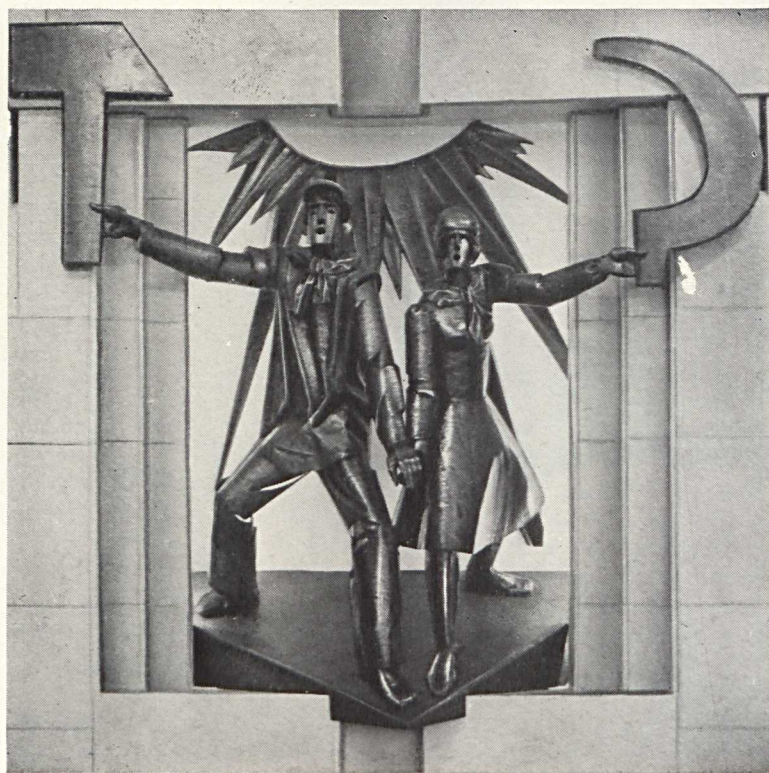
За несколько лет скульптором созданы проекты и осуществлены работы, которые свидетельствуют о постоянных поисках и находках: это композиции в фойе нового Московского цирка, «Золотой петушок» перед павильоном «Птицеводство» на ВДНХ, портал в гостинице «Интурист» в Ростове-на-Дону (выполненный вместе с И. Казанским) медные двери с рисунками для нового здания МХАТа (не осуществлены), декоративные «натюрморты» на флагштоках для сада «Эрмитаж», являющиеся частью проекта, выполненного в соавторстве с В. Элькониным, их же «Флора» на ВДНХ, александровский эскиз эмблемы для здания Горисполкома Зеленограда, башенные часы для административного здания в Москве, фриз на фасаде Ростовского медицинского института, конкурсный проект оформления строящегося здания Картинной галереи СССР (вместе с Н. Андроновым и В. Элькониным). Если добавить к этому перечню то, что сде-

лано в других материалах, то станет ясно, с какой творческой отдачей работает Александров.

При сравнении композиций в Московском цирке и Вологодском театре нетрудно заметить возросшее мастерство скульптора. Свобода пространственных решений, пластическая выразительность формы, разнообразие и сложность силуэтов, богатство фактуры отличают последнюю работу Александрова. В ней он достиг подлинной виртуозности владения техникой и материалом. Принцип «кроеной» из медного листа скульптуры дает возможность создавать композиции с пространственными прорывами и выходами формы.

Некоторая остротенность авторского отношения требует такого зрительного восприятия, которое сходно с тем, как человек смотрит спектакль, то есть не только переживает то, что происходит на сцене, но и оценивает игру актеров, режиссерский замысел, качество декораций и т. д. При общении со станковым произведением такой аналитический подход, как правило, является вторичным.

Создание пластических образов, приближающих современную архитектуру к человеку, делающих ее соразмерной ему, стало основным в творчестве Александрова. Постоянные контакты с архитекторами, естественно, наводят скульптора на размышления о роли пластики в современном здании и ансамбле. Гигантские масштабы сооружений породили влечение к столь же огромным скульптурным компонентам. Задачей сегодняшнего дня Александров считает создание такой скульптуры, которая станет промежуточным звеном между архитектурой и человеком. Роль соразмерной человеку эмоциональной связи могут принять на себя любые пластические формы, связанные с архитектурой общностью замысла. Скульптура в современной архитектуре является тем гуманизирующим







Часть главного фойе.  
Скульптор Ю. Александров  
Композиции на темы театра.  
Художник Н. Андронов  
Декоративные торшеры.

на стр. 24

Скульптор Ю. Александров  
«Итальянская комедия дель арте».  
Листовая медь.

Скульптор Ю. Александров  
«Революционный театр  
«Синяя блуза»». Листовая медь.

Скульптор Ю. Александров  
«Античная трагедия».  
Листовая медь.



началом, которое так необходимо человеку, живущему и работающему в сложных условиях современных урбанистических городов. Ведь не случаен сегодня повышенный спрос на все, что создано руками человека. Значение «рукотворного» искусства сейчас особенно велико. По мнению Александрова, скульптурные элементы в архитектуре, будь то орнаментированные вставки, фризy, декоративные пояса или сюжетные композиции, должны отличаться тщательностью отделки. Скульптура должна смотреться драгоценностью. Именно такая тщательность отделки, при которой даже сварные швы выглядят необходимым декоративным элементом, изобретательность в подаче деталей и пластическая свобода, с которой скульптор «лепит» из медного листа, характерны для вологодского цикла, где нет для автора второстепенных, не достойных внимания кусков. Скульптуры Александрова приносят радость людям, создают праздничное настроение.



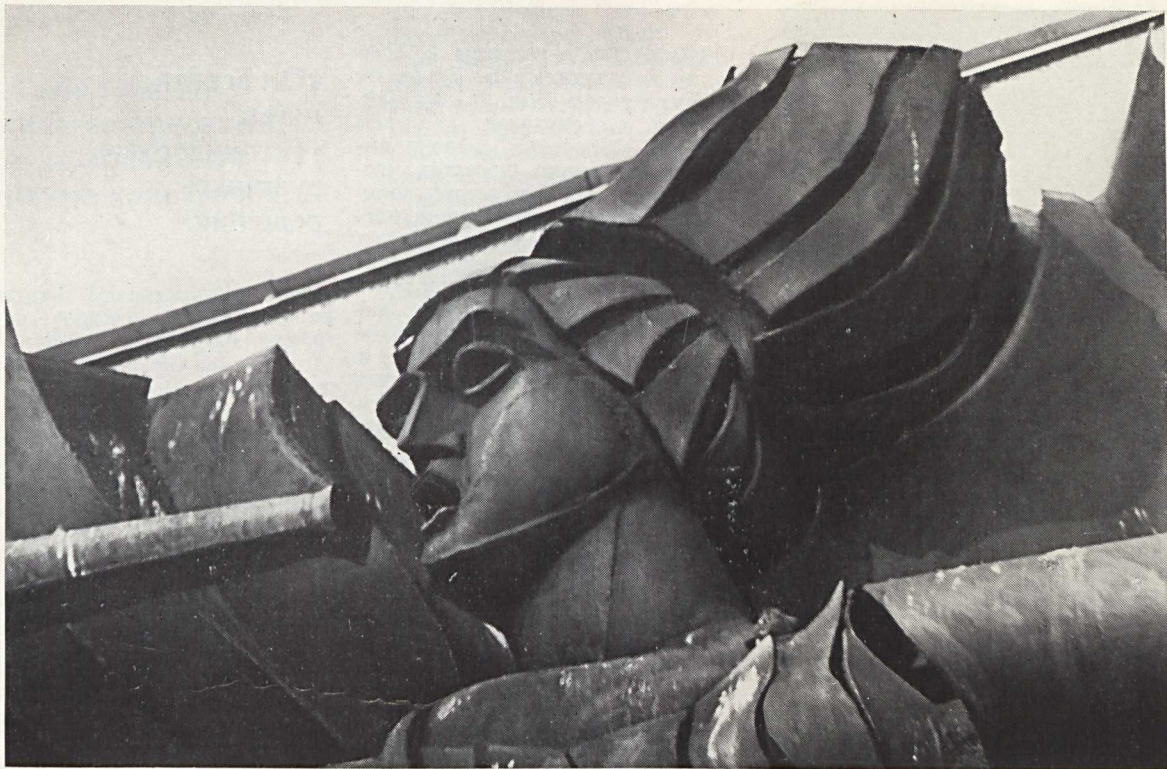
# Художники о художнике

На этих страницах художники Н. Андронов, Д. Жилинский, Г. Захаров, Д. Шаховский и архитектор А. Белоконь рассказывают о творчестве своего товарища — художника Андрея Васнецова. В ярких, темпераментных, четких характеристиках раскрывается многогранный облик Васнецова — монументалиста, живописца, скульптора.



Художники А. Васнецов, И. Васнецова  
Скульптурная группа  
«Трубящие славу»  
на главном фасаде музея  
им. А. Матросова в г. Великие  
Луки. Фрагмент. Листовой металл.





А. Васнецов, И. Васнецова  
«Трубящие славу». Фрагмент

Н. Андронов

### «И везде архитектурная, конструктивная основа»

Андрей Васнецов — художник особого склада, неповторимость его не сразу, может быть, проникает к зрителю, но, раз проникнув, покоряет своим интеллектом и глубиной.

А. Васнецов  
Мозаика «Покорители космоса»,  
в Музее космонавтики  
им. К. Э. Циолковского в Калуге.  
Фрагмент.



Живописец, скульптор, архитектор... «Покорители космоса» в Калуге, «Трубящие славу» в музее имени А. Матросова в Великих Луках, «Музы» на здании драматического театра в Туле, фонари на новом здании Художественного театра, множество эскизов, проектов, модели фонтана для Архангельска, композиции из металла для Тольятти и, на мой взгляд, пожалуй, самое существенное — холсты: «Черная курица», «Разговор», «Натюрморт с яйцами», «Завтрак», «Семья в интерьере» — всего, разумеется, не перечислить.

Все, что Андрей Васнецов делает, носит характер необходимого, целесообразного труда. И везде архитектурная конструктивная основа. Пишет ли интерьер, ставит ли фонари на фасаде театра, komponует ли мозаику или решает целый градостроительный комплекс (как сейчас в Архангельске, работая над фонтаном) — Васнецов прежде всего пытается ясно понять задачу. Конструктивно обоснованный ход приводит его к простым, нужным и неожиданным решениям. Неожиданным — то есть оригинальным. Оригинальность и неповторимость Васнецова не только в том, что его творчество не имеет аналогов в нашем современном искусстве, но прежде всего в том, что поиск наиболее ясного решения ведет его к постижению классических систем построения пространства. В наше время, богатое разнообразными дилетантскими стилизациями, псевдоавангардом, неомещанского дизайна и других легкомыслий, серьезная обоснованность работы — уже довольно оригинальна. Васнецов работает над пространством, где объем как пластическая категория присутствует как элемент единого рельефа, при этом сохраняется цельность пространственной ткани. Думаю, что в этом заключается васнецовский «классицизм».

Интересно здесь посмотреть эволюцию его станковых вещей. Если в более ранних холстах, таких, как «Белье», «Разговор», «Черная курица», пространство устроено свето-

тенью освещенных предметов, их комбинацией, то в более поздних вещах, начиная где-то с «Завтрака», особенно в «Семье в интерьере», пространство выстроено цветовыми тональными силуэтами, слоями различной глубины, и здесь светотень выступает в новом значении. Тень и свет строят не только и не столько объемы предметов, а целостную систему цветового рельефа.

Простота устойчивой конструкции и сложная эмоциональная жизнь его работ демонстрируют абсолютную неподверженность моде, а также враждебность сухому академизму.

Духовное содержание его монументальных вещей, являясь свидетельством нынешней эпохи, содержит при этом в себе момент историзма. Музей в Великих Луках благодаря васнецовским «Трубящим славу» приобрел характер памятника, посвященного Великой Отечественной войне, где наиболее достойно раскрылась роль комсомола. Здесь вполне оправдано отталкивание от традиции русского монументального рельефа периода классицизма, хранящего память об Отечественной войне 1812 года.

Сложен мир мозаики в Музее им. Циолковского в Калуге, где автор, размышляя о далеком будущем, заглядывает в историю науки. Музыкальная в своей цветовой гармонии, она наполнила звучанием все пространство вестибюля.

В последние годы много говорится и пишется о синтезе пластических искусств и архитектуры. Многие делается. Есть удачи. Поиски. Декоративизм. Дежурные решения... Мне кажется, что характер «вмешательства» Васнецова в архитектуру, его пространственное мышление, свойственное ему единство «художник — материал» — это и есть одно из удачных проявлений синтеза искусств, цельного понимания пространства.

В короткой статье, конечно, невозможно представить творческий путь художника, пройденный им сейчас. — сделано много работ и сложность их, как сложность пластического образа вообще, трудно перевести в слова.

Ремесло художника древнее и вечное. Наполнено оно традициями и верой в крайнюю необходимость свою. Требуется непрекращающегося ни на миг, длящегося всю жизнь труда. Андрей Васнецов из той породы, что в постоянном труде, бесконечных муках в любом своем профессиональном проявлении идет к цельности пластического образа.

Д. Жилинский

### «Главное — вылепить пространство»

Был когда-то в Москве прекрасный институт МИПИДИ. Здание построено архитектором Г. Гольцем. Внутри была красивая лестница и в холлах прекрасные слепки с античных статуй, много красивой мебели, керамики, стекла и





А. Васнецов  
«Вешают белье». Х., м.

А. Васнецов, Н. Андронов,  
В. Эльконин  
Мозаика на кинотеатре «Октябрь».  
Общий вид.



А. Васнецов  
«Чистят картошку». Х., м.



две копии с картины А. Иванова, сделанные П. Коринным. Директором был А. А. Дейнека, преподавал в нем В. А. Фаворский. Было в институте много хороших мастеровских. На 5-м этаже помещалась монументальная мастерская, где я впервые увидел А. Васнецова, перепачканного углем и краской, студента интеллигентного вида, с каким-то особенным, чуть высокомерным голосом. Помню и этюд обнаженной модели, этюд как этюд, а вот что-то в нем было, что отличало его от других.

Вот теперь, смотря на последнюю работу — «Интерьер с тремя фигурами», которая так удивительна ощущением построенного пространства, понимаешь, что было особенного в том этюде — была попытка «полиставить» фигуру в пространстве.

Теперь Андрей Васнецов — известный художник, сделавший прекрасные мозаики, скульптуры из кованого металла, много станковых вещей. Везде его заботит выявление формы предмета и пространство. Не блеск живописи и ловкость рисунка, а погружение предмета в пространство, связь его с окружающими предметами, ясное понимание формы, простран-

ство между предметами, чувство вертикали и горизонтали. Объем и плоскость, предмет как поверхность, предмет как пространство и все то, что строит рельеф картины — основная забота художника. Андрей Васнецов, как никто, может объяснить в разговоре пластические задачи, которые он ставит сам и требует от других. Ясно разбирается в построении пространства и пластической идее произведений прошлого. Помню, как просто он рассказал мне строй фрески Гирландайо. Любит классику, любит Сурбарана, Пьеро делла Франческа. Сам про себя говорит — «я художник традиционный, я за традицию». От прошлого берет то, что свойственно ему, Васнецову, многоцветие — не его задача. Краски — черная, белая, серая, коричневая — его вполне устраивают. Главное — вылепить пространство. Рассказывает, что пробовал писать «разными» красками — мешают. Завершенность деталей, мимика лица его не интересуют. Состояния торжественности или драматизма он достигает взаимодействием предметов с пространством и глубиной тона.

Мне как станковисту больше нравятся станковые вещи Васнецова, здесь он свободнее в выражении своих идей и пристрастий.

А. Белоконь

## «Он всегда ищет тектоническую сущность решения»

Совместная работа архитектора и художника-монументалиста далеко не всегда, к сожалению, сопровождается взаимопониманием и дает высокие творческие результаты. Часто происходит так, что художник расценивает архитектуру как сумму не представляющих самостоятельной ценности поверхностей и форм, пригодных только для того, чтобы он мог высказаться самостоятельно, без помех, и чем громче, тем лучше. Такой взгляд, мне кажется, свидетельствует о непонимании тектонической логики и стилевого единства.

В противоположность такому подходу творческий метод Васнецова и его отношение к вопросам синтеза свидетельствуют о понимании монументального произведения как составной, органической части единой композиции. Он всегда ищет тектоническую сущность стоящей перед ним задачи, справедливо считая, что конкретные условия, в которых работает художник, не только не сковывают его творчество, а, напротив, позволяют найти то единственно правильное решение, которое вытекает из этих условий. Стиль — он возникает в процессе работы, как ответ на поставленную задачу.

Васнецов знает, что художник может «дематериализовать» стену, может ее «усилить», прекрасно чувствует материал, в котором работает, и очень точно понимает масштаб.

Во всем этом я убедился, работая с Васнецовым над Музеем имени А. Матросова в г. Великие Луки, где Андрей Владимирович вместе с И. Васнецовой выполнял скульптурную группу на главном фасаде здания.

В этой работе проявились и такие особенности творческого характера Васнецова, как принципиальность и твердость в осуществлении замысла. Так, например, некоторые утверждающие инстанции были не согласны с классической символикой скульптуры, со спецификой изобразительных средств: с крупным масштабом, решительным выносом фигур относительно плоскости фасада, большой степенью обобщенности, естественно вытекающей из особенностей материала (стального листа). Однако благодаря убежденности художника в своей правоте и глубокой обоснованности замысла он был реализован, и когда работа была окончена, всем стало ясно, насколько точно «сработал» Васнецов.

Мозаики Васнецова — это всегда структурные и ритмичные решения. Мозаики в Музее Циолковского, кинотеатре «Октябрь» и кинотеатре в г. Тольятти четко включаются в ритм и масштаб архитектуры.



# «Любил писать черными красками, когда все писали яркими красками»

Андрей Владимирович Васнецов «родился» в 1957 году на III выставке молодых художников города Москвы. Творческий путь у него несколько иной, чем у художников его поколения. Если одни из них увлекались итальянским неореализмом, другие обращались к Кончаловскому, Древину, Фальку, а третьи начинали с последних русских передвижников, Андрей Васнецов пошел по другой дороге. По эрмитажной коллекции, по собранию картин музея изобразительных искусств имени Пушкина, по репродукциям он удивительным образом понял классическое искусство и уроки Сезанна. Васнецов «родился» с уникальным чувством логики, композиции, рельефа, ритма

да зовет, лошади бьют железными подковами, сабли. Если изобразить андрейваснецовское искусство в виде дерева, то оно будет по крайней мере из трех стволов: 1. Ровный ствол станкового искусства; 2. Громадный ствол монументального искусства с гнездами из мозаики, с ветками сграффито и фресок, с ручьями декоративных абстракций, с дуплами фонтанов и архитектурных решеток; 3. Ствол скульптуры из железных рельефов, муз и трубачей Викторий, а в земле — толстые васнецовские корни. Я встретил Андрея Васнецова почти 20 лет назад. Для меня он мало изменился. Все та же высокая представительная фигура, там же живет у Харитонья, такой же номер телефона (только спереди прибавилась двойка), тот же приятный мужской голос в трубке. В русской бороде, страстный охотник с собаками на боровую и болотную птицу. С большой приятностью встретился я с Андреем Васнецовым, выставлялся с ним вместе, жил в деревне Окатово и за столом говорил об искусстве.



Д. Шаховской

## «Красиво по цвету» — не представляю такой фразы в устах Васнецова»

Я не рискую давать оценку творчеству Андрея Васнецова. Попробую только определить, чем для меня важно творческое общение с ним. Первое и главное — это естественно присущее ему ощущение единства, непрерывности развития художественной культуры, неизменности задач искусства в изменяющихся условиях жизни. Мне кажется, что это у него не от изучения, не от знания, а просто дано ему как дар. Великие создания искусства

для него не прошедшее, из обрезков которого можно кроить что-то для себя, а настоящее, живущее и сейчас, реальность, требующая своей формы. Постоянной задачей искусства для него, как я понимаю, является организация человеческого пространства способом цветного или объемного изображения. Вот и объем — только средство для этого. «Красиво по цвету» — не представляю такой фразы в устах Васнецова. Для него странны понятия «поиски нового», забота о современности, забота о стиле, о сюжете. Всякая стилизация его отталкивает. Васнецов разный в своей станковой живописи и в монументальных работах, но это не раздвоенность, а только работа в разных условиях. В живописи художник — наедине с природой. В монументальной работе он сталкивается с множеством данных: зависимость от пространственных, эконо-



А. Васнецов  
Натюрморт с бутылками. Х., м.

А. Васнецов  
Мозаика «Покорители космоса». Музей им. К. Э. Циолковского в Калуге. Фрагмент.

А. Васнецов  
Мозаика «Покорители космоса» в Музее им. К. Э. Циолковского. Фрагмент общего вида.

и цельности картины. И все не попадал в моду. Любил писать черными красками, когда все писали яркими красками. В истории русского искусства его любовь — это иконы, в XVIII веке — петровские парсуны и далее Венецианов, Крендовский, Федотов, Сорока, «неизвестные художники». Испанский Сурбаран — вот его идол. У меня дома 13 лет висят два женских портрета его кисти. Их отличают сложность композиционных счетов, сила рельефа, мощностъ массы, виртуозная ритмичность. Безупречно продуманные, они выполнены враз, одним васнецовским прыжком. Склонности Андрея Васнецова в живописи разнообразны, хотя и определены: портреты, натюрморты из вещей старых и провинциальных, немало пейзажей, шкафы, буфеты, интерьеры с фигурами. Беседуют, вешают белье, завтракают, играют в шахматы! Замечательное чувство человеческого жеста, не случайного, а в старинном понимании: время течет, а человек на картине все спрашивает, все решает, куда поставить пешку. Не могу не вспомнить и композиции на тему «Революция 1905 года». Стачка, разгон демонстрации, похороны Баумана: по булыжной мостовой везут гроб, женщина — Свободо-







А. Васнецов, И. Васнецова,  
Д. Шаховской  
Декоративная скульптура  
на здании Тульского драматиче-  
ского театра. Фрагмент. Листовой  
металл.

мических, сюжетных условий, от работы исполнителей, наконец, от зрителя...

Еще замечательное качество — он никогда не предпринимает окончательного характера вещи, над которой работает — это выясняется в процессе работы.

В совместной работе меня часто удивляло, с какой легкостью Андрей Васнецов принимает предложенную идею, даже легкомысленную. Но, попав в его руки, она очень быстро теряет одежды красоты, занимательности, стилизации. За полдня работы мысль остается нагишом и, если в таком виде неинтересна, — отбрасывается.

Васнецов никогда не считает выполненную работу «правильным ответом». «Старался и сделал, что мог в данных условиях» — вот это, пожалуй, передает его отношение к своим монументальным работам.

А. Васнецов  
Фонарь на новом здании МХАТа.



А. Боков, В. Юдинцев

## Временные сооружения в городе

От редакции

Олимпийские игры 1980 года потребуют осуществления сложного комплекса взаимосвязанных и дополняющих друг друга мероприятий, охватывающих практически все стороны сложного городского организма. Наряду с целым рядом существующих и проектируемых капитальных объектов значительную роль могут и должны сыграть временные сооружения, развернутые на период игр по всему городу. Относительно новой и актуальной проблематике временного строительства и посвящена статья, публикуемая в порядке обсуждения.

Так сложилось, что сооружения временного характера оказались вытесненными на периферию архитектурного творчества. Между тем постоянство перемен делает необходимым самый внимательный и непредвзятый разбор переходных и временных состояний города, а не только стабильных. Как же связать объективно необходимые перемены с достижением целостности и полноценности среды на каждом этапе ее функционирования?

Потребности города в дорогах, площадях, зданиях и сооружениях — переменные величины. Одни из них обнаруживают относительно устойчивый и равномерный рост (постоянные потребности), другие возникают лишь на определенный период (временные потребности).

В то время как постоянные потребности, как правило, возрастают постепенно, отражая характер роста населения, известную инерцию вкусов и привычек, их материальное обеспечение осуществляется скачкообразно, по мере ввода в эксплуатацию тех или иных объектов. В новых районах, где строительство жилых зданий, транспортных сооружений и общественных центров зачастую ведется несогласованно, несинхронный ввод обычно порождает хронический дефицит учреждений обслуживания. В плотно застроенной исторической части города положение нередко обостряется еще больше, так как строительство, как правило, предполагает снос и, следовательно, закрытие учреждений в тот самый момент, когда потребность в них особенно велика.

В большинстве случаев возникающие таким образом диспропорции ведут к резкому увеличению нагрузок на другие учреждения, расположенные по соседству или по пути, приводя к новым несоответствиям и т. д. Эти несоответствия тем глубже, чем больше объем планируемых реконструктивных мероприятий, чем большее число учреждений «выключено» из работы и больше времени тратится на непроизводительные поездки. В этих условиях обеспечение полноценного функционирования, по существу, оказывается возможным лишь в краткие периоды затишья на постоянной стройке, которую представляет собой современный город.

Временные потребности, уникальные или представляющие «всплески» обычной городской активности, носят циклический или эпизодический характер и возникают часто независимо, на фоне роста постоянных потребностей. Их учет не застро-



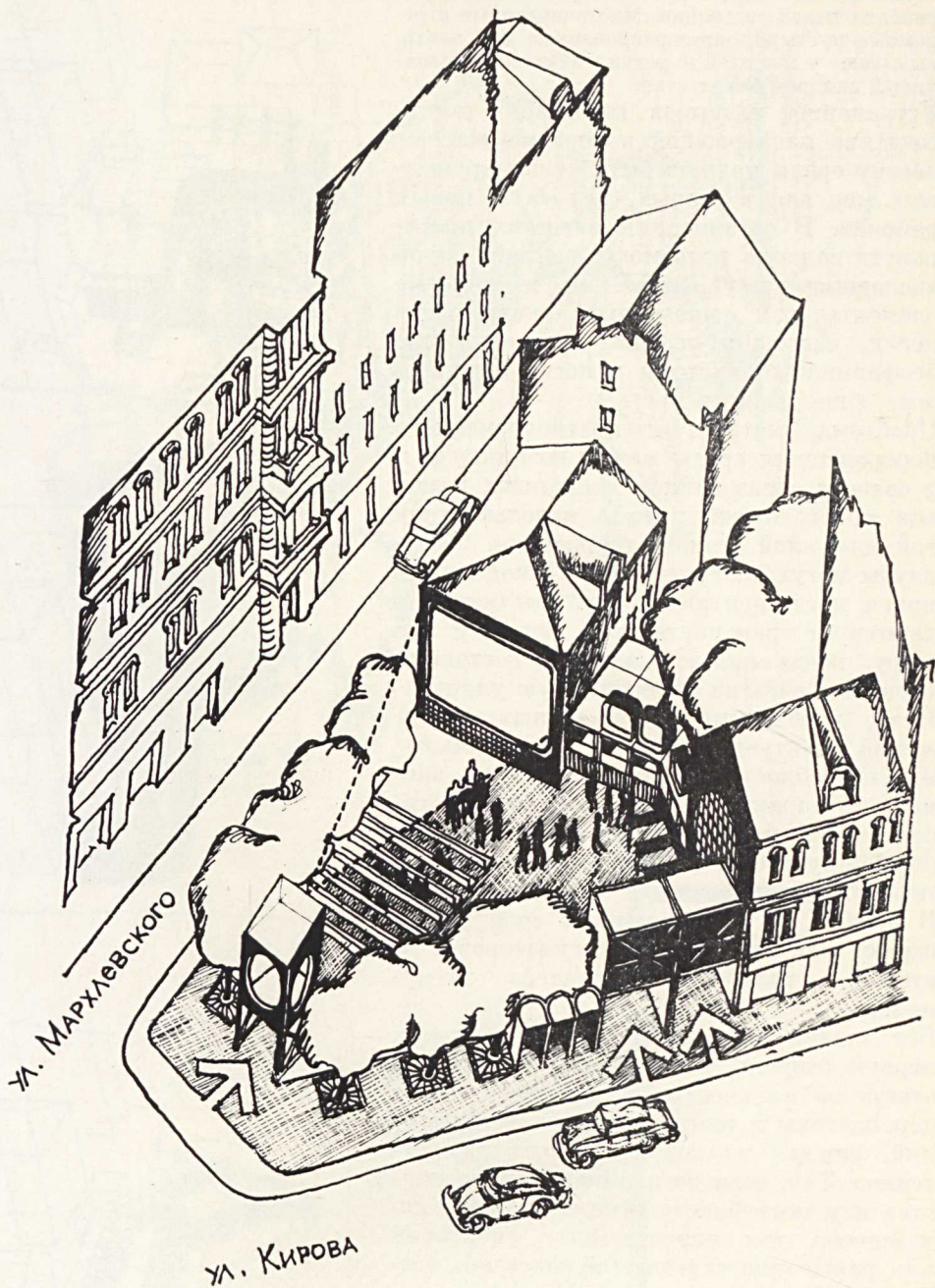
граммирован проектами домов и улиц, рассчитанных в лучшем случае на восприятие суточных или недельных колебаний типа: нормальное состояние — час «пик», будни — выходные дни. Потребности, превышающие возможность стационарных объектов, возникают чаще всего сезонно (праздник, зимние и летние разновидности досуга, сезонная торговля и т. д.) или эпизодически, вне четкого ритма (выставки, ярмарки, фестивали, национальные праздники и т. д.).

Разместить на ночлег туристов, обеспечить продажу фруктов летом и новогодних елок зимой, организовать выставку и кафе на улице или концерт на пустыре — все эти задачи вряд ли целесообразно решать с использованием дорогостоящих сооружений.

Наряду с отмеченными типами потребностей причины изменения среды кроются и в ней самой. Замена элементов нашего окружения, подверженных моральному и физическому износу, бывает и не сопряжена с появлением новых общественных институтов или расширением имеющихся. Непосредственной целью могут явиться благоустройство и оздоровление среды (улучшение коммунального и транспортного обеспечения) или ее перерождение (например, на период праздника). Необходимость временных мер по благоустройству обнаруживается и в реконструируемых участках, и на новых местах. Преодоление хаоса и дискомфорта среды в период «сноса — завершения» строительства, исчисляемый нередко годами, означает полноценное, то есть непрерывное использование каждого метра территории и представляет одну из острейших проблем.

Особую тревогу вызывает ликвидация капитального фонда центральных районов. Снос, не предусматривающий своевременной компенсации, в обилии породил пустыри, участки с неопределенным статусом, долгие годы ждущие решения своей судьбы. Многие из этих пустырей, в сумме составляющих значительный процент территории центра, столь малы или неудобны, что сооружение на них новых капитальных зданий в ближайшие годы нереально. «Мертвые зоны» и пустоты противостоят в первую очередь у мест скопления людей, близ станций метро и остановок транспорта, обеспеченных всеми видами инженерных коммуникаций. В самом центре Москвы в зоне Бульварного кольца таких участков, размером от десятков квадратных метров до нескольких гектаров, более двухсот, и их использование не подходит ни под одну известную классификацию использования открытых пространств.

До сих пор практически не сформулирована проблема преодоления негативных последствий и самой стройки — своего рода промышленного предприятия, хотя и недолговечного, но располагающегося порой в самых важных точках города. Организуемая лишь на базе стройгенплана и отгороженная забором, территория практически полностью выпадает из окружения.



Временный информационный пункт на период Олимпиады. Проект.

Пустырь в городе: невосполненные функциональные потребности и неиспользованные территории.





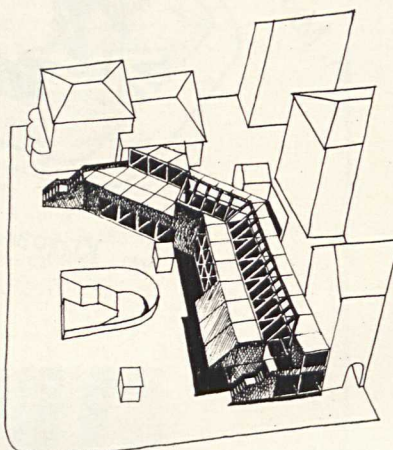
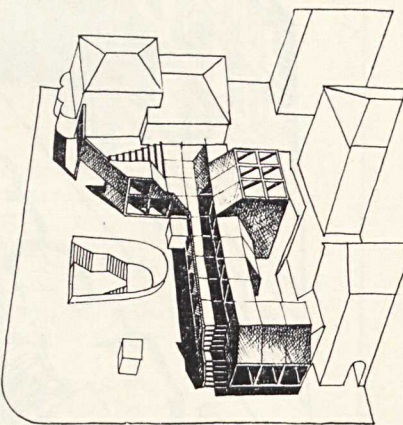
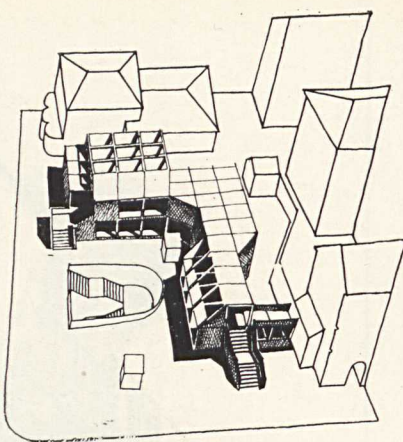
Столь же очевидные проблемы возникают и в районах новой застройки. Многочисленные и огромные пустыри, зарезервированные под центр, вызывают у жителей и редких визитеров устойчивый синдром захламленности.

Устранение разрывов городской ткани, создание непрерывной и соразмерной человеку среды должно быть целью временных мер как в старых, так и в новых районах. В организации внешних пространств важную роль могут сыграть такие вышедшие из употребления и забытые элементы, как пешеходные аркады и галереи, навесы и ограды, превращающие бесформенные пустоты в легко обживаемые общественные места.

Проблема быстрого и кратковременного перерождения среды может возникнуть и в связи с образованием временных резервов пространства, пауз в использовании той или иной ценной территории. Такие паузы могут наступать и в период праздников, когда центральные улицы освобождаются от транспорта, и в непогоду или жару, когда простой навес в состоянии вернуть жизнь на обезлюдившую улицу. Итак, необходимость временных сооружений диктуется как функциональными потребностями постоянного и временного характера, так и состоянием городской среды, требующей принятия мер по благоустройству или краткосрочному перерождению.

В первом случае временные сооружения играют как бы роль «компенсаторов», во втором — роль «заполнителей» пространств.

Все задачи временного строительства, в первую очередь задачи благоустройства и ответа на постоянные потребности, тесно переплетены в рамках конкретных ситуаций, каждая из которых имеет ряд оттенков. Так, если восполняются пространства или потребности, имевшие прототип, например, дом определенных очертаний или ранее существовавший магазин, временные сооружения как бы «восстанавливают» прежнюю ситуацию. Если же моделируется ожидаемый в будущем объект, например, центр нового района, временное сооружение играет упреждающую роль. Эта роль может быть по-настоящему активной, если учесть, что программа использования отдельных участков не всегда строго определена и безусловна. Недостаток информации о потребностях города в лучшем случае задерживает строительство, в худшем мы становимся свидетелями ошибок, выполненных с железобетонной определенностью.



Серия состояний временного сооружения, фиксируемая его проектом.

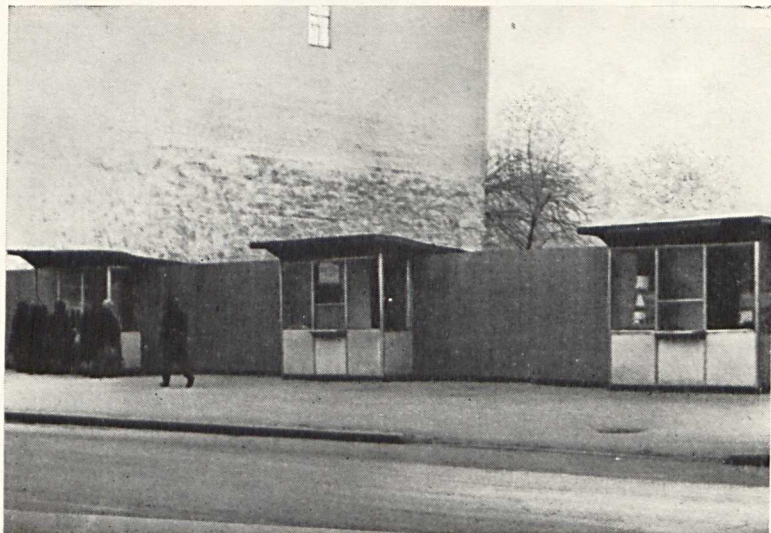
Временные сооружения сегодня: комментарии излишни.

В качестве своеобразного «протообъекта» временные сооружения могут помочь в определении наиболее рационального размещения объектов обслуживания по отношению к системе внешних связей (сегодня, например, скопления павильонов и ларьков у станций метро в новых районах являются прямым указанием на целесообразность создания торговых центров в таких коммуникационных узлах).

Натурная модель ценна и в плане формообразования новых включений в городское окружение, когда требуется точная подгонка конфигурации объекта, его массы и формы на застраиваемом участке. Многие деревянные «предтечи» важнейших сооружений города были эффективным средством выбора и проверки правильности решений.

Наконец, особую роль временные сооружения играют в самом процессе строительства: здесь они должны превращаться в объект-спутник, объект-сопровождение, позволяющий смягчить переход от старого к новому. В этом случае временные сооружения за период своего существования могут менять облик и содержание в зависимости от изменений капитальной застройки или постоянных потребностей. Временные объекты могут дополнить капитальные, постепенно сокращаясь по мере ввода в эксплуатацию отдельных очередей. С помощью временных объектов могут организовываться новые трассы пешеходных путей и новые узлы притяжения, снимающие нагрузки с территорий, занятых под строительство. Планомерное регулирование потоков, их сокращение в одних местах и увеличение в других, то есть обеспечение градостроительного маневра, по существу, еще не раскрытая область применения временных сооружений.

Нетрудно заметить, что существующие типы временных сооружений явно не соответствуют очерченному кругу задач. Долгое время подражая монументальным творениям или относясь к архитектуре «второго сорта», временные сооружения оказались лишенными специфики и профессионального контроля. Своеобразная «самозащитная» реакция города, выбросившего на пустыри, словно в вакуум, тучи ларьков, привела, например, к появлению целых импровизированных торговых центров, некоторые из которых, подобно ярмаркам в Лужниках или Измайлове, завоевали права гражданства. Эти ларьки, стеклянные кафе и подобию скве-





ров, рожденные фантазией эксплуатационников и обусловленные в лучшем случае конъюнктурными, узкопрактическими соображениями, лишь усугубляют хаотичность среды, оставаясь случайными и чуждыми ей. Крайне узкая номенклатура стихийно мигрирующих по городу ларьков и павильонов странным образом сочетается с их необычайной пестротой и разнохарактерностью. Не меньшее разочарование вызывают то тут, то там возникающие пристройки и дополнения, создаваемые хозяйственным способом: летние помещения ресторанов, склады, вестибюли, переходы между отдельными зданиями, гаражи и т. д.

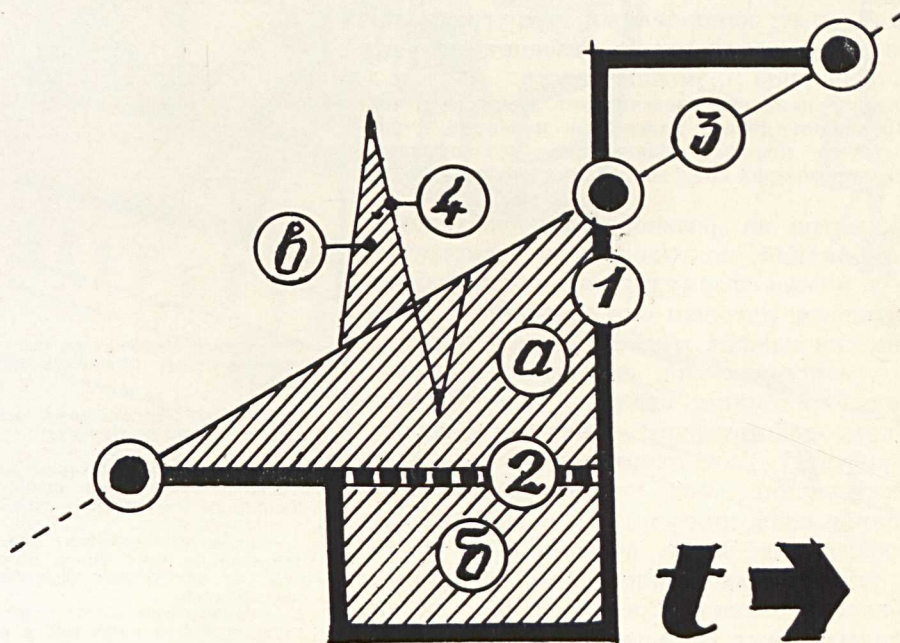
Стихийно возникающие временные сооружения остаются пассивным и неполноценным элементом среды, а кустарные методы малоэффективными при проведении единого и крупного мероприятия. Эти меры и методы, по существу, не столько решают, сколько подчеркивают остроту проблемы, разумное и реалистичное решение которой не может сводиться к запретам и прежде всего требует повышения качества малой и временной архитектуры. Каким требованиям должна она соответствовать, в чем ее особенности? Для временных сооружений, бесфундаментных и часто автономных в отношении коммунального обеспечения, характерна относительная независимость, физическая разобщенность средств организации пространства и участка.

Можно выделить два вида средств: 1) передвижные контейнеры, предназначенные обычно для выполнения узкоспециальных функций, и 2) сборно-разборные «конструкторы». Но если разработка и внедрение передвижных жилищ, электростанций, автолавок и т. п., в основном находящихся применение вне крупных городов, ведется давно и небезуспешно, то «конструкторы» представляют относительно новую проблему. Среди них можно выделить «конструкторы», рассчитанные на разовое применение (использующие картон, пленки, ткани, дерево и т. п.), и «конструкторы» с длительным сроком амортизации, предполагающие многократное применение.

Как передвижные контейнеры, так и «конструкторы» необходимо рассчитывать на два состояния — рабочее и транспортировки — хранения. Но если рабочее состояние подвижных средств, будь то трейлер или пневматическая оболочка, определяется однажды и навсегда, то есть один независимый элемент дает одну комбинацию, то «конструкторы» должны обеспечивать максимальное количество комбинаций, поскольку практически каждое место в каждый конкретный период и каждое учреждение города требуют особого и неповторимого решения. В целом подвижные средства можно охарактеризовать как «закрытые» в пространственном отношении системы, а «конструкторы» — как «открытые». Любой «конструктор» представляет собой набор сопрягающихся элементов. Максимум комбинаций при минимуме элементов — основное к нему требование. Разрешить это противоречие можно лишь с достижением универсальности элемента. Это значит, что он должен представлять собой не только определенную деталь, например, панель, но и узел, связку между такими же деталями. Следовательно, каждый элемент должен быть взаимозаменяем и одинаково хорошо выполнять несколько функций — огражде-

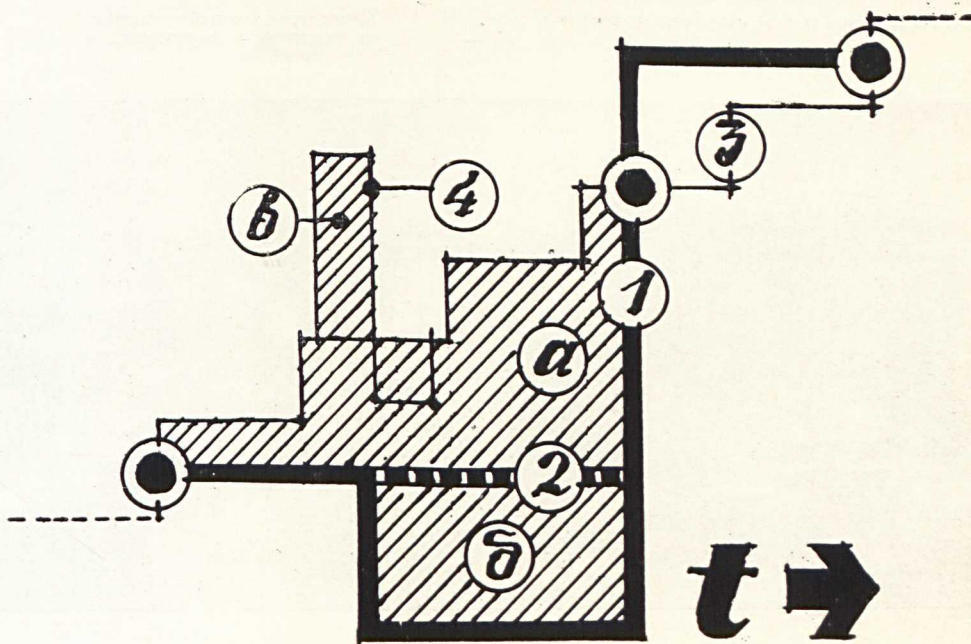


Благоустройство улицы временными средствами. Проект.



Задачи временных сооружений. Временные сооружения как «компенсаторы» капитальных, соответствующих определенным функциям:  
а) функции постоянного характера; б) функции постоянного характера в условиях предварительного сноса здания; в) периодически или эпизодически

действующие функциям (1 — обеспечение капитальными сооружениями, в условиях предварительного сноса; 2 — то же на новых территориях; 3 — изменение постоянных потребностей в пространственном обеспечении; 4 — эпизодические или периодические потребности в пространственном обеспечении).





ния и каркаса, вертикальной и горизонтальной коммуникации, стены и перекрытия. Это означает, что элемент должен работать и самостоятельно, например, в виде отдельной панели или объема, и в сколь угодно больших и сложных сочетаниях, способных меняться в процессе эксплуатации.

Важную роль играют размеры элемента. Элементы меньших размеров усложняют монтаж, но дают больше комбинаций. Крупные элементы, наоборот, сокращают число комбинаций. Эта зависимость полностью определяет тип «конструктора».

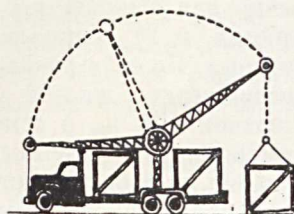
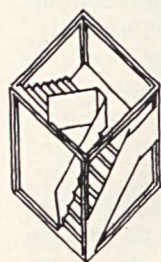
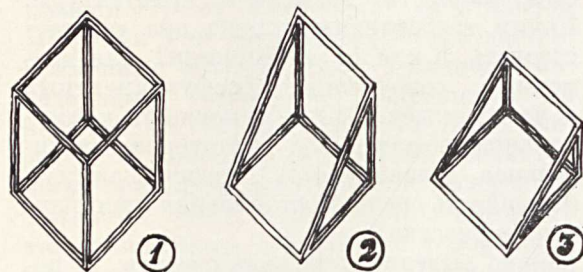
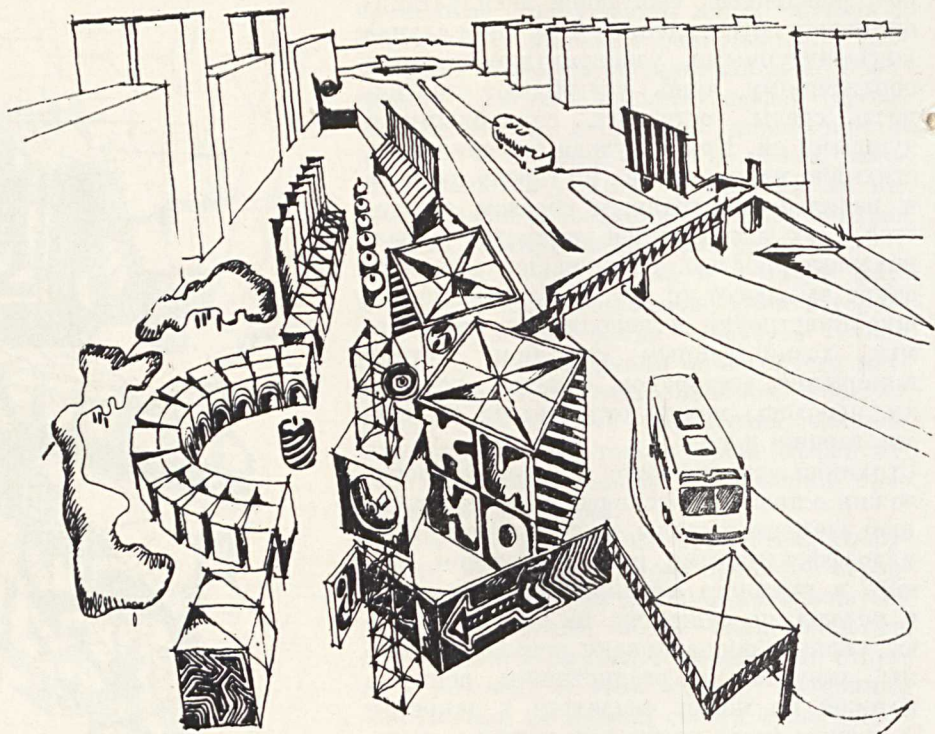
Набор простейших конструктивных элементов позволяет монтировать объемы для различных целей: торговые центры, зрелищно-развлекательные и спортивные сооружения, административные блоки, многоцелевые объекты, включающие одновременно несколько учреждений и т. д. При этом каждая функциональная схема может иметь несколько пространственных вариаций в зависимости от конкретной ситуации применения (конфигурации участка, композиционных характеристик окружения и т. п.).

Разработка временных средств может и должна опираться сегодня на обширнейший опыт, накопленный в других областях: на транспорте, в освоении космоса, в оборонной промышленности.

Особую ценность представляет армейский опыт прокладки дорог, наведения переправ, строительства полевых аэродромов, развертывания маскировочных средств, ведения земляных работ и т. д.

Несмотря на разнообразие необходимых комбинаций, получаемых из «конструктора», можно сформулировать общие закономерности, которым они подчинены. Практически каждая комбинация формируется под действием сил, вытекающих из анализа состояния среды и потребностей. Силы, действующие извне и подлежащие учету, — это очертания участка и существующий узел коммуникаций; внутренние силы диктуют набор необходимых пространств, залов, аудиторий и ячеек, а также связи между ними. Примером сбалансированного реагирования на эти «силы» могут служить сегодня сооружения Метрополитана, гибко заполняющие самые неожиданные участки центра. Создание сооружений с четко зафиксированным сроком эксплуатации и датой ввода, по существу, переносит нас в область «организации времени», в котором существует город. И это организуемое время должно измеряться не только годами и десятилетиями, но неделями и даже часами.

Постоянство и распространенность потреб-



Временные сооружения как «заполнители» городских территорий.

Временный общественный центр в новом районе. Проект.

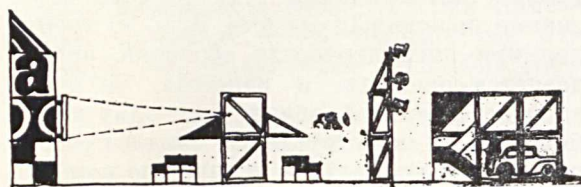
Примером «конструктора» может являться простейший набор, состоящий из 3-х основных элементов с модулем 3,2 м.

А — кубический элемент для организации всех типов помещений, не требующих безопорного пространства;

Б — призматический элемент, служащий для покрытий и изменения ортогональной конфигурации объекта;

В — призматический элемент, из которого набираются плиты перекрытий и основания лестничных маршей.

Помимо основных конструктивных элементов, предусматривается набор наружных ограждений различного размера и лестничные марши; необходимое технологическое оборудование.



Реконструируемый участок: необходимость временных мер очевидна





ностей во временных сооружениях обуславливают необходимость создания для всего города единого «парка» универсальных средств временной организации пространства. Единого — значит индустриально и централизованно производимого и находящегося под постоянным контролем специального координационно-распределительного органа.

В состав такого парка наряду с элементами «конструктора» должны входить средства транспортировки и монтажа (например, тягач, оборудованный краном) и набор агрегатов, обеспечивающих полное или частично автономное существование сооружения (канализацию, отопление, энергопитание и т. д.). Парк может включать несколько «конструкторов», но в применении они должны быть легко сочленимы.

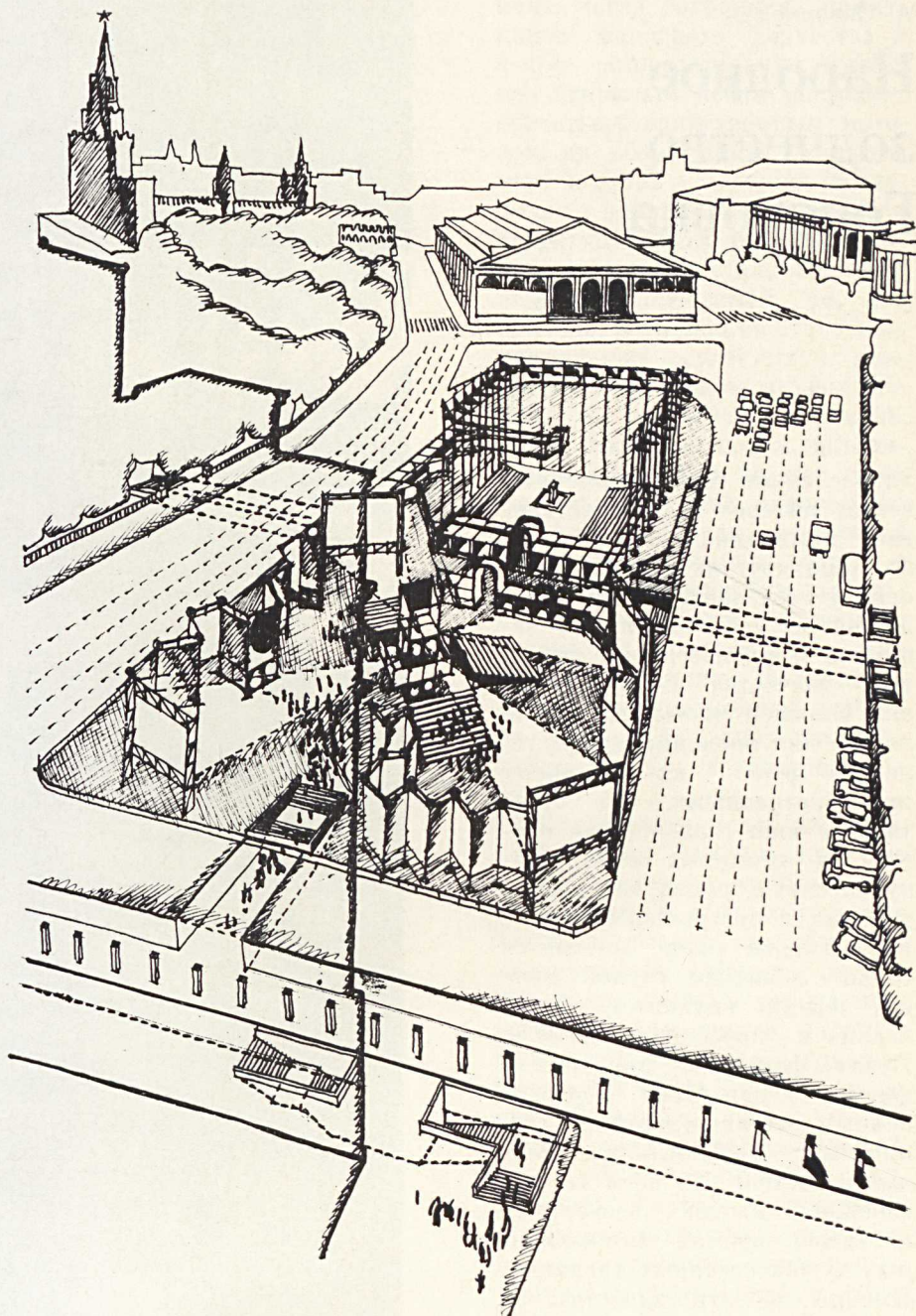
Весьма существенна необходимость узнавания временной ситуации горожанином, внесение полной ясности относительно происходящей перемены. Временные элементы среды должны являться опознавательным знаком этой перемены, легко выделяемым глазом из общего фона застройки и соотносимым с аналогичными знаками в других местах. Продуманность «конструктора» и парка в целом могут служить достаточной гарантией высокого архитектурного уровня временных сооружений.

Простота конструкций, легкость материалов и несложность монтажа делают временные сооружения в 15—20 раз (по предварительным подсчетам) дешевле капитальных, выполняющих аналогичные функции. Учитывая, что сроки амортизации табельных средств всего в 5—10 раз короче, чем сроки службы обычного здания, их экономическая эффективность вполне очевидна. Быстрота развертывания и оперативность применения (в нужном месте и в нужный момент) способствуют быстрой окупаемости временных сооружений.

Временная архитектура, сочетающаяся с развитой инфраструктурой, пешеходными, транспортными и инженерными коммуникациями, может стать своеобразным ключом к организации предстоящей Олимпиады. В нескольких новых, связанных друг с другом пешеходно-транспортных узлах (которые служат основой будущих общественных центров), оборудованных гаражами, стоянками, пешеходными платформами, пассажами, галереями и т. п., могут разворачиваться целые феерии из легких оболочек и сочетаемых блоков. Базой Олимпийского строительства наряду со строительными организациями станут заводы, специализирующиеся на выпуске точных металлоконструкций и синтетических материалов.

«Временность» архитектуры способна сообщить всей Олимпиаде то единство и ту неповторимость, к которой стремится всякая страна-участник.

Временное сооружение, сопряженное с меньшей долей «профессионального риска», имеет полное право быть новым и неожиданным. Образ его отчетливо ассоциируется с праздником и переменой, то есть с тем, что требует не просто «менее капитального», но того, что принципиально противоположно «капитальному», будничному и обыденному. В силу этого временные сооружения не могут не насыщаться цветом, светом, всевозможной информацией, не быть пластически активны, наконец, не могут не демонстрировать перед



Временный «зал» для праздничного митинга — концерта. Проект.

столь обширной аудиторией самые передовые достижения изобразительных искусств.

В то же время необходимо сознавать, что временные сооружения не могут быть универсальным средством решения всех проблем, возникающих в развивающемся городе. Необходим существенный пересмотр самого отношения к проектированию любого участка, который заключается в том, чтобы оперировать не начальным и конечным состоянием объекта проектирования, но комплексно решать все этапы переходного периода, создавая серии сопоставимых изображений, напоминающих кадры фильма. В этом смысле временные сооружения, наряду с гибким и поэтапным вводом стационарных объектов, должны являться составным тактическим средством обеспечения непрерывного процесса формирования и перерождения городской среды.



А. Скворцов

# Народное зодчество Гороховца

За последние годы неизмеримо возрос интерес к художественным памятникам России, все больший круг их включается в орбиту исследований. По праву достойное место начинают занимать и произведения народного зодчества. Ведь именно они большей частью и составляли облик провинциальных городов, делали их по-своему привлекательными. Все пристальнее наш глаз останавливается на ампирных особнячках, купеческих хоромах, мещанских домиках и крестьянских избах. Все больше взор пленяется сочным завитком глухой резьбы, легким кружевом пропиловки и просечного железа. Будят фантазию дикие вырезы флюгеры, поражают торжественным величием дымники, грациозным изгибом — прихотливые водостоки. Во всем этом — горение мысли безвестных мастеров, аромат доморощенных художественных традиций. Именно за эти качества, за неповторимость в каждом отдельном случае, и ценят архитектуру малых городов.

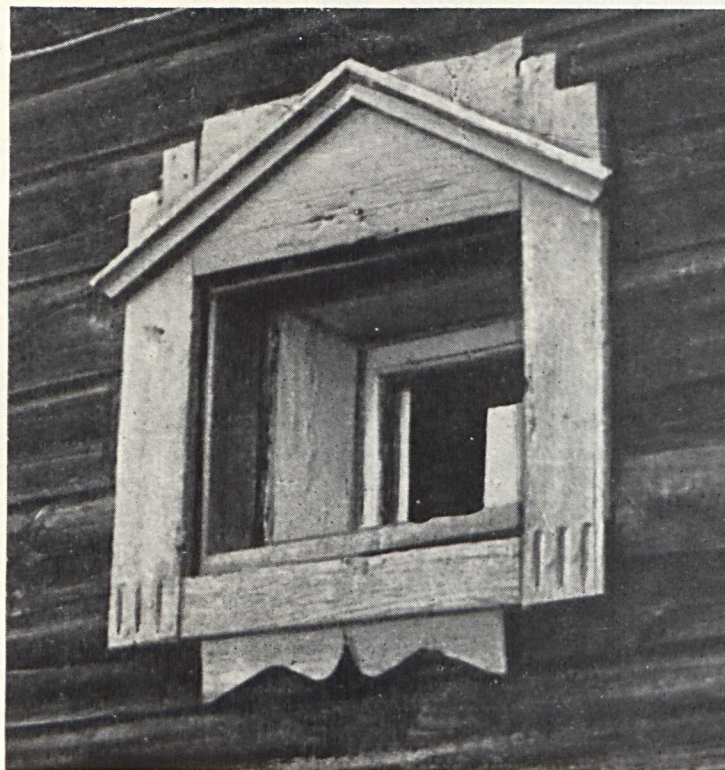
Народное зодчество, будучи единым по каким-то общим принципиальным чертам, тем не менее всегда регионально и несет на себе следы чисто местных условий жизни. Национальное по содержанию, оно очень многообразно по формам своего проявления. Обычно наиболее ярко это выражается в декоративном убранстве народного жилища. Но давнее предубеждение — видеть в народном зодчестве XIX века упадок художественных традиций старой крестьянской архитектуры — дожило до наших дней. Этим обусловлен и недостаточный интерес к ней исследователей. Десятки и сотни подлинных шедевров народного зодчества все еще не учтены и не поставлены на государственную охрану именно в силу неизученности их локальных проявлений, представляющих в каждом отдельном случае огромную историко-художественную ценность. А между тем бывшая провин-



Вид Гороховца  
с Пужаловой горы.

Гороховец.  
Улица Среднепротетарская.

Волоковое окно.  
Сел. Мягково.  
Гороховецкого уезда.  
Середина XIX в.



на стр. 37

Деревянные ворота у дома  
Сапожников-Ершова.  
XVII в.

Дом 1900-х годов  
(ул. Ленина, 50).

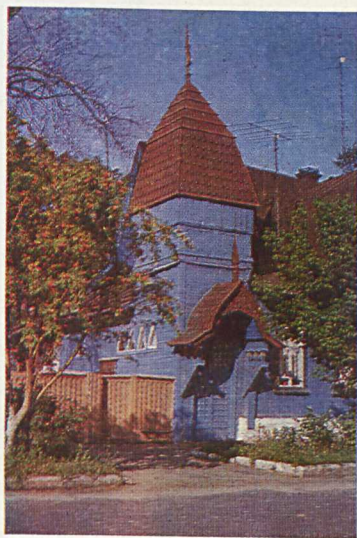
На гороховецком базаре.

Палаты купца Ершова.  
1670—1680 гг.



ция решительно меняет свой облик. Новое стремительно входит в жизнь, вытесняет, а подчас и уничтожает памятники городского народного зодчества, расчищая место архитектурным формам индустриального века, вырывая все новые и новые страницы из архитектурной летописи народа.

Поэтому все острее встает вопрос о том, как сохранить нашу старину, не вступая в противоречие со стремлением людей к комфорту, к улучшению их жилищных и бытовых условий. Казалось бы, решение было найдено: создание музеев под открытым небом должно было поставить вопрос о сохранении памятников народного зодчества на прочную основу. Действительно, как можно было сохранить тот или иной драгоценный осколок прошлого, если судьбе было угодно запрятать его в «медвежий угол», где он, даже сохранившись без постоянного надзора, все равно был обречен на гибель. Лишь музеи деревянного зодчества, которые стали формироваться в последнее время при крупных городах и туристических центрах, способны в какой-то степени разрешить эту проблему. Но оказывается, что и здесь не все благополучно. Памятники, как правило, свозят за сотни и тысячи верст от того места, где они родились и были одеты в декоративный убор топором местного плотника. Поставленные в новое окружение, они теряют свое первоначальное обаяние, и тогда даже неискушенному туристу становится ясно, что те трудности и хлопоты, которые приходится терпеть в стремлении увидеть памятник на его исконном месте, вознаградили бы куда большим эстетическим удовольствием, нежели его поблекший теперь вид среди «гостей из всех волостей». Не меньше серьезных опасений вызывает и другое. Музеи народного зодчества формируются преимущественно из сельских сооружений. Тем самым из поля зрения выпадает значительный круг памятников, созданных народными мастерами, которые входят в пределы небольших провинциальных городов. Именно в силу того, что они находятся в городской черте, отношение к ним совсем иное. Исследователи еще не оценили их историко-архитектурное значение как в ансамбле всего города, так и в общекультурном аспекте; эти памятники еще ждут утверждения своего права называться творением народного зодчества в полном смысле этого слова. А пока их спокойно сносят или в крайнем случае выносят за пределы города во вновь формируемые музеи под открытым небом. Отрываясь от конкретного город-



ского ансамбля, складывавшегося веками, они значительно теряют в своей эстетической значимости.

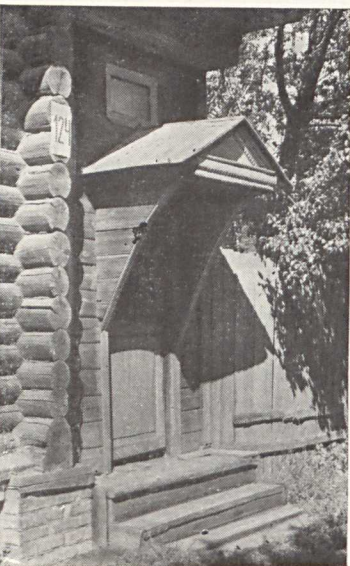
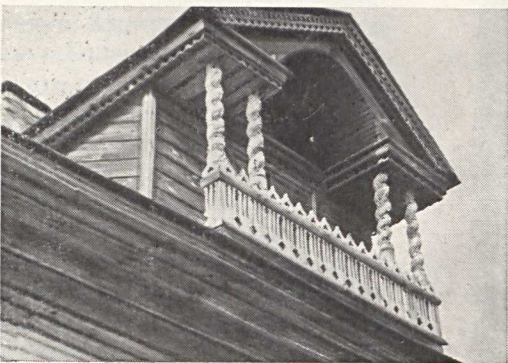
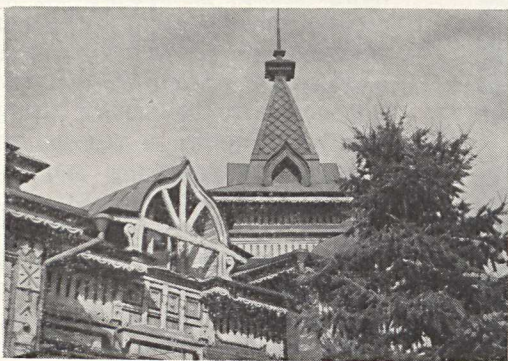
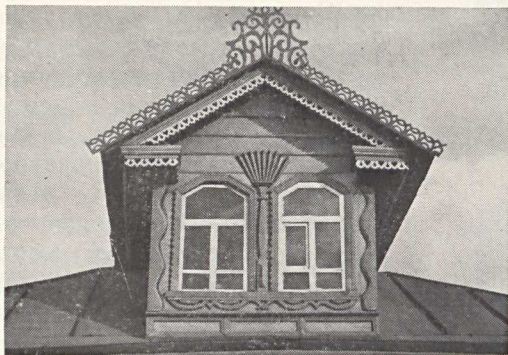
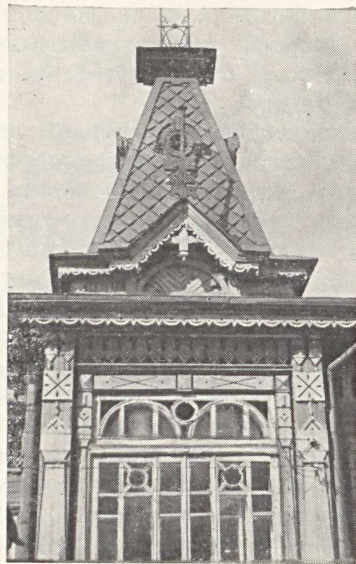
Следовательно, наступает момент, когда сохранение памятников народного зодчества в форме самостоятельных музеев под открытым небом не может считаться единственным методом их сбережения. Остаются поиски путей включения памятников в живую и меняющуюся структуру самого города. Практика и раньше сталкивалась с подобной проблемой, но, как правило, речь шла об отдельных уникальных строениях, о наиболее оптимальном их включении в городской ансамбль. А как быть с цельным, исторически дошедшим до нас городом, чья массовая рядовая застройка, сотканная хитроумной выдумкой народных зодчих и буквально начиненная маленькими шедеврами народного творчества, придает ему неповторимое обаяние, сохранение которого в современных условиях представляет одну из сложнейших задач градостроительства.

Особенно остро подобная проблема встает сегодня там, где города в силу их огромного исторического и художественного значения становятся объектом повышенного интереса туристов, в частности в тех из них, которые включены в маршрут большого «Золотого кольца». Одним из таких городов является Гороховец. План его реконструкции представляет собою один из возможных практических путей разрешения проблемы сохранения памятников народного зодчества в рамках существующей и вновь создаваемой городской застройки.

\*

Гороховец до наших дней сохранил планировку и композицию XVII столетия, того самого периода в его истории, который был ознаменован строительством преимущественно каменных сооружений: нескольких монастырей и целого ряда посадских хором. Жилые палаты купцов Сапожниковых, Ширяевых, Опаринных, Судоплатовых еще и сегодня поражают зрителя своим суровым величием. За мощной кладкой их кирпичных стен, за массивными дверями, окованными железом, за прочными решетками в окнах проступают черты быта эпохи «Домостроя». Это редкостные ныне образцы гражданских зданий допетровской Руси. А рядом высятся величественные соборы и колокольни, воздвигнутые на средства тех же купцов. Все вместе это представляет собою редкостный ансамбль, основное ядро которого составляет Благовещенский монастырь. А вокруг, вдоль пра-





вого берега реки Клязьмы и крутых склонов Пужаловой горы, гребень которой возвышается на 150 метров над уровнем реки, живописно группируются другие постройки, возведенные в более позднее время, когда после недолгого экономического расцвета город ушел в дрему тихого провинциального существования.

Если сегодня с Пужаловой горы, со стороны Никольского монастыря, внимательно всмотреться в переплетение городских улиц и петляющих переулков, можно заметить, что деревянные сооружения почти всецело определяют облик исторической части города. Следовательно, начиная с XVIII столетия, когда торгово-промышленный потенциал Гороховца падает, улицы его застраивались исключительно деревянными строениями.

Наиболее яркие страницы деревянной летописи Гороховца созданы топором местного плотника; следы яркого искусства можно здесь обнаружить повсюду. В историю гороховецкие плотники вошли под именем «якушей» — по названию одного из сел уезда. С собою эти зодчие принесли в город пышный растительный узор и фантастические образы животных: львов, фараонов, берегинь, птиц-сиринов. Дома с подобным декором приходились по душе прежде всего зажиточным крестьянам, прибывшим к городу и проживающим на его окраинах. Чаще всего такие дома можно встретить в районе улицы Московской, составлявшей в прошлом село Красное, ныне вошедшее в городскую черту. В центре же проживали дворяне и чиновники, и это сильно сказывается на характере построек, которые носят следы увлечения столичной и усадебной архитектурой. Типичным образцом может служить дом Ангелова — Сарайкиной (ул. Ленина, 79), представляющий прекрасный пример провинциального деревянного ампира.

На рубеже XIX—XX веков в Гороховце возводится целый ряд крупных жилых зданий в псевдорусском стиле и в стиле модерн. Дома подобного типа органично и живописно вписаны в рядовую застройку, имеющую скромный и непритязательный облик. Древняя Русь и деревянный амбир, «а ля рюс» и модерн, а рядом крестьянские избы — все нашло отражение в архитектурной жизни этого города. Даже близлежащий Городец не может дать такой живой картины прошлого.

Намечаемое создание в Гороховце Государственного историко-архитектурного заповедника и туристического центра — важная мера для того,



Дом Морозовых. Деталь (ул. Ленина, 85).

Светелка дома 1913 г. (ул. Московская, 25).

Дом Морозовых. Деталь. 1900-е гг. (ул. Ленина, 85).

Светелка дома 1932 г. (Нагорная, 9).

Крыльцо. Конец XIX в. (ул. Ленина, 124).

Дом Шориных. 1900-е гг. (Московская, 43).

Ул. Верхнепролетарская.

на стр. 39

Дом бывш. гороховецкого военачальника. Наличник окна. 1900-е гг. (ул. Ленина, 50).

Наличник окна. Конец XIX в. (ул. Ленина, 41).

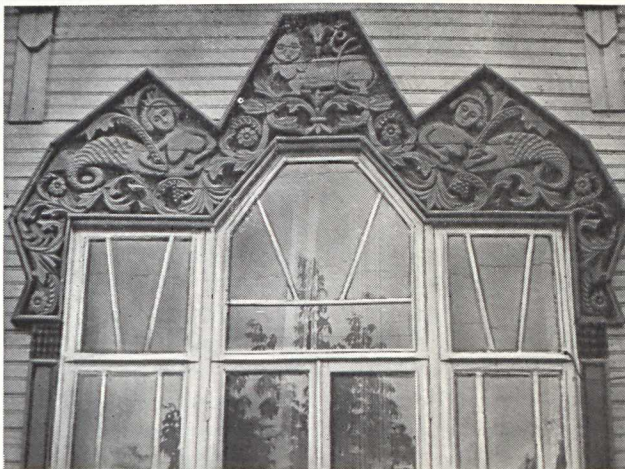
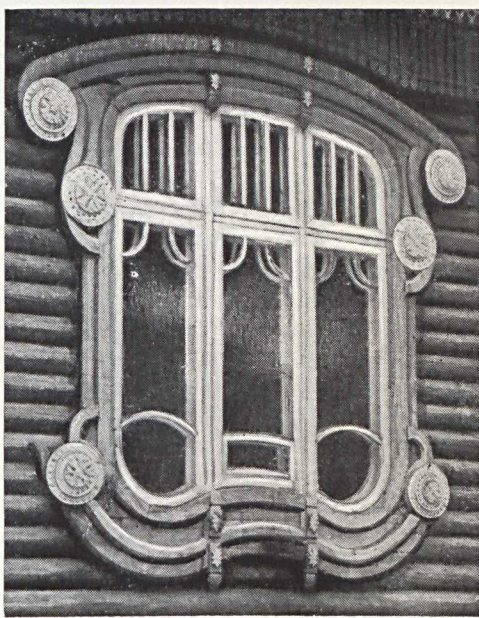
Наличник окна. 1900-е гг. (ул. Московская, 43).

Дом бывш. гороховецкого военачальника. Наличник окна. 1900-е гг. (ул. Ленина, 50).





чтобы сохранить в комплексе все значительные реликвии города: археологические, исторические, ландшафтные и архитектурные. Гипрогор разработал проект детальной планировки центральной части Гороховца (авторы проекта архитекторы И. Ершов и С. Сурков), а также проекты охранных зон и зон регулируемой застройки. Согласно проекту граница будущего заповедника определяется на севере поймой реки Клязьмы, на западе гористым рельефом местности, на востоке речкой Могиленкой, а на юге вновь складывающимся центром города в районе улицы Беседина. В целом именно этот район и составляет историческое ядро города. Основной же объем жилого строительства намечается перенести в юго-восточную часть города, где до сих пор был пустырь. Новый административный центр выносится из исторической части и формируется в непосредственной близости от него с застройкой группой зданий повышенной этажности. Тем самым в силуэт города вводится активная дополнительная вертикаль, а район нового строительства четко отделяется от старой застройки, которая сохраняет в силу этого свою прежнюю роль в организации городского ансамбля. Но новая вертикаль города берет на себя также и функцию объединяющего начала, так как новая городская застройка с центром повышенной этажности создается по аналогии с уже сложившимся приемом контраста высотных объемов колоколен и церквей и пониженной горизонтали, составленной малоэтажной деревянной застройкой. Центральную улицу Ленина, которая является как бы связующим звеном между исторически сложившимся центром города и вновь формируемым центром, предусматривается застроить двухэтажными блокированными домами с полным их благоустройством и с квартирами в двух уровнях (подобные дома можно увидеть в Суздале). Район же, непосредственно примыкающий к памятникам каменного зодчества XVII века (между улицами Луначарского и Фрунзе), сохранит существующую одноэтажную застройку; в дальнейшем дома здесь будут благоустроены. Более того, в исторической черте города проектом допускается строи-



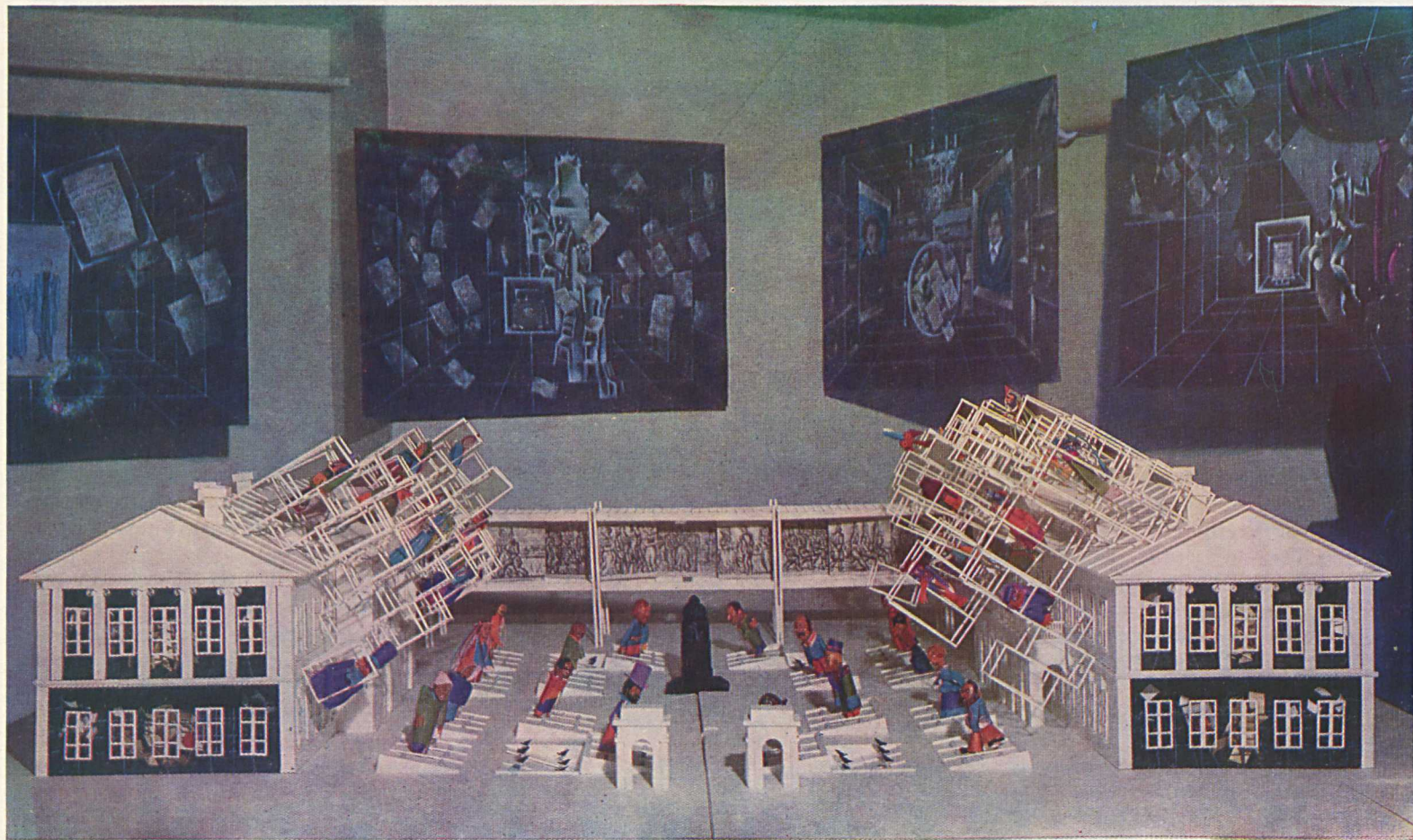
тельство новых одноэтажных индивидуальных домов с традиционным деревянным фронтоном.

Все это, безусловно, продиктовано заботой о сохранении исторически сложившегося городского ансамбля, о важной роли в нем рядовой гражданской застройки. Но следует отметить, что возможность более активного использования памятников народного зодчества учтена проектом далеко не полностью. Упомянутой типовой застройке подлежит та часть города, которая как раз и сохраняет наиболее интересные памятники деревянного зодчества. Остальные же кварталы, хотя и имеют немаловажную роль в композиционно-планировочном отношении, лишены таких выразительных сооружений. По существу, проект предусматривает создание историко-архитектурного заповедника в основном на базе памятников древнерусского зодчества. Хотя по проекту отдельные более поздние памятники народной архитектуры и сохраняются, им все же отводится явно заниженная роль в организации целостного ансамбля. Составляя активный фон для восприятия древнерусских сооружений, памятники народного зодчества могут и должны брать на себя и самостоятельную эстетическую функцию, для чего вокруг них следует предусмотреть охраняемые зоны и максимально улучшить их обозреваемость. Иначе возникнет парадокс: в то время как в Суздаль свозят памятники деревянного зодчества той же стилистической группы и даже, более того, созданные теми же плотниками-якушами, в самом Гороховце эти памятники обрекают на пассивное существование. Для того чтобы найти оптимальный вариант их показа, нет необходимости выделять специальный музейный участок и выводить его за пределы города, как это сделано в том же Суздале. Напротив, разработанный Гипрогором проект детальной планировки дает возможность «вылести» эти памятники в живую структуру современного города, заставить их жить полноценной жизнью, без той искусственности, которая непременно появляется в условиях их обособленного музейного показа.

(Окончание на стр. 43)



# Поэтическая среда музея



## От редакции

Споры вокруг так называемого музейного взрыва несколько поутихли, но проблема осталась. Это проблема взаимодействия художника и научного работника музея при создании экспозиции. Споры притихли, потому что на словах проблема не решается — нужны эксперименты. Эксперименты идут — публикуемая журналом статья рассказывает об одном из них.

Художник один не создает среду даже тогда, когда сознательно к этому стремится — поведение, чувства, восприятие людей, включающихся в создаваемый художником пространственный каркас, никогда полностью не предсказуемы. Художник вмешивается в среду и тогда, когда в мыслях этого не держит, делая один только этот памятник, ту скульптуру или тот знак, исключительно данный конкретный интерьер и ничего больше.

Пропорции сознательного и непроизвольного в рамках особой художественной темы «Среда» подвижны, переменчивы, легко соскальзывают в ту или другую сторону.

Еще совсем недавно художник воспринимал как естественное то, что ему полагалось «оформить», к примеру, программу экспозиции, составленную другими. Тогда отношение сознательного к неосознанному спустилось к полному торжеству неведения — нулевой точке. Потом художник начал сознательно встраивать элементы оборудования и экспозитуры в определенные стилистические правила, в стилистическую конвенцию — оптимистический эклектизм павильонов ВДНХ пятьдесят третьего года или столь соблазнительную поначалу простоту «браун-стиля».

Тогда планка дрогнула — чуть-чуть, куда меньше, чем поначалу казалось, появились проблески художественной программы. Еще позже художники начали вгонять интерьер, выставку, книгу или детскую площадку — что угодно, в нехитрую или (реже) утонченную модульную решетку, но планка не шелохнулась. Сознание художника осталось в рамках той же стратегии «оформления». Сдвиг, сильный, дрящущийся, начался тогда лишь, когда художник в проекте вернулся в состояние вообще художника. Тогда он, освободившись от нужных лишь на краткое время формальных схем, с новой интонацией произнес очень старые слова: образ, настроение, программа, проект, мысль.

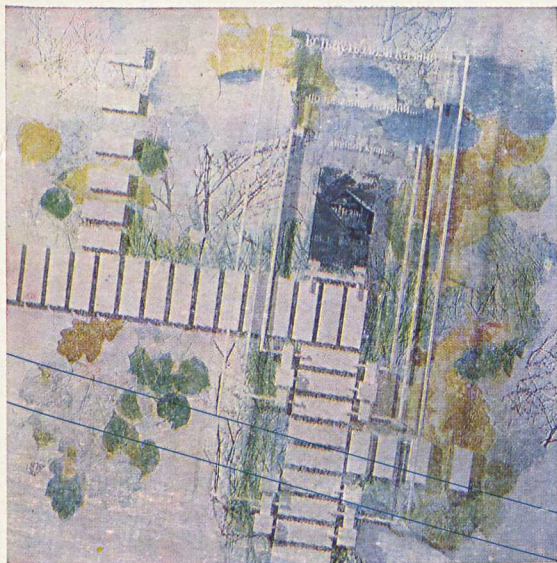
В тот миг случилось многое. Модульные решетки, колористические ряды, хитроумные пространственные «конструкторы» или контрапункт фактур поверхности — все это очень ценное, весьма разросшееся имущество мгновенно переместилось. Оно передвинулось с незаконно захваченной позиции принципов на законно принадлежащее ему место средств пластического воплощения замысла.

Как ни странно, но зигзаг на месте, отгораживание от искусства, завершающееся лишенным смирения воз-

Проект экспозиции Музея им. Н. В. Гоголя в Москве. Руководитель проекта М. Коник, авторы — А. Карпова, Н. Монастырская, Б. Палей, А. Панфилов, Р. Сейфуллаев, А. Скворцов, М. Шапиро, Е. Удин

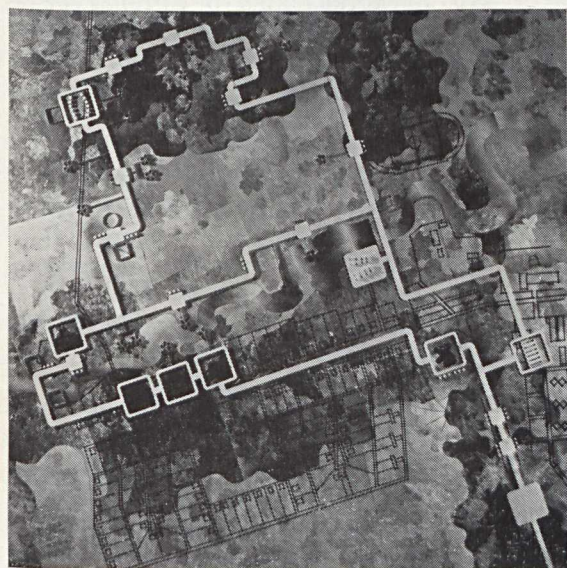
Театр манекенов — основная тема экспозиции во дворе дома.





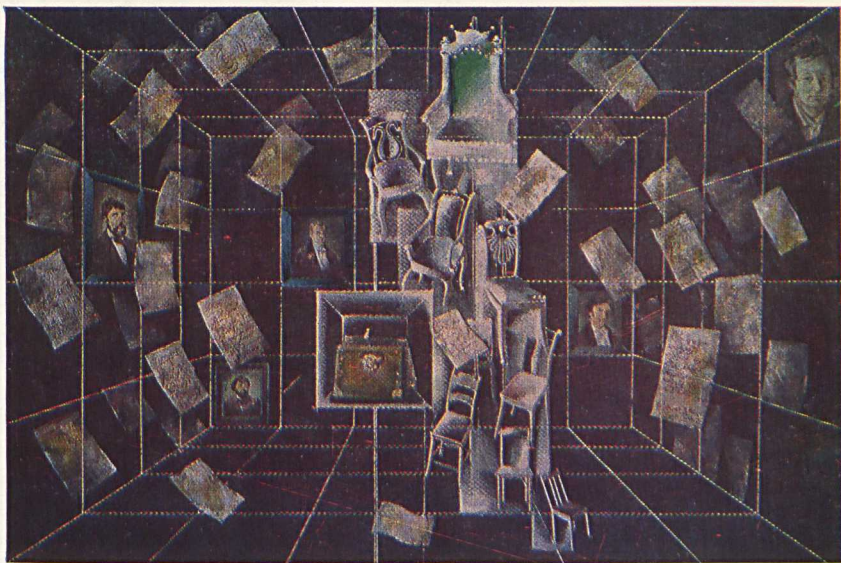
Проект экспозиции Музея  
А. Тукая.

Руководитель проекта М. Коник,  
авторы — Н. Артамонов, Е. Голуб-  
цов, В. Поповцев, Н. Степин.  
Зеркало в этом музее — средство  
транспозиции — «переброса» пей-  
зажа в пейзаж.



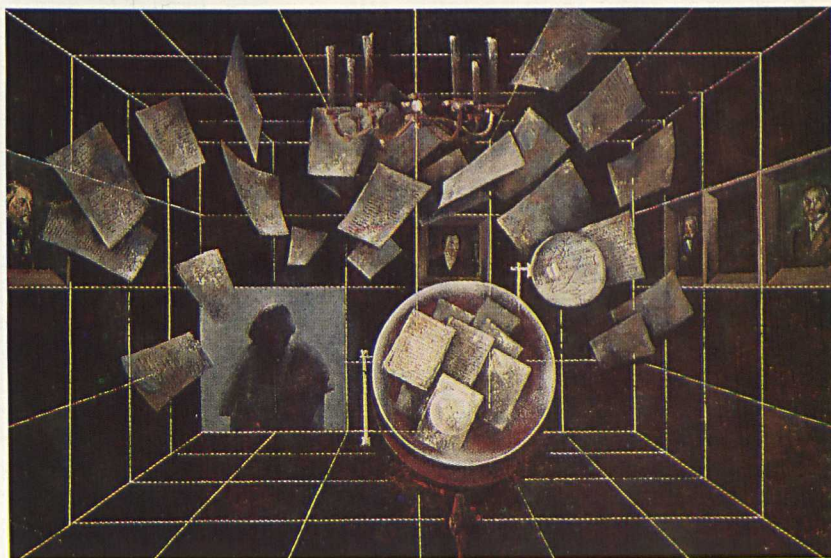
Проект экспозиции Музея  
А. Тукая.  
Генеральной темой музея стал  
путь, дорога сквозь ландшафт.

Проект экспозиции Музея  
А. Тукая.  
Цветное стекло позволяет  
«перебросить» зиму в лето,  
весну в осень, сделать поэтичным  
обыденное.



Проект экспозиции Музея  
Н. В. Гоголя.  
«10 случаев из жизни Н. В. Гого-  
ля» — тема экспозиции интерьеров.

Зал «Гоголь-чиновник».



Зал «Гоголь и критика».

Зал  
«Гоголь сжигает «Мертвые души».





вратом, был необходим. Обучение средствам должно было временно смещать акценты, овладение средством выражения идеи должно было приобрести ранг освоения принципов деятельности. Как только процесс начал заходить в тупик надсадно повторяющихся шаблонов, возникла потребность вновь задаться простым вопросом — что есть замысел? На этот вопрос нельзя ответить «вообще», словами-абстракциями (на вопрос о средствах как раз можно так ответить) — наверное, именно потому долго, чуть дольше, чем следовало бы, этот вопрос и не возникал. На этот вопрос можно ответить только конкретно, обсуждая тот или этот, но всегда единичный замысел, пластическую идею. Это и есть возвращение проектирования в искусство, ведь ни живопись, ни скульптура, ни театр или музыка не сводились никогда к текстуально выраженному сюжету. Сюжет Благовещенья один, а пластических замыслов, воздвигнутых над этим сюжетом, множество. То же и в проектировании, или оно — не художественное проектирование, а так — инженерная схема. Пластический замысел образно-конкретной среды, свойственные ему, обязательные для него — здесь, в сей миг, у этого, не у другого художника обязательные, пластические же средства воплощения — вот и вся премудрость художественного проектирования середины 70-х. Как всякая заставляющая в работе простота, она заставила идти к себе извилисто и мудрено.

Ясно, наверное, что построение насыщенного взаимодействием людей пространства, становясь художественной задачей, безразлично к объекту — к тому, что проектируется. Важно — как проектируется, важно, чтобы образно представить не только материально-пространственные взаимодействия людей (пойти прямо, глянуть влево, увидеть толпу или лицо в толпе...), но и идеальные: хочется пойти, вспомнил о виденном... Важно еще, чтобы то, что проектируется, было ясно определено, как ясно определен, отделяясь от окружения, фрагмент пейзажа, как выделено в определенности человеческое лицо.

Все же у множества тем в искусстве всегда выделялась такая, на какой предельно четко выявлялось отличие нынешнего от прежнего: портрет и натюрморт в живописи, внутренний монолог в литературе, любовная лирика в поэзии. В художественном проектировании тоже есть такая «модельная» область: экспозиция. Здесь реальные и идеальные взаимодействия между людьми, вещами, изображениями, знаками; между сиюминутным, историческим и вечным обнажены, не замутнены сложностями потребительских интересов. Здесь возникает (или не возникает) чисто духовный контакт, и экспозиция духовных ценностей может быть с полным правом функционально отождествлена с произведением искусства. Здесь яснее всего можно заметить зарождение и развитие «станкового

проектирования» как особой ветви древа дизайна.

Поэтому, не являясь ни в коем случае статьей о музее, этот текст оперирует материалом двух концептуальных проектов двух родственных (оба литературные) музеев: Гоголя — в Москве, на Суворовском бульваре, и Абдуллы Тукая, первого поэта Татарии, — близ Казани\*.

Концептуальный проект начинается тогда, когда над прямой прагматической темой (музей Гоголя, где не сохранилось практически ничего от тех времен, но в доме, где Гоголь жил и умер) надстраивается сверхзадача — создание нетривиального типа музейной экспозиции. В условиях тиражирования «современных» витринных шкафов в музеях страны, когда нейтральность экспозиции отталкивает мало-мальски впечатлительного человека от темы, которую она несет, это методически необходимо. Сверхзадачей становится, таким образом, прямая атака на шаблоны экспозиции, осуществляемая в форме художественного высказывания. Принцип решения сверхзадачи — музей-театр. В интерьерах это мизансцены «Десять случаев из жизни Николая Васильевича Гоголя». Никто не формулировал задание для художника, это художник построил словесную формулу для пластического решения. Мизансцены, построенные в малых комнатах-карманах, разнятся так, как должны отличаться сцены детства, чиновничьей жизни или сожжения рукописи. Но все они связаны — не одной только пространственной решеткой (недавно еще удовлетворились бы только таким формальным единством), но и предметным знаком, несущим смысл, — листами бумаги. Бумаги — листы из церковно-приходской книги, бумаги — страницы критики, бумаги-прошения, обгорелые, обугленные бумаги летят сквозь мизансцены музея, как грустные птицы. Бутафорские и реальные предметы, взвешенные или брошенные в пространство мизансцены, не имеют иной функции, кроме одной: создать переходы настроения, которые единственно способны передать все планы драматической судьбы писателя, очень сложно связанного со всеми своими героями.

Условность театра интерьеров переходит в иную условность — пленэрного театра во дворе между двух ампирных особняков, где сгорбился андреевский бронзовый Гоголь. Здесь фантазмагория, моделью для которой служили последние строки «Вия» о застрявшей в окнах церкви нечисти, когда пропел петух. Театр манекенов — трудно представить себе более точное предметно-образное выражение для Гоголя, создающего гротеск. Яркие полихромные куклы в человеческий рост встают вокруг памятника на собственные сценические площадки, вспархивают на стены особняков, запутавшись в легких, прозрачных сетках конструкций.

Связью двух театральных действий

становится прозрачная галерея, схватывающая особняки — графический рулон, раскатанный от дома до дома «Невский проспект» Гоголя-реалиста и сюрреалиста. Связью двух театров становятся и внезапные окна-прорывы из мизансцены интерьера на фрагмент пляски манекенов во дворе. Выходом музея на улицу становится и кукольный театр, и витрины музея, обращенные наружу: на бульвар, на проспект.

В проекте есть пластическое единство, собирающееся из мягких противопоставлений цветности и архроматики, объемного и плоского, массивного и прозрачного, затемненного и залитого светом. И это формальное единство, уже обладающее эмоциональной направленностью (так не изображают олимпийское спокойствие или однонаправленную энергию), связано эмоционально-художественной программой-сюжетом, созданным художником, которому слово и образ — равные инструменты.

Музеи часто скучны, литературные музеи — особенно: свалка предметов, подлинных и фальсификатов, из которой каждый посетитель должен выхватить что-то, соответствующее его представлению о литературе — когда оно есть. Если такой контакт и происходит, он — за гранью художественного: перо, которым писал (мог писать) имярек, перстень Пушкина, пепельница Горького... Все это мило, иногда способно вызвать искорку интереса. Все это не искусство. Посетитель здесь — предмет, анонимный сочлен временной группы, ведомой экскурсоводом.

Наверное, работа художника в построении музея начинается с того момента, когда героем этой работы становится человек, способный к самопроявлению, к выбору — любопытствующий человек. С этого момента умирает декоратор, умело расставляющий витрины по плану, составленному методистами, у которых есть все достоинства, кроме одного: у них нет умения понимать поведение и ощущения людей в пространстве. С этого момента может родиться художник-режиссер, строящий эмоционально насыщенную среду взаимодействия современника с историческим временем.

Родоначальник печатной авторской поэзии волжских татар Абдулла Тукай. Конец XIX — первые годы XX века, деревушка под Казанью, где он родился, о которой писал. Умер от бедности и чахотки, мало известен за кругом локальной культуры, но Казань — один из крупнейших центров российской литературы, узел на сети туристских маршрутов. Как из этого сделать музей?

Не осталось ни дома, где родился, ни единой вещи, какими пользовался — у него и не было, кажется, своих вещей в постоянных скитаниях по самым дешевым гостиницам. Даже фотографий почти нет. Есть благодарная память о своем поэте, есть понятное желание материализовать эту память в пространстве, в образной конструкции, которую смогут оценить заезжие люди. Как из этого сделать музей?

\* Оба проекта сделаны на семинаре ЦУЭС СХ СССР в ноябре — декабре 1974 г.



Художники решили — как. Создать музей поэзии в чистом виде, но поэзии Тукая и никого иного. Первооснова для этого есть, ее нужно было лишь увидеть — это мало измененная природа: луга, холмы, лес, ивы, речка, о которых писал Тукай, несколько бедных деревянных построек его времени. Этого довольно, если лес, речка, избы, ивы перестанут быть только предметами ландшафта — ведь в том и поэзия, что она берет предметы внешнего мира и создает из них мир заново.

Генеральной темой музея стал путь, дорога сквозь ландшафт. Путь, потому что жизнь поэта-бродяги — дорога, потому что именно дорога манит сегодня тех, кто приедет в этот музей.

Разве может путь поэта, нередко шагавшего по шпалам, быть укатанной аллеей? Трудно сказать, был ли этот образ в сознании художников, когда они укладывали в бумажную модель «шпалы» — ступени лестницы, то вдавившейся в почву, то приподнятой или переходящий мостком через речку. Но можно с определенностью сказать, что этот образ был именно так понят, когда едва построенный макет был осмыслен в теме.

Будь посетителями музея одни эсты, этим можно было бы ограничиться, предоставив остальное воображению. Это не так: все, кто идет в музей, обладают зарядом непробужденного воображения, но большинству нужен внешний толчок, раскрывающий его во вне. Художники, работавшие над проектом, это знали и, главное, понимали — то есть были способны знание претворить в пространственную пластическую концепцию.

Несколько главных возбудителей воображения вложены в концептуальный проект: зеркало, стекло, линза. Зеркало, прозрачное и цветное стекло, увеличивающее стекло — древнейшие предметы цивилизации, вложившие свое в то, что она такая, как есть. Они же, если заставить их работать на художественную программу, — тонкий инструмент воздействия на воображение, и они же — так удивительно сродни лирической поэзии, может, вообще поэзии.

Зеркало в этом музее, очень большое зеркало, это средство транспозиции — переброса пейзажа в пейзаж. Того, что сзади, что пройдено, — вперед, того, что под ногами, — в небо, средство перемены местами правого и левого, неравнозначных и иначе читаемых в толще человеческой культуры.

Стекло в этом музее, столь же большое, — это средство охвата пейзажа в легко очерченную раму, иногда, при косом луче, превращающее куст или лужицу в ослепляющий блеск. Цветное стекло позволяет перебросить зиму в лето и весну в осень, сделать странным обыденное. Трудно найти того, кто не любил бы в детстве глядеть в мир через осколок бутылочного стекла — это делает поэзия с человеком.

Линза в музее, нависшая на гибком стебле над кустиком земляники или вставленная в подвижный бинокль, —

средство сдвига размерности и расстояний. Близкий, но малоприметный мир зеленого листа или муравья на травинке резко вырастает и втягивает внутрь. Далекое, чуть различимое на опушке дерево и гнездо степного орла через окуляр телескопа втягиваются в наш маршрут и остаются на месте одновременно. Если бы это был музей Есенина, строки которого знает чуть ли не каждый, этим можно было бы ограничиться. Но это музей Тукая, его строки нужно увидеть на его земле, его землю — через его строки. Зеркала и стекла несут поэтому несколько его строк. Глазами поэта мы смотрим в его пейзаж, ни на минуту (в решении стекол, зеркал, их креплений, узлов поворота нужна отточенная индустриальность) не переставая быть людьми из сегодня.

Как мне кажется, проект-концепция соединил в себе новейшее и архетипное, слил свободу художника со свободой посетителя выбрать меру независимости от маршрута.

Легко понять, как трудно найти изобразительные средства для выражения концепции, которую легче высказать (когда она уже построена), чем показать. Но показать необходимо — себе и другим, так как путь к той или иной форме осуществления (пусть только в профессиональной культуре) концептуального проекта не может быть проложен только через ткань вербального языка. Необходимо «взять в полон» зрителя, обратиться к эмоциональной памяти каждого — изображение необходимо. Язык изобразительности в музее сложен: строгие макетные элементы соединились с литографированным фоном меняющей цветность листвы, натуральные травы, дерево, кора, камень соединились с условностью изображений. Такое соединение в обычном коллаже или нельзя сделать, или, когда можно, коллаж приобретает полную самостоятельность, независимость от концепции.

Здесь нашли форму демонстрации проектной идеи (в музее Гоголя тоже) — ассамбляж, искусственно построенная среда восприятия проекта среды, включающая, впускающая внутрь зрителей. Возникает неполная, но зато подлинная модель будущего восприятия возможного музея, построенная художником в пластическом языке искусства.

## Народное творчество Гороховца

(Окончание. Начало см. на стр. 36)

Поскольку для создания целостного восприятия архитектурной картины города неизбежно возникнет необходимость дополнить утраченные ныне звенья в общей эволюции гороховецкого деревянного зодчества, отдельные участки центральных улиц можно было бы застроить домами-памятниками с их дальнейшим функционированием в виде музейных экспозиций, а также туристическими гостиницами, тем более, что по проекту гостиницы предусмотрено разместить в подобных жилых домах по улицам Луначарского и Пролетарской. Другая же часть домов, составляющая преимущественно общественный жилой фонд города, потребует лишь минимального благоустройства и частичной реставрации. Отдельные ветхие малоценные постройки без всякой утраты общей целостности ансамбля могут быть заменены предлагаемыми проектом двухэтажными типовыми домами. Не нарушая силуэт улицы, они мягко впишутся в ее малоэтажную застройку. Расположение их на достаточном расстоянии друг от друга, перебиваемое историческими памятниками, позволит скрасить жесткость их контуров. Не претендуя на определяющую роль в перспективе улицы, современные здания еще более усилят художественную выразительность памятников народного зодчества.

Проект реконструкции Гороховца — пример вдумчивого и целеустремленного поиска новых градостроительных решений, которые при этом показывают бережное отношение ко всему историческому наследию и к памятникам народного зодчества в частности. Не все пока предусмотрено проектом детальной планировки, но и то, что сделано, дает основания думать, что опыт Гороховца может быть использован при реконструкции других исторических городов.



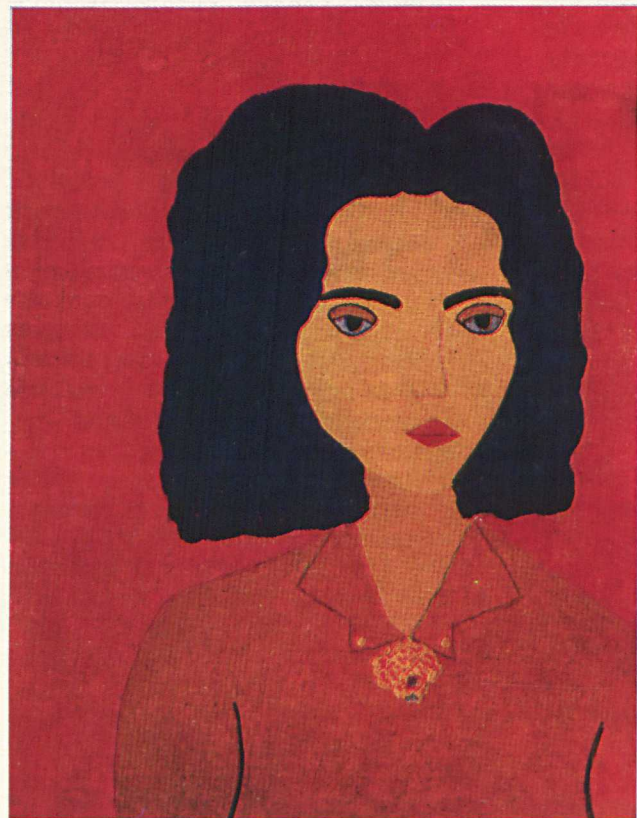


Гайк Амбарцумян, 9 лет.

Арпине Вартанян, 13 лет.



Айкун Эмирзян, 10 лет.



## Детская картинная галерея в Ереване

Р. Микаэлян

150 тысяч посетителей,  
100 тысяч рисунков,  
70 выставок —  
таков итог пятилетних трудов и забот Ереванской детской картинной галереи, первой в Советском Союзе. Нынешнее помещение галереи, увы, было предназначено под дегустационный зал, и долго пришлось инициатору ее создания искусствоведу Генриху Игитяну доказывать и убеждать городские власти, что галерея важнее: как будто именно для нее были предназначены прекрасные выставочный и актовый залы, брусчатка на полу, великолепный интерьер, любовно спроектированный архитектором Степаном Кюркчяном.

Уже в самом начале были четко определены задачи галереи: поиск, привлечение к искусству художественно одаренных детей, пропаганда

понатах кружка «умелые руки» (руководитель Сатеник Топузян). В отличие от многочисленных и, признаться, порядком надоевших поделок из сучков и корешков здесь создают целые композиции, объединенные в циклы «Сказки», «Испания», «Музыканты», оформления и макеты к спектаклям и фильмам, выполненные с выдумкой, изяществом, пластикой и элегантностью. Не оставаясь в плену у природы и ее форм, но используя их, дети творят свое, очень своеобразное искусство. Выставка «Умелые руки» стала уже традиционной, она открывается 1 сентября — в начале учебного года.

У галереи еще две традиционные выставки-праздники (именно праздники, настолько они бывают радостными и торжественными): 20 мая — праздник «Начала каникул»,

детского творчества и лекционно-массовая работа.

Сбор рисунков для первой экспозиции и последующая работа породили массу споров, в частности, было подвергнуто (и подвергается) сомнению деление детей на способных и неспособных, художников и нехудожников. Но тут ничего не поделаешь, действительно некоторые рисуют хорошо, а некоторые плохо. Спорили о рецидивах высокомерия, о последствиях «персональных» выставок и т. д.

Работа, проделанная коллективом галереи (во главе с директором, недавно трагически погибшей Жанной Агамирян), и огромное количество рисунков, собранных в короткое время, позволили сделать тихие залы детской галереи одним из самых приятных музеев Еревана. И все, кто посещали и посещают его, бывают очарованы творчеством юных художников: эмоциональность, непосредственность, неожиданные ассоциации характерны, пожалуй, для всех рисунков, собранных в галерее. Это натюрморты, пейзажи реальные и вымышленные, исторические памятники, праздники, космос, батальные сцены, цирк, фольклорные мотивы, то есть все, что любят и к чему неравнодушны дети.

Особо хочется остановиться на экс-

когда десятки юных художников рисуют на асфальте Театральной площади, и 1 июля — День защиты детей, открытие Международной выставки детского рисунка.

Галерея наладила связи с туристическими организациями, с Армянским обществом дружбы с зарубежными странами. Благодаря этим связям состоялась экспозиция «Италия глазами армянских детей», а мэры Лиона и Орли перерезали ленточку на выставке «Рисуют дети Франции». 120 рисунков английских детей подарил зимой галерее премьер-министр Великобритании Гарсльд Вильсон.

В галерее часто бывают и персональные выставки, и обменные выставки отдельных школ, студий, кружков, регулярные встречи с художниками и искусствоведами, лекции, просмотры фильмов и обсуждения. В планах галереи — открытие отделов скульптуры, прикладного искусства, в частности текстиля — гобеленов и ковров; библиотеки — создание большого центра по художественному воспитанию детей. Основная масса посетителей выставок детского творчества — дети. Замечено, что они очень быстро понимают и разбираются в рисунках своих сверстников и не нуждаются в объяснениях. Но влечет туда и



взрослых; родители, годами не бывавшие в музеях и никогда не думавшие о проблеме «дети и искусство», стали ее завсегдатаями.

Именно в рисунках дети очень искренне и бесхитростно рассказывают о себе и окружающем мире. Рассказывают радостно, интересно, славя жизнь и наслаждаясь ею.

Детские впечатления содержат огромные запасы эмоций и переживаний, и, изображая даже самые простые вещи и ситуации, дети преобразуют их, открывая новое, калейдоскопически синтезируя или дифференцируя то, что подчас ускользает от внимания взрослых. Не обремененные художественными познаниями, штудиями гипсов и натюрмортов, они с присущей малышам смелостью и фантазией, инстинктивно решают сложные цветовые и композиционные задачи, быстро и точно передают красками свои мироощущения.

Несмотря на значительную дозу смешного и забавного в рисунках, ребенок в процессе творчества очень серьезен — это дело, требующее огромного напряжения, больших усилий ума и сердца; но рисование для детей — это и игра. Запечатлевая виденные и придуманные сюжеты, они включаются в активное действие, игру, они сопричастны к создаваемым героям и к каждому их движению.

А герои не бездействуют — трудятся, играют, музицируют, сокрушают врагов. И часто дети, изображая себя и друзей, вписывают их в сказочные, фантастические ситуации, в невероятное, но желаемое окружение, наделяют несуществующими или преувеличенными качествами.

Разумеется, только немногие из участников выставок и экспозиций станут художниками, но можно быть уверенными, что они все сохраняют любовь к рисованию, к искусству и с благодарностью будут вспоминать Ереванскую детскую картинную галерею — «свой собственный дом», как называл ее Мартирос Сарьян.

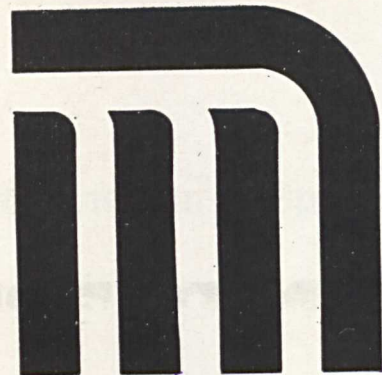


Армине Аюпян, 6 лет.



# «Визуалита» метро в Мехико

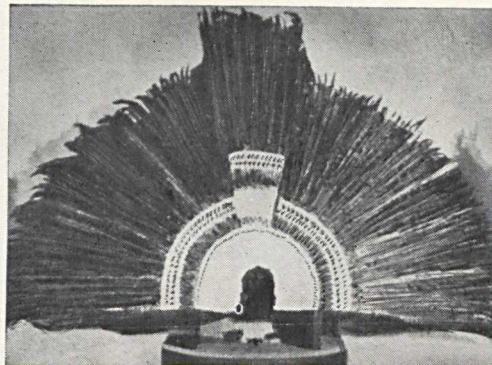
Знак метро Мехико.



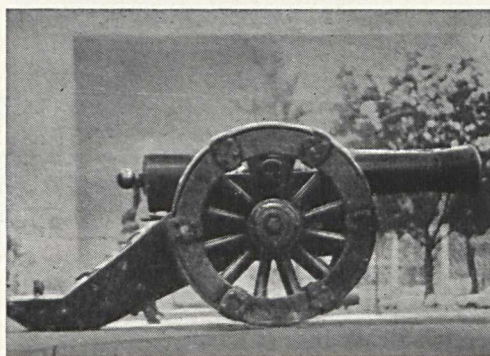
Привычным стало появление новых систем визуальных коммуникаций, и в какой-то мере исчезло первоначальное ощущение их необычности и исключительности. Пристальное внимание сейчас уделяется конкретному исследованию позитивных начал систем и целенаправленной практической работе. Зарубежные дизайнеры имеют немалый опыт создания графических программ, большинство которых является весомым вкладом в развитие этой общественно значимой темы. Проектирование для метро, «сабвэя», «подземки», пожалуй, отличается большим своеобразием, отражением национально-конкретного в системе строго соблюдаемых профессиональных требований.

Хорошо известны «визуалиты» метро Боби Ноорда для Милана и Массимо Виньелли для Нью-Йорка<sup>1</sup> — изящные, графически чуть скупые в своем стерильном принципиализме. Парижская программа спокойна и солидна, сделана по всем правилам и без доли риска новых веяний. Двухязычная англо-японская система в Йокагаме отличается применением мягких овальных линий, которые правильной называют «изогнутыми прямыми». Коснувшийся чуть ли не всего городского организма, фирменный стиль последней Олимпиады, разработанный под руководством Отла Айхера, охватил и метро Мюнхена.

Несмотря на упифицированность графического языка современного дизайна каждое метро имеет свое лицо. Ряд особенностей выделяет визуалиту метро в Мехико, которую спроектировал в 1970 году Лэнк Вимэн<sup>2</sup>. Она создана и осуществлена сравнительно давно, если учесть быстротечность дизайнерских премьер, но ее новизна, нешаблонность, отточенное воплощение сильных, плодотворных графических идей продолжают привлекать внимание. Система была решена как дизайн-проблема, и в ней отсутствует разделение утилитарных, научных и эстетических сторон. Основными элементами, стержнем программы Вимэна стали знак метро, пиктограммы станций и шрифт. Модульная основа всей графики — квадрат, а общая фигуративная основа знаков — черный квадрат с сильно закругленным верхним правым углом<sup>3</sup>. Такой выбор дал легко узнаваемый силуэт и визуальную плавность символов. В знаке метро этот квадрат разрезают, подобно линиям железной дороги, три белые линии, которые формируют



Знак «Монтесума» (музей).



Знак «Балдерас» (пушка).



Знак «Чатапультепек» (кузнечик).

черную и белую буквы «М», напоминающую о метро и самом городе. Пожалуй, уникальным аспектом работы Вимэна явилось создание пиктограмм для всех станций<sup>4</sup>. «Кроме того, что каждой станции дано название, — говорит он, — я развил систему символов. Я исследовал по аспектам местоположения и историческим аспектам отношение каждой станции к ее названию и окружающему пространству». Например, «Балдерас» символизирует пушка, потому что когда-то здесь располагались мексиканские орудия.

Пиктограммы станций ассоциируются с тщательно выбранными, реальными и широко известными объектами Мехико. Так, ящик с яблоками отождествляется с самым большим рынком Мехико, кузнечик — с парком Чатапультепек, головной убор императора ацтеков Монтесумы, выставленной в Музее антропологии, — с пространством станции «Монтесума». Зрительная индивидуализация станций с помощью системы безупречно графически обобщенных, легко запоминающихся и узнающихся символов создает дополнительные удобства для иностранных туристов, а также для неграмотных, число которых в Мехико достаточно велико. Учтем, что и грамотные в спешке предпочитают обходиться минимумом информации.

Выбор шрифта для любой графической системы, связанной с коммуникациями, — интересная, но и сложная задача. Прежде всего обсуждается возможность отказа от универсального шрифта «хельветика медиум» или сверхкоммуникативного «аэропорта». Эти удивительно красивые шрифты, кажется, удовлетворяют всем требованиям, какие только можно придумать, не рискуют надоесть или выйти из моды. Однако желание придать облику системы неповторимость и сохранить национальный колорит объекта побуждает искать в качестве выразительного средства оригинальный шрифт. Практика современных графиков дает много примеров создания новых, исключительно интересных шрифтов. Здесь шрифты самых различных художественных и технологических направлений: арт-деко, конструктивизма, де стиль, поп-арта, оп-арта и др. Некоторые из них предназначены и для визуальных коммуникаций. Старые шрифты, поставленные в условия экспериментов авангарда и проектирования книги, плаката, рекламы переживают новое рождение. Но все же применять в визуальных что-либо,



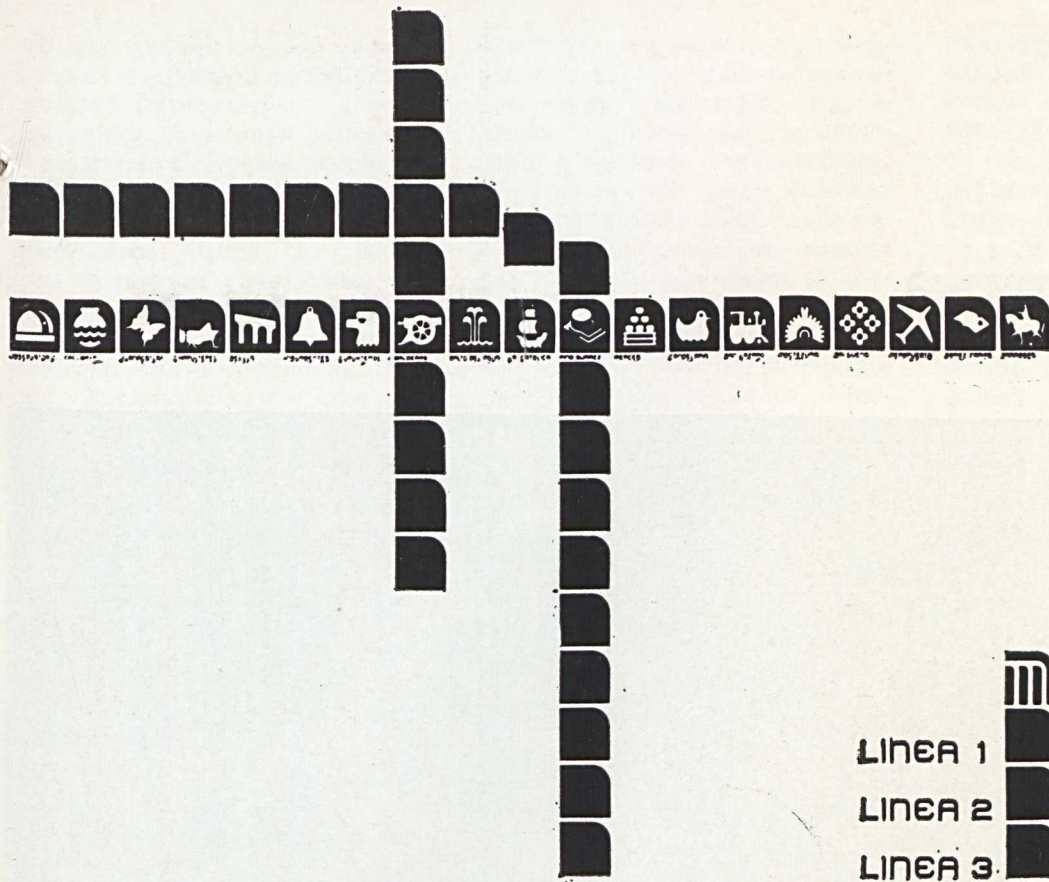


Схема линий метро Мехико

кроме «гротеска» или «хельветики» решаются немногие дизайнеры. Вимэн разработал «эквивалентный» штрих для всех надписей в метро, который он назвал «Типо М», — пример творческого подхода к, казалось бы, уже давно решенной задаче. Шрифт ясен, прост, пропорционален, обладает стилевым единством, композиционностью и ритмикой. Дизайнер использовал популярный принцип начертания — каждый элемент этого специального шрифта плавно «стелется» по контуру квадрата, под небольшим радиусом обходя углы и обеспечивая ту «степень удобочитаемости, которая не мешает развитию и других его качеств». Отличаются модным написанием буквы А, Е... Шрифт не разделен традиционно на два алфавита. В «Типо М» смешаны строчные и прописные буквы, которые образуют алфавит-гибрид.

Все основные элементы графической программы встречаются вместе в карте метро. Пиктограммы трех линий, каждая из которых кодирована в свой цвет, выстраиваются друг за другом, образуя красочный, деловой и понятный план. Предусмотрена возможность расширения схемы. «Я думаю, что, когда вы присоедините больше линий и символов, карта станет одновременно чрезвычайно декоративной и информативной», — замечает Вимэн. В схеме не учитываются расстояния между станциями, и это делает ее более четкой.

Изобразительный язык культурного авангарда и, как следствие, язык дизайна глубоко интернациональны по своей сущности. Но вместе с этой всеобщностью они обладают способностью гибко в системе собственных средств реагировать на конкретную ситуацию. Хорошо заметно, как учтена Лэнком Вимэном, который несколько не поступился

дизайнерскими принципами, специфика пестрой, темпераментной столицы Мексики, ее ярко выраженный национальный колорит, насыщенность культурными историческими и художественными памятниками. Строгие решения ортодоксальных график-дизайнеров в западноевропейских, североамериканских и японских метро несомненно имеют свою прелесть, но здесь выглядели бы назойливо (отметим, что обратная замена произвела бы такое же впечатление). Американский график добился определенной идентичности между городом и визуальной стороной городских коммуникаций.

Наряду с непосредственным назначением — быстро и демократично перевозить людей, метро — короткая передышка от шума и напряжения, когда можно прийти в себя, отдохнуть, собраться с мыслями. Спокойная, корректная обстановка, отсутствие давления вычурной, излишне изобразительной архитектуры, незрочных указателей, рекламного гомона и настырности дают на несколько минут столь нужный человеку психологический нейтралитет. Метро — повседневный инструмент городского жителя — может быть не только хорошим слугой, но и хорошим собеседником, и Вимэн дал почувствовать это...

Работа над созданием системы началась еще до строительства метро. Она была задумана как многофункциональная и стала фирменным стилем, охватившем все, что как-то связано с метро: проектирование, строительство, эксплуатацию. Знак метро можно было увидеть на касках рабочих, строивших станции линии, и на специальных плакатах, приветствовавших участников и зрителей Олимпийских игр в Мехико.

Весь комплекс графических средств развернут в единую стройную систему, с помощью которой можно ре-

шать возникающие проблемы современного города и его транспортных служб. Но зарубежный дизайнер не смеет мечтать об охвате всего городского хозяйства, ибо сама природа общественного устройства противится этому. Частные проекты графических дизайн-программ мировых выставок, олимпийских игр, аэро- и железнодорожных вокзалов, идентификационные системы для отдельных корпораций, фирм и компаний — вот масштаб, доступный прогрессивным дизайнерам. Чаще всего создаются удачные проекты, но почти всегда независимо от воли их авторов они становятся ограниченными... Так и у Вимэна. Выйдя из метро, теперь уже бывший пассажир снова попадает в хаос визуальной среды капиталистического города.

<sup>1</sup> Оба дизайнера работают в графическом ателье «Юпимарк Интерпейшнл», Ноорда — в миланском, Виньелли — в нью-йоркском отделении. Совсем недавно Виньелли основал собственное ателье «Виньелли Ассошиэйтс».

<sup>2</sup> Лэнк Вимэн — дизайн-график, родился в 1938 году в Нью-Йорке. Проектировал графику Олимпийских игр 1968 года в Мехико и систему визуальных коммуникаций метро мексиканской столицы. Сейчас живет в Мехико. Проводит исследования в Институте Пратта и работает с известным дизайнером Джорджем Нельсоном.

<sup>3</sup> Вспомним пиктограммы Олимпиады в Мехико — тот же черный квадрат, но со слегка закругленными краями. Вимэн соблюдает немаловажную преемственность в своей системе.

<sup>4</sup> Что-то подобное мы встречаем у Битмана и Коутса в их информационной системе и графике, обслуживающей культурные и спортивные центры Цинцинатти. Типы этих центров — музеи, концертные залы, стадионы, парки, зоопарки — получили свои символы, которые активно ориентируют, рекомендуют и агитируют.



## Новые районы Парижа

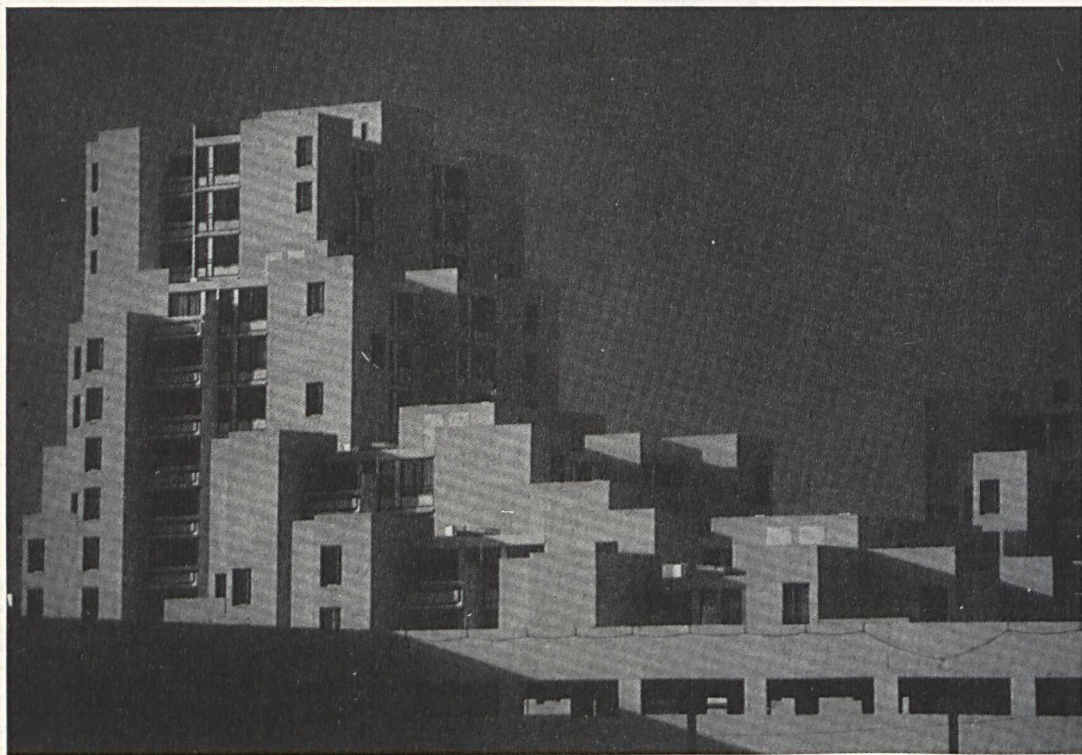
### От редакции

После многих лет утопических дерзаний в области градостроительства, представленных проектами Тони Гарнье и Ле Корбюзье, настало время для реализации новых архитектурных идей, рожденных дальнейшим развитием капиталистической цивилизации. 60-е и 70-е годы — эпоха осуществления многих градостроительных проектов, хотя, заметим сразу, результаты чреваты известной компромиссностью и противоречивостью своего выражения.

Снова наступает эпоха дискуссий, напоминающая время строительства Эйфелевой башни, когда остро встал вопрос: Париж — «город-музей» или город, постоянно обновляющийся в соответствии с прогрессом инженерно-технической мысли сегодняшнего дня. В исторически сложившуюся панораму Парижа активно внедряются силуэты новых зданий. На бульваре Монпарнас, рядом с известными кафе «Ла Ротонда», «Ла Куполь», «Дюпон» — традиционным местом встреч художественной богемы Парижа, — возводится самый высокий в Европе небоскреб — 56-этажная «Монпарнасская башня».

В одном из кварталов Парижа (15-й арродисман) полностью сносится старая застройка XIX века, не представляющая большой художественной ценности, и возводятся новые улицы и проспекты. Уничтожены павильоны «чрева» Парижа; на их месте и на месте снесенных ветхих построек квартала Маре начато строительство больших общественных центров. В этом районе проявляется довольно тактичный подход к сохранению наследия прошлых столетий.

В Париже есть известная преемственность двух эпох — середины XIX и середины XX веков, — появившаяся неслучайно. Две разные, на первый взгляд, эпохи вынуждены были решать общую проблему: приспособление сложившейся архитектурной среды к новым и все время изменяющимся потребностям цивилизации. Преемственность была определена тем, что эти два столетия представляют и два периода наиболее интенсивного развития капитализма, нашедшие свое отражение как в османовской перестройке Па-



Кретей.  
Пример нового архитектурного решения.

Кретей.  
Пример нового архитектурного решения.

рижа, так и в современном строительстве новых районов города. Многие идеи, сформировавшиеся еще в середине XIX века, эксплуатируются и до сих пор. Сохраняются основные градостроительные оси, а новые кварталы застройки композиционно привязываются к ним. Кроме того, широко распространен метод строительства новых районов, лишь опосредованно связанных с центром города. Это — идея городов-спутников, выдвинутая уже на рубеже XVIII—XIX столетий французскими зодчими Леду и Булле. Чем меньше тот или другой район связан с композиционным ядром города, тем более свободно решается и планировка этого района. Такие самостоятельные урбанистические образования имеют города-спутники Кретей, Понтуаз, Аржантей.

К настоящему времени лишь два района представляют собой законченное целое — Дефанс и Кретей (завершение их строительства планировалось на 1975 год). На примере этих районов можно проследить и основные градостроительные тенденции сегодняшней Франции: создание комплекса, включаю-

щего в себя сложное взаимоотношение административно-деловой части, жилого массива и массовой коммуникации (частный и общественный транспорт). Несмотря на все различие Дефанса и Кретей их застройка осуществляется по родственным композиционным принципам: композиционно-организующая роль принадлежит коммуникационным артериям, на которые свободно нанизываются отдельные общественные и жилые микрорайоны.

Район Кретей — сильно вытянутый участок неправильной формы, замкнутый между двумя магистралями линией метро № 8 и автострадой А—86. К его основной внутриквартальной транспортной артерии последовательно примыкают то группа круглых в плане жилых домов-башен с разбросанными между ними одноэтажными общественными учреждениями (школы, детские сады), то микрорайон, образуемый тремя радиальными корпусами, то открытая система блокированных домов, одинаковых по плану, но разной этажности, формирующих общий живописный силуэт. На эти же центральные оси нанизываются и общественные



здания (префектура, мэрия, Дворец юстиции), культурные центры (кинотеатры, Дворец культуры), громадные торговые комплексы. В Кретей наиболее репрезентативен комплекс, расположенный на берегу озера: префектура, Отель де Виль, Дом культуры, спортивные сооружения. В Дефансе центром комплекса служит большая эспланада, так называемый Форум, предназначенная для отдыха жителей и служащих административных зданий, примыкающих к ней. Форум трактован как система террас, под которыми проходит транспортная ось «Восток — Запад» и находится коммуникативный центр района. Террасы с трех сторон замкнуты административными корпусами — башнями, выставочным залом и двумя полукруглыми в плане зданиями, закрывающими наподобие кулис перспективу Форума. С террас Дефанса открывается красивый вид на авеню Гранд Армэ и Триумфальную арку на площади Шарля де Голля.

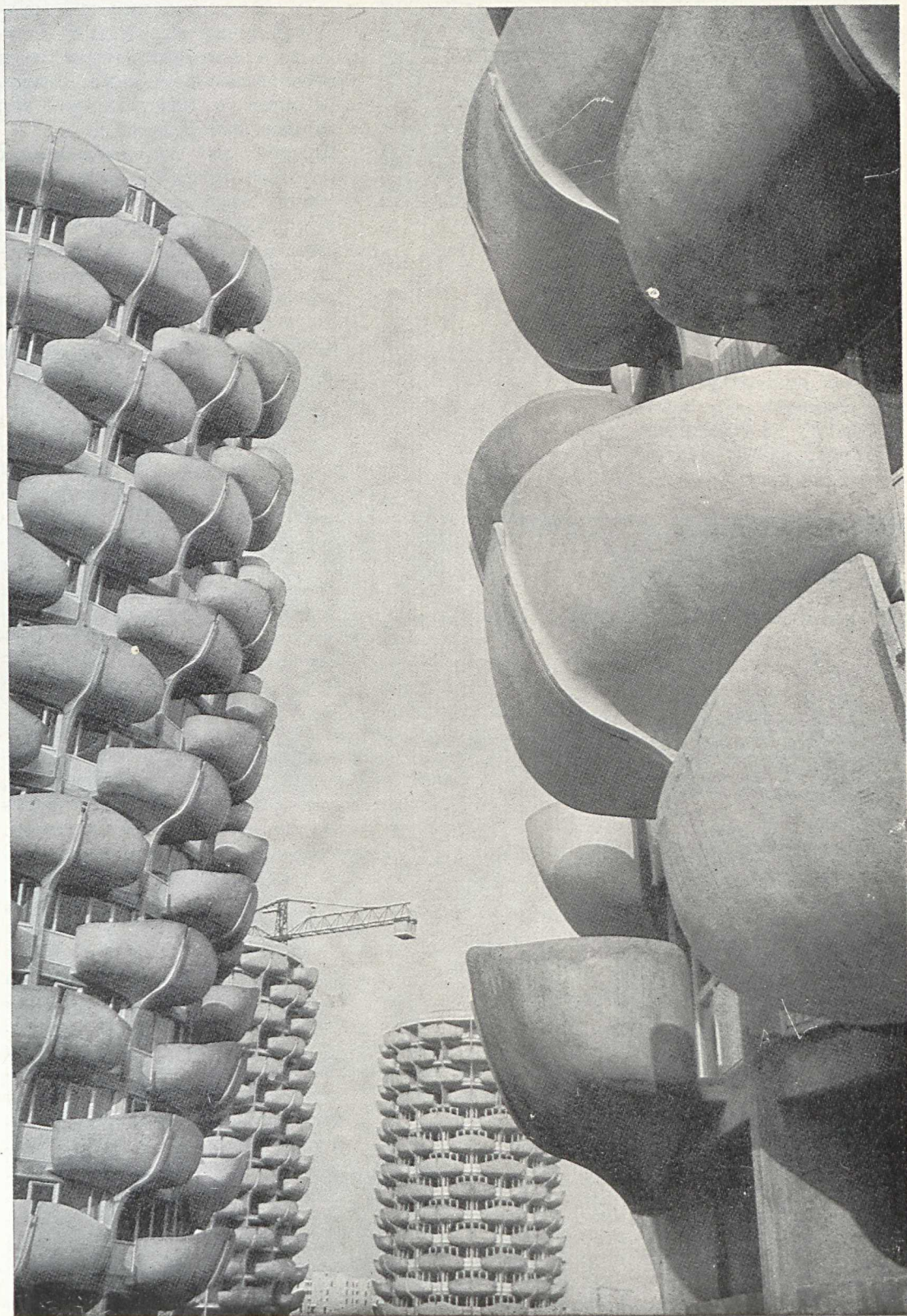
При проектировании новых районов в создании их сложного архитектурно-художественного образа широко используются все композиционные средства; на наш взгляд, особенно удачно использованы пространственно-выразительные возможности выбора масштаба. Характерно, что масштаб дифференцируется по принципу его восприятия в пространстве и времени. Один масштаб выбран для создания панорамы городского пейзажа, он рассчитан на отдаленную точку зрения или на динамичное восприятие со стороны главных транспортных артерий. Другой масштаб — более сложный, он является модулем воссоздания пространственной среды в пределах физических и психологических потребностей отдельной личности. Это гуманизированная среда, среда первых этажей зданий, небольших площадей, внутренних дворов и садов, представленных как чистая экспозиция обыденного человеческого бытия, без развитых индустриальных фетишей и активного насилия над традиционными представлениями о законах человеческого мироощущения. Использование двух разных масштабов в рамках одной архитектурной структуры позволяет в достаточно гибкой форме приспособить современный индустриальный урбанизм к исторически сложившимся и социально мотивированным представлениям о человеческом жилище. Если отдельные сооружения, формирующие общий силуэт района, трактованы порой в духе своеобразного мапьеризма, повторяющего в рафинированном и несколько эклектическом виде

опыт послевоенной архитектуры, то в уровне гуманизированной среды — масштаба для человека — французские архитекторы проявляют особое мастерство, и именно здесь имеются многочисленные творческие находки, заслуживающие самого пристального внимания и анализа. Внутри локального ансамбля, ориентированного на человека, происходит нейтрализация урбанистического фетишизма.

Гуманизированная среда — это сложная система небольших пространств, внутренних дворов, замкнутых террас, открытых галерей и переходов, лестниц и пандусов. Эти пространства трактуются часто как своеобразные холлы, вестибюли под открытым небом и поэтому приобретают полуинтерьерный характер. Внутренние помеще-

ния первых этажей больших зданий решаются в стилистическом единстве с окружающим пространством, так что создается общая среда, и границы пространства внутреннего и внешнего стираются. Этому эффекту способствует введение больших плоскостей застекления, использование одних и тех же материалов; часто в интерьерах зданий размещаются группы зеленых насаждений и бассейнов, повторяющих аналогичные композиционные мотивы во дворах. Идея соприкосновения разных пространств, всегда столь сложная, решена здесь стилистически цельно и ясно.

Отдельные небольшие пространственные ячейки связаны друг с другом разветвленной структурой малых коммуникационных связей (движущимися тротуарами, лифтами, коридо-



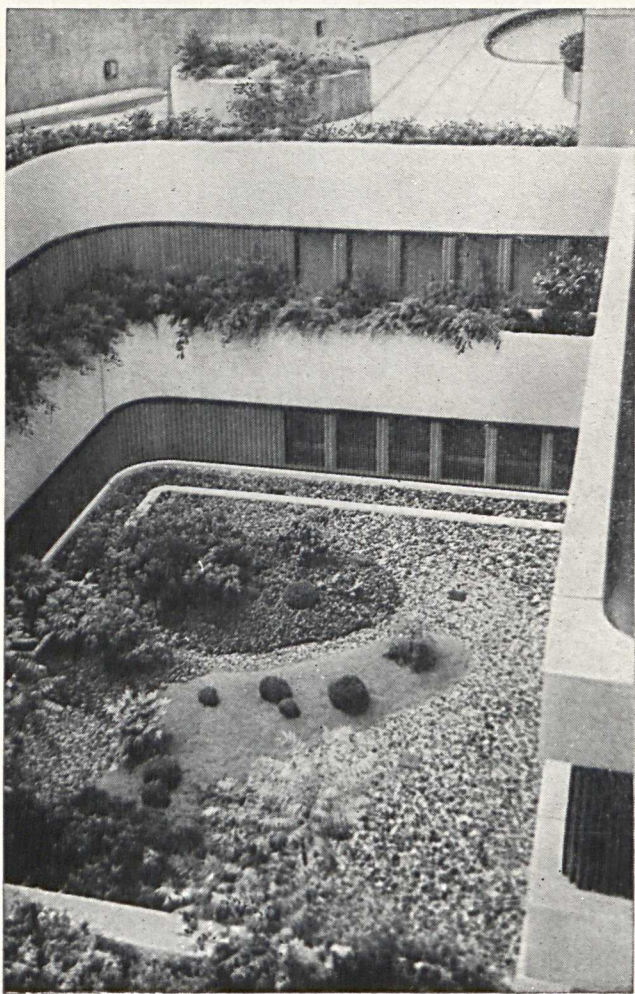




Кретеи  
Пешеходные переходы между  
микрорайонами.

Дефанс.  
Внутренний двор жилого дома.

Дефанс.  
Внутренний двор административ-  
ного здания.



рами, эскалаторами). Таким образом человеку предоставляется возможность воспринимать все полуинтерьерные пространства и как статический, и как динамический художественные образы.

В общую архитектурно-художественную композицию активно включаются и фрагменты стилизованной естественной среды: разный рельеф почвы, элементы садового искусства, зеленый ландшафт. Во внутренних дворах административных зданий разбиты миниатюрные сады, в которых обыгрываются мотивы различных фактур зеленых насаждений, устроены небольшие бассейны, проложены узкие дорожки, покрытые галькой. В Кретеи искусственный живописный ландшафт с грудами «дикого» камня, газонов, небольших холмиков смягчает геометрическую жесткость планировки некоторых микрорайонов. Искусственные субструкции Дефанса засажены не только травой и кустарником, но и небольшими деревьями. Зеленый вносит в пространство как элемент декоративный.

Каждое из полуинтерьерных пространств имеет свой намеренно индивидуализированный облик. Он создается за счет широкого использования полихромии, произведений искусства, контраста фактур, эффектов света и тени и особенно — малыми архитектурными формами.

Разнообразные малые архитектурные формы, кроме своего прямого функционального использования, выступают и как объекты искусства, и как элементы, организующие конкретную пространственную ситуацию. Так, в Кретеи фонари в виде гроздей больших матовых шаров воспринимаются как архитектурно-скульптурные формы, своими вертикалями членищие пространство и задающие определенный его ритм. Осветительная арматура бывает встроена и в подпорные стенки террас и ограждения переходов, напоминая произведения декоративно-прикладного искусства. Вечером светящиеся ленты неоновых ламп становятся важным информативным звеном, помогающим понять логику пространства.

В организации пространства микрорайонов участвуют и объекты урбанистической мебели. Именно эти объекты являются важнейшими масштабными ориентирами, корректирующими представление об истинных размерах пространства и придающими ему человеческую мерку. Иногда урбанистическая мебель трактуется по законам индустриального дизайна, но своими простыми формами и насыщенным цветом она может напомнить и произведения «мини-

маль-арт». Пластмассовые объемы, легко переставляемые и комбинируемые, могут быть то скамьями, то стульями или столами и представляют мобильную систему, легко приспособляющуюся почти к любому небольшому пространству. Широко проектируется также и более традиционная урбанистическая мебель, обычно с четким профилем и комбинированием разных материалов (бетон, дерево, пластмасса, металл). Тектоничная по формам, она входит в синтез искусств и является органичным продолжением общей архитектурной композиции. Единство материалов, взаимопроникновение структур (встроенная мебель), учет пространственной ситуации (использование перепадов уровней) создают основу для этого синтеза.

В синтез искусств включаются и различные технически-утилитарные формы, трактуемые как декоративная скульптура. В Кретеи во внутреннем дворе, образуемом тремя радиальными корпусами, несколько вентиляционных труб технических служб и гаражей облицованы цветной мозаикой. Они являются вертикальной доминантой и композиционным центром, вокруг которого группируются бассейны, детские площадки и участки воссозданной естественной среды. Вентиляционные трубы и железобетонные объемы фонарей образуют на эксплуатируемых плоских кровлях-террасах общественных зданий целые скульптурные и полихромные композиции.

В создании неповторимого облика каждого микрорайона большое значение имеют и элементы визуальной информации. Это — дорожные и фирменные знаки, указатели, карты и планы. В последние годы во Франции значительное внимание уделяется вопросам организации визуальной информации, ее образности и эстетике. В художественно — промышленных училищах открыты специальные отделения, подготавливающие специалистов по «визуальным коммуникациям». В Кретеи и Дефансе система визуальных сигналов выступает как единая образная и цветовая индексация, помогающая человеку ориентироваться в пространстве. Это действительно визуальная культура нашего времени, доведенная до уровня символа.

Визуальная информация в новых районах Парижа представлена не только в специализированных формах указателей, светящихся табло и знаков. Определенным информативным началом насыщено все пространство, так что создается особая атмосфера аудиовизуальных символов. В организации этой



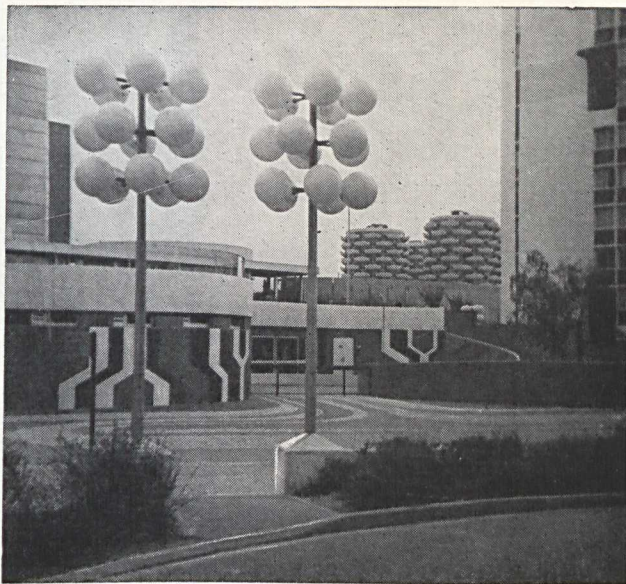
атмосферы активно используются элементы полихромии и отдельные памятники изобразительного искусства.

Небольшие локальные пространства внутренних дворов представляют собой своеобразные экспозиционные залы. В Дефансе рядом с административным зданием на площади Рефле поставлена скульптурная композиция «Земля» Луи Дебре, на площади Де Кароле — фонтан в виде стилизованного гигантского растения, ряд декоративных скульптур из сварного металла. В Кретеи в квартале Круа де Меше находится загадочный «Тотем Теста», несколько скульптур размещено около детских игровых площадок. Но вопрос, является ли подобный принцип сочетания архитектурных пространств и скульптуры примером синтеза искусств?

Ответ на этот вопрос, конечно, очень труден. Безусловно, близкое соседство сложных скульптурных композиций и достаточно простых архитектурных форм создает взаимообогащающий контраст разных пластических структур. Но в этом союзе искусств почти нет места для монументальной живописи. Характерно, что в Дефансе можно увидеть только одно керамическое панно — «Скульптор облаков» художника Атила, а в Кретеи — группу орнаментальных мозаик. Широко распространено мнение о кризисе современной монументальной живописи во Франции. Мнение это можно оспаривать, с ним можно соглашаться.

Однако, думается, дело в другом. В самом параллельном развитии отдельных видов монументального искусства и архитектуры к сегодняшнему дню в странах Западной Европы устанавливаются новые отношения: обостряется интерес к взаимосвязи в первую очередь архитектурной структуры и композиционной пластики. В отличие от традиционного представления о синтезе искусств мы видим сейчас большую свободу в обращении с материальными и стилистическими связями отдельных элементов этого синтеза. Проблема ансамбля искусств, как правило, решается на основе относительной независимости структур различных видов искусства и архитектуры. При проектировании новых районов Парижа большое внимание уделяется цветовой насыщенности ансамбля.

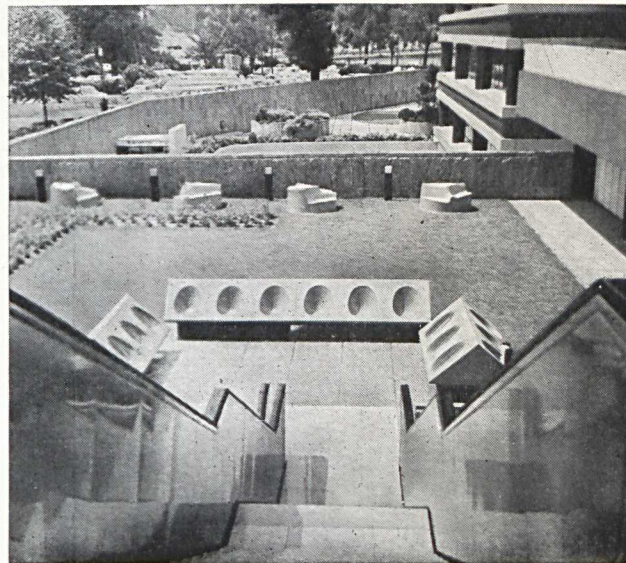
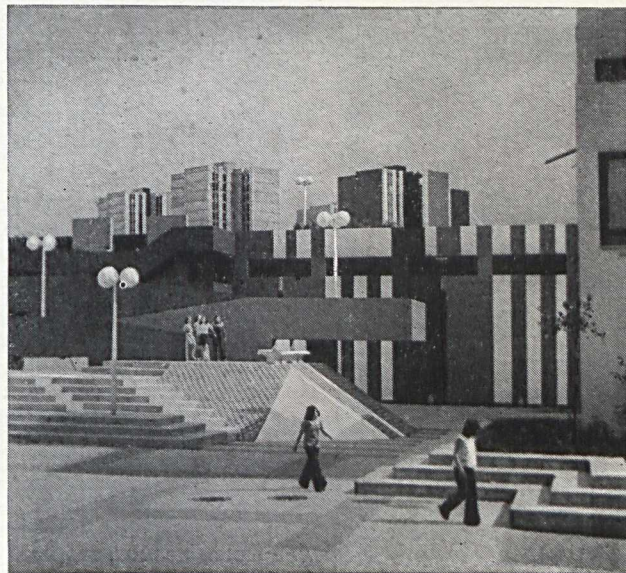
Архитекторы используют краску в масштабах районов, стремясь воссоздать на улицах и площадях атмосферу праздничности и оживления. Для колористического решения архитектурных сооружений и целых микрорайонов приглашаются художники. Многие из них, в



Кретеи.  
Внутриквартальное пространство.

Кретеи.  
Внутриквартальная площадь.

Дефанс.  
Зона отдыха возле административного здания «ELF».



том числе и такой известный живописец, как Вазарелли, пользуются чисто оформительским подходом к использованию цвета в архитектуре. Конструктивная, формообразующая роль цвета зачастую отсутствует. Цвет выступает как элемент деструктивный, разрушающий представления о работе конструкций, скрывающий статистические свойства материалов. Характерен прием раскраски различных строительных материалов. Так, монолитный и сборный бетон в Кретеи красится в яркие тона — желтый, красный, синий. Цвет сталкивается в динамических орнаментах не только на больших плоскостях стен, но и на таких архитектурных конструкциях, как колонны, балки и монолитные кессонные структуры перекрытий. Происходит дематериализация архитектуры, конструкции принимают временный, «фанерный» характер; яркие краски заметно «уплощают» объем.

В ряде случаев широкое использование цвета в архитектуре дает и положительные результаты. Так, при помощи полихромности регулируется отношение отдельных зон, районов, пространственных ячеек. Информативная сущность цвета помогает выделять отдельные функциональные зоны: коммерческие центры, школы, детские сады, которые, как правило, обозначены интенсивным и насыщенным красочным пятном. Фактически, в ансамбле нет места, свободного от полихромной нагрузки. Даже горизонтальная плоскость земли активно включается в общую композицию. Цветной асфальт, бетонные плиты с впрысванной галькой, брусчатка воспринимаются как большое декоративное панно. Дети используют для своих игр замысловатые узоры на земле. Красиво подобранные оттенки зеленых насаждений дополняют общую колористическую гамму. Вечером эффекты искусственного света феерически преобразуют уже знакомую, казалось, картину, заново формируя оптически-полихромную среду пространства.

Даже сравнительно беглый анализ отношений «пространство — человек» в новых районах Парижа показывает их сложность. Следует учитывать, что эта сложность еще умножается на уровне функционирования социальной жизни. Анализ пространственных структур в архитектуре сегодняшнего дня невозможен без учета социального смысла среды. По этому пути развивается архитектурная мысль французских зодчих 60—70-х годов нашего столетия.



## НОВЫЙ «FNAC» в Париже

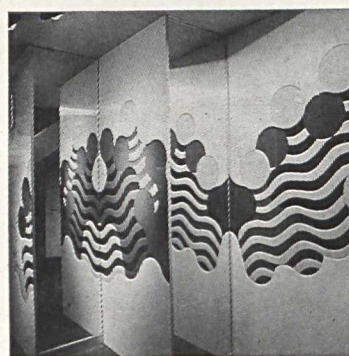
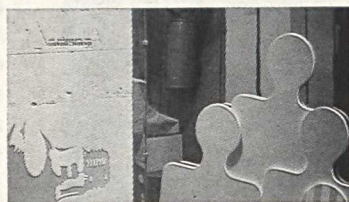
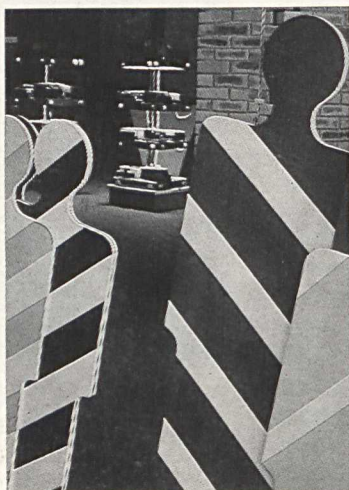
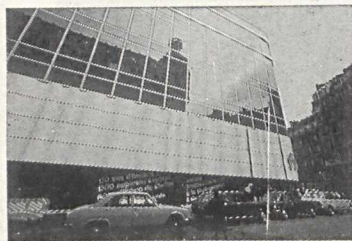
Уже около десяти лет французский художник-проектировщик Д. Моранди отдает свои силы созданию образа-стиля торговой фирмы «FNAC». При этом он занимается не только фирменной графикой, но и комплексным оформлением торговых центров. Открывшийся в 1974 году на улице Ренн магазин «FNAC» — четвертый по счету, целиком спроектированный и оформленный Моранди. Что же так стойко привлекает к этой теме французского дизайнера?

По-видимому, дело в том, что сама система фирмы «FNAC» (Национальная федерация покупателей — специалистов), рассчитанная на торговлю не только по потребностям, но и по интересу<sup>1</sup>, предполагает возможность проектировать магазин не магазинно, не просто как еще один общественно-торговый интерьер, а как магазин-клуб, магазин — культурный центр. Во «FNAC» приходят не только и не просто покупать фото-, радио-, кино-, телеприборы, но и знакомиться с новинками грамзаписи и достижениями фотосъемки, обмениваться мнениями и получать информацию об открытиях и успехах культуры, связанной с аудиовизуальной техникой, и прогрессе самой этой техники.

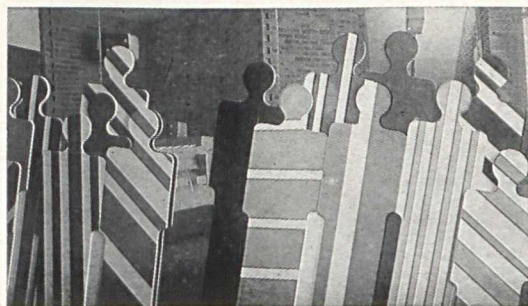
В «ДИ СССР» в свое время сообщалось, как сказались эти особенности торговли по интересам на художественном решении интерьеров первого магазина «FNAC» на бульваре Севастополь (1966—1967 гг.). Он производил большое впечатление необычной для магазинов атмосферой, как бы насыщенной увлеченностью собирающихся здесь знатоков и любителей<sup>2</sup>.

Магазин как центр культуры — эту тему настойчиво развивал Моранди и в своих последующих проектах для «FNAC». Но, пожалуй, последний в этом плане особенно выразителен. Вновь открытый отдел книг, уже сам по себе гуманизовавший этот магазин, занял весь второй этаж (на первом этаже залы обычных для «FNAC» товаров; на третьем этаже культурно-информационный центр с большим выставочным залом и кафе) и задал тон. Мне пришлось слышать, как парижане называли его именно «книжным», в отличие от других магазинов фирмы.

Особый настрой, атмосфера, эмоциональная микросреда, психологический климат — такими понятиями хочется определить особенности интерьеров нового «FNAC». Заполненные книгами полки по стенам и прилавки-витрины (они же полки) манят обложками и названиями. Любую из них можно взять и



Здание «FNAC» и элементы оформления его интерьеров



спокойно рассматривать. Среди спланированных звездобразно полок создается множество затейливых, как бы отключенных от общего движения пространственных зон, располагающих к сосредоточенности. Общая затененность, свет, падающий лишь на книжные полки, придают этому магазинному интерьеру своеобразную домашнюю уютность. На мягкие полы можно даже присесть. Я видела нескольких студентов, читающих книги именно в таком положении. Тем более свободно чувствовали себя на полу с книгами юные посетители отдела детских изданий.

Эмоциональная насыщенность и динамика пространственного решения с его тонко проведенным зонированием, моделирование светом, введение цвета в визуальные коммуникации, обогащение последних красочными росписями — своего рода предметными натюрмортами, широкое привлечение самых разных декоративно-оформительских средств, в том числе остроумной пространственной графики, — и все это при огромных масштабах общего, непрерывно разворачивающегося пространства и строгом графике последовательного движения по расположенным один за другим отделам. («FNAC» на улице Ренн, по-видимому, сейчас самый большой книжный магазин в Париже). Остроумно решен и раздел грампластинок с его своеобразными трехгранными полками-витринами (дизайнер Ж. Барро из ателье Д. Моранди) и кристаллом кабин в центре зала для прослушивания.

В отделах чувствуешь себя преимущественно как в прекрасной библиотеке последних новинок, то как на современной книжной выставке, где можно посмотреть любое интересующее тебя издание, а то и просто, как в читальне. Эта «культурная» атмосфера как бы берет вас в плен сразу при входе, подхватывая необычной пространственной свободой межэтажных лестниц и эскалаторов.

Одновременно в «книжном» «FNAC» осуществлено важное нововведение в сфере функциональных проблем снабже-

ния: устройство специальной технической галереи с эскалатором на фальшивом потолке. Оно непосредственно связало магазин со складом. Калькуляторы, работающие на базе единой ЭВМ, помещены в каждой кассе.

Нельзя не заметить, что именно «книжный» «FNAC» оказался уместным на улице Ренн между Монпарнасом и Сен-Жермен де Пре, вблизи Латинского квартала, населенного студентами и преподавателями — главными покупателями книг. И нужно отдать должное проектировщику, сумевшему органично вписать «FNAC» в атмосферу самого артистического района Парижа. Ему удалось это сделать без ущерба и для окружающего городского пейзажа, и для уже сложившегося за десять лет, сугубо современного по формам образа фирмы, ассоциативно связанного с продающимися ею образцами новейшей техники.

Выходящий на улицу мощным углом фасад магазина решен в формах архитектуры-зеркала. Это «чудо» техники 70-х годов — второе здание такого рода в Париже вслед за зданием ЦК Французской компартии, построенным Нимайером. Живописно отражаются в зеркальных экранах соседние дома, зрительно увязывая «чудо» с окружающим архитектурным пейзажем, сложившимся в конце XIX — начале XX века. Широкий металлический рельеф-панель зрительно организует композицию возникающих изображений. В то же время он переводит решенное единым блоком здание в масштаб улицы и служит как бы гигантской вывеской, создавая фон для монументальной металлической графики. Фирменный знак «FNAC» в крупном увеличении воспринимается как монументальный символ-каллиграмма. При отсутствии витрин его визуальнo-коммуникативная роль особенно велика.

Думается, новый книжный «FNAC», открытый в Париже в 1974 году, является одним из примеров постановки и решения идеи проектирования «частичной среды». Эта идея выдвигается прогрессивными французскими дизайнерами в условиях осознания ими невозможности постановки и решения проблемы проектирования среды в целом.

<sup>1</sup> Фирма имеет постоянный круг покупателей, которые вносят вступительный взнос и получают право покупать товары на 20% дешевле, чем в других магазинах.

<sup>2</sup> См.: Л. Жадова, Новое в общественном интерьере. «ДИ СССР», 1968 № 1.



## Учебные экспедиции студентов

Каждое лето научное студенческое общество факультета прикладного искусства Московского ордена Трудового Красного Знамени текстильного института организует экспедиции в различные уголки Советского Союза. Их целью является изучение народного искусства непосредственно в его жизненной среде. Собранные во время таких экспедиций народные костюмы, ткани, вышивки и т. п. играют существенную роль в учебном процессе на факультете и служат хорошим учебным материалом для воспитания художников легкой промышленности. Студенты выезжают в районы Средней Азии, Кавказа, Сибири, Дальнего Востока; но особый интерес неизменно вызывает Русский Север. В последнее время в Вологодскую и Архангельскую области было организовано несколько экспедиций. Наиболее интересно прошла поездка в Тарногский район Вологодской области, сохранивший до сегодняшнего дня естественный и простой уклад жизни, органично вплетающий в себя обыденное, возвышенное и в то же время очень человеческое миропонимание.

Своеобразие природы в значительной степени определило особенности быта и искусства местных жителей. Мерный шум дремучих лесов, спокойная гладь озер и рек располагает к душевному покою, любовному отношению к природе, тут начинаешь понимать причины одухотворенного отражения окружающего мира в искусстве Русского Севера. Становится понятно обилие изобразительных мотивов в северной вышивке, их фантастическая интерпретация. Живая природа используется народными мастерами как исходный материал, из которого путем образного обобщения создается нужная им орнаментальная форма.

Много радости принесли нам встречи с вологодскими мастерами Манефьей Максимовой Ждановой из деревни Шершукской, Анной Григорьевной Ермолиной из деревни Югра и другими. Татьяна Федоровна Диева из деревни Шебеньга украшает свой дом вязаными и шитыми из разноцветных лоскутков половиками. Она показала нам полотенца, вышитые ее матерью А. А. Шабаловой, а также несколько своих полотенцев, выполненных уже «поновому».

Великолепные тканые половики придают северным домам нарядность и праздничность. Многие мастерицы по сей день ткут половики для своего быта. Это говорит о жизнеспособности древнего



Мастерица А. Калининская за прялкой. Тарногский район.



М. Жданова  
Полотенце вышитое. Дер. Шершукская, Тарногский район.



искусства. И если в наш динамичный век у мастериц не хватает времени для старинных многодельных способов вышивания, да и не делают больше льняных полотен, то они вышивают «крестом» на вафельных полотенцах цветастых петухов или букеты в вазонах.

Народное искусство сейчас довольно значительно меняет формы и зачастую не в лучшую сторону. Старые мастерицы могут еще быть связующим звеном между старым и новым народным творчеством, существенно помочь и развитию народных художественных промыслов Вологодской области. Необходимо не упустить момент, не ждать, пока эти люди унесут в небытие секреты своего ремесла.

Народное искусство Русского Севера находит яркое отражение в работе факультета прикладного искусства Московского текстильного института. Студенты ведут широкую реферативную работу, выполняют курсовые задания и дипломные работы — ткани, модели одежды, основанные на изучении русского северного искусства. Материал, собранный в вологодской экспедиции, позволит сделать еще один шаг в изучении студентами русского народного творчества, в развитии его традиций в современном профессиональном искусстве.

«Было бы преступлением перед будущим,— писал в свое время И. Билибин,— если бы утерлось хотя бы одно зерно из нивы русского народного творчества, возросшей веками. Все это творчество — зерна должны дать ростки».

Отчет о вологодской экспедиции был заслушан на XXX конференции научного студенческого общества факультета прикладного искусства, ставшего в этом году лауреатом премии Ленинского комсомола за многолетнюю и плодотворную работу по изучению народного искусства, разработку на этой основе и внедрение в промышленность новых образцов тканей, моделей одежды, обуви.

Е. Дергилева,  
Н. Бесчастнов

Дер. Верхнепаунинская,  
Тарногский район, Вологодская обл.

А. Шабалова  
Полотенце вышитое. Дер. Югра,  
Тарногский район.

Мастерица М. Кичигина.  
Дер. Тальгинская, Тарногский район.

Е. Паженого  
Полотенце вышитое.  
Дер. Шебеньга,  
Тарногский район.



# Деревянная скульптура Латгале XVIII—XX вв.

«Петр и Павел». Калупе.

«Мария». XVIII в. Латгале.

«Ангел». Латгале.

«Христос из Назарета». Ок. 1805. Пиедруя.

Распятие. Конец XVIII в. (?) Цукусала.



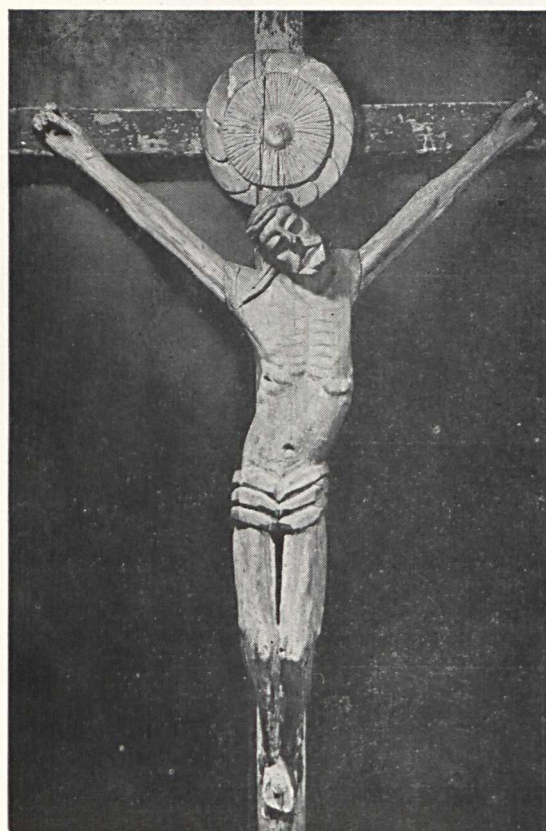
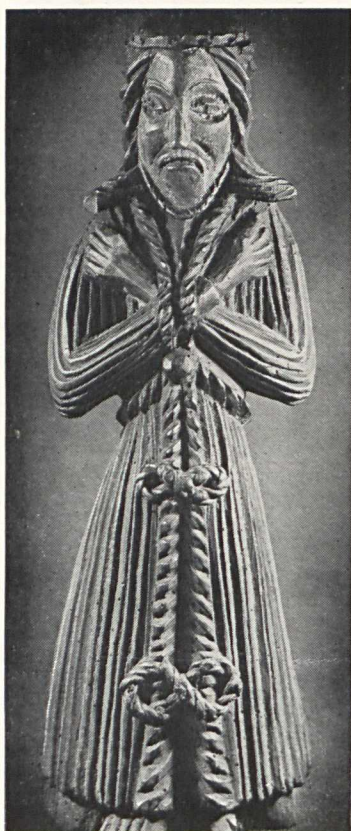
Расцвет искусства резьбы по дереву во всей Латвии, в том числе и в Латгале, связан главным образом со стилями XVII—XVIII вв. — маньеризмом и барокко. Латгале — единственное место в Латвии, где наряду с профессиональной резьбой по дереву в традициях барокко, предназначенной для украшения интерьеров церквей, существовала вторая линия, притом сильная и ярко выраженная, — резьба по дереву, имеющая характер истинно народного творчества.

В отличие от остальной Латвии в Латгале в XVI в. победила контрреформация, произошло возвращение к католицизму. Уже и до этого христианство в жизни латгальцев укоренилось сильнее, чем где-либо в Латвии. Эта часть Латвии была всегда более отсталой в экономическом отношении, крестьяне беднее, крепостной гнет тяжелее. При этом здесь произошло своеобразное слияние и взаимодействие старинных языческих верований с канонами католической церкви. В период вхождения Латгале в состав Польско-Литовского государства (1629—1772 гг.) здесь под влиянием старинных верований латышей, родственных языческим верованиям поляков и литовцев, еще сильнее выявились местные признаки.

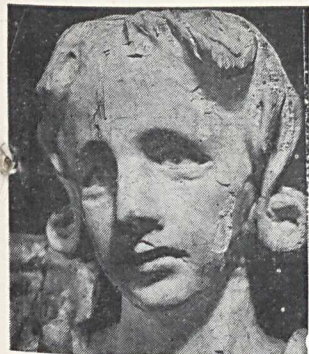
Латгальские народные скульптуры были обычно небольшими по размеру и не предназначались для украшения церквей. Их использовали для культовых нужд в доме, а также как мемориальные памятники — на крестах и в часовнях, их ставили около домов, на перекрестках дорог, на кладбищах и в других местах.

В образах латгальской скульптуры отражается тема народного страдания, выраженная в распятом Христе, и идеалы духовной чистоты и красоты, воплощенные в фигурах многочисленных ангелов. Здесь надо упомянуть о различии с литовским народным искусством, где наряду с распятым Христом популярен образ озабоченного Христа и скорбящей Богородицы.

От XVIII века сохранились интересные скульптуры, отражающие взаимопроникновение и взаимообогащение традиций профессионального и народного искусства резьбы по дереву. Исчезает характерный для барокко пафос и сильное проявление чувств. Позы фигур приобретают большую торжественность, статичность, уравновешенность и покой. В одежде и нарядках еще сохраняются черты барокко, однако складки одежды менее струящиеся и менее пластичные, они рит-







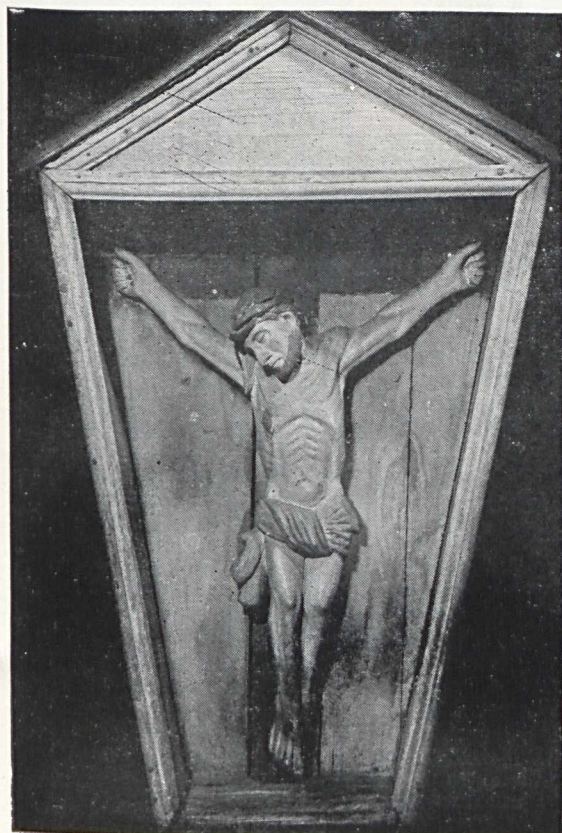
«Ангел». Деталь. Латгале.

«Ангел». XVIII в. Латгале.

«Хелена». XVIII в. Латгале.

Распятие в часовенке. Айзкальне.

Распятие. XVIII в. (?). Залюкшни.



мичнее, спокойнее. Очень выразительны головы и лица. В образах латгальских ангелов и других фигур появляется излюбленный тип — простое крестьянское лицо, имеющее форму овала.

Несмотря на то, что художественные приемы в скульптурах очень разнообразны, можно выделить некоторые постоянные принципы, соблюдаемые в большей или меньшей степени народными мастерами.

В народной деревянной скульптуре своеобразно соединилось кажущееся произвольным изменение естественных форм с чертами, подчеркнутыми в жизни. В скульптурах изображены тяжеловесные приземистые фигуры крестьян, с сильно укороченными пропорциями, с большими головами и руками. Интересно сравнить скульптуры из Калупе — Павла и Петра; у последнего несоразмерно большая, предупреждающе поднятая правая рука. Здесь не сознательно, а интуитивно прочувствован эффект позы, которую мастер придал фигуре Петра.

Скульптура Христа из Берзгале как бы сложена из отдельных, органически не соединенных частей тела — очень сильная деформация символов фигуры тем самым приобретает особое значение как средство эмоционального воздействия. Эта скульптура впечатляет легкостью и хрупкостью. Но обычно деревянная резьба Латгале сохраняет монолитность и тяжеловесность колоды (бруса), пластичность массы и движения фигуры не преодолевают границы ствола дерева. Моделировка форм скупа, обобщенна, без подробностей.

Удивительно многообразна и богата обработка поверхности скульптур; она несомненно доминирует над пластичностью и объемностью массы. Во многих фигурах Христа обнаженное тело контрастирует с мелкими, симметричными, четко обозначенными прядями волос и набедренной повязкой. Складки одежды даже превращаются в различную фактуру. Причем наблюдается стремление мастера достичь ритмичности линий не только в одежде, но и в силуэте скульптуры. Фигура пиедрусского Христа из Назарета упрощенно симметрична. Скульптура Христа из Залюкшни, напротив, имеет довольно сложное решение.

В коллекции деревянных скульптур из Музея истории Латвийской ССР, которая сейчас является самой большой в республике, несколько десятков образцов искусства латгальской народной резьбы по дереву. Значительное количество скульптур хранится также в музеях Даугавпилса и Рундаля. Но пока еще отсутствуют сведения об именах народных мастеров, о селах в Латгале, где занимались искусством резьбы по дереву. Деревянная скульптура Латгале, ее образы и стилистические приемы — своеобразный вид народного творчества, полноправно входящий в историю латышского народа и его национальное искусство.

Р. Муйжниец



## Только факты

**Москва.** Бюро секретариатов правлений Союзов художников СССР и РСФСР и президиум правления Московской организации СХ РСФСР, рассмотрев на своем заседании вопросы подготовки к XXV съезду КПСС, приняли постановление «Об участии художников в решении важной перспективной задачи по превращению Москвы в образцовый коммунистический город». Творческие организации художников взяли на себя ряд конкретных обязательств. XXV съезду КПСС художники посвящают Московскую зональную выставку 1975 года, Пятую выставку «Советская Россия» в декабре этого года, Всесоюзную выставку «Слава труду» в феврале 1976 г. Союзы художников значительно расширяют выставочную деятельность в столице, работу бригад живописцев, графиков, скульпторов на предприятиях Москвы. В 1975 году будет создана творческая группа художников-проектантов в Учебно-экспериментальной студии СХ СССР, которые совместно с архитекторами ГлавПУ разработают схему художественного оформления 10 комплексов Москвы.

Совместно с Всероссийским обществом охраны памятников истории и культуры, Министерством культуры СССР и Союзом архитекторов СССР отделения союзов художников примут участие в выявлении и сохранении памятников искусства и культуры в столице.

Союз художников СССР и республиканские союзы художников совместно с Министерством культуры СССР будут участвовать в формировании коллекции Музея декоративно-прикладного и народного искусства. Эти и другие мероприятия будут включены в план работы Союзов художников СССР, РСФСР и МОСХа на 1976—1980 гг.

**Тбилиси.** В Государственном музее искусств Грузии была открыта выставка современного прикладного искусства Венгрии, посвященная 30-летию освобождения этой страны от фашизма. В экспозицию вошли декоративные композиции из текстиля, изделия из керамики, стекла, металла — всего около двухсот произведений. Многие из них в прошлом году отмечены на выставке прикладного искусства социалистических стран в Эрфурте.

**Ленинград.** Исполнилось 80 лет со дня рождения и 50 лет творческой деятельности Татьяны Михайловны Соколовой, старейшего сотрудника Государственного Эрмитажа, известного и талантливого пропагандиста и популяризатора памятников искусства. Деятельность Т. М. Соколовой как методиста сыграла в 1930-х годах большую роль в деле подготовки молодых кадров советских экскурсоводов,

владеющих арсеналом марксистского подхода к изучению и пропаганде памятников искусства.

Татьяна Михайловна, работающая сейчас в отделе истории русской культуры, известна как крупнейший специалист по мебели и методист по ее реставрации, автор целого ряда и пользующихся большим признанием научных и научно-популярных книг и статей по мебели, интерьеру, орнаменту.

Большую методическую помощь оказала и оказывает Т. Соколова историко-мемориальным музеям А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Н. А. Некрасова, Т. Г. Шевченко, Н. А. Римского-Корсакова и другим. В марте этого года сотрудники Государственного Эрмитажа и многочисленные гости из других музеев Ленинграда, Москвы, Таллина и Риги, сотрудники учебных художественных заведений, учреждений, пользующиеся консультациями Т. Соколовой по истории, атрибуции и реставрации мебели, тепло отметили ее юбилей.

**Москва.** В конце августа на ВДНХ СССР открылась Международная выставка «Книга-75». В ней приняли участие все союзные и республиканские издательства, многие издательства зарубежных стран. Представлено более 25 тысяч книг, альбомов по искусству, а также политические плакаты, графика.

**Караганда.** Здесь состоялось выездное заседание Союза художников СССР на тему «Наглядная агитация и задачи Союза художников Казахстана в формировании эстетической среды на новостройках республики». В нем приняли участие секретари правления Союза художников СССР и члены президиума правления Союза художников Казахстана.

С докладом о повышении идейно-художественного качества наглядной агитации выступил секретарь правления Союза художников СССР К. Рождественский. Участники заседания побывали на шахте имени 50-летия Октябрьской революции, в г. Темиртау, на республиканской выставке наглядной агитации и монументально-декоративного искусства.

**Москва.** Указом Президиума Верховного Совета СССР Академия художеств СССР награждена орденом Ленина за большие заслуги в развитии советского изобразительного искусства и подготовку высококвалифицированных кадров художников.

**Коломья.** В Музее этого города Ивано-Франковской области УССР были показаны орнаментальные тканые рушники колхозницы Анны Васильевны Василячук из села Шешоры Косовского района в Прикарпатье. За создание тканых изделий ей была присуждена Государственная премия УССР им. Т. Г. Шевченко. Орнаментами из рушников А. Василячук оформлено подарочное издание «Кобзаря» Т. Г. Шевченко в издательстве «Дніпро».

**Хюрт.** В этом городке под Кельном (ФРГ) по инициативе Рейнско-Рурского общества «ФРГ—СССР» и местного магистрата была показана выставка «Декоративно-прикладное искусство Армянской ССР». Демонстрировались керамика, украшения из серебра, чеканка, резьба по дереву. Эта же экспозиция была показана в пригороде Дюссельдорфа.

**Пушкин.** В Екатерининском парке этого города под Ленинградом в павильоне «Вечерний зал» открылась выставка «Русский платок». Показаны старинные шелковые шали, набивные и золототканые платки из разных губерний России, ситцевые платки XIX века с печатным сюжетным рисунком из фондов Государственного музея этнографии народов СССР. Экспозицию платков украшают ярлыки, расписные крестьянские коробки и сани, документальные фотоснимки.

**Тбилиси.** В филиале Института технической эстетики состоялся Всесоюзный семинар-совещание руководителей служб научно-конструкторских организаций Москвы, Ленинграда, Минска, Тбилиси, Ташкента, Баку, Еревана и других городов страны. На семинаре сделано 30 докладов и сообщений, посвященных вопросам технической эстетики, изучению опыта внедрения методов художественного конструирования, повышению культуры производства.

**Москва.** Выставка под названием «Игрушки всего мира» была открыта в мае в Музее народного искусства в Москве. Здесь были показаны игрушки из 18 стран мира, представленные швейцарским Центром по игрушке из Цюриха — филиалом фирмы «Франц Карл Вебер». Швейцарский Центр по игрушке покупает игрушки в ГДР, СССР, ЧССР, странах Юго-Восточной Азии. Организаторы выставки в Москве — Союз Советских Обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами и Министерство местной промышленности РСФСР.

В 1976 году намечена выставка советских игрушек в Берне, Цюрихе и Бале.

**Вильнюс.** Художественная общественность Литвы отметила 50-летие заслуженного деятеля искусств республики известного художника-вitraжиста и педагога Вильнюсского художественного института Альгимантаса Стопкусса. Среди vitражей А. Стопкусса такие известные работы, как «Мир на Родине» (экспонирован на выставке СССР в Париже), vitражи для Всемирных выставок в Монреале и Осаке, кинетический пространственный vitраж «Вильнюс» для советской выставки в Лондоне в 1968 г., «Песня радости» для Вильнюсского института проектирования городского строительства и многие другие. Сейчас художник работает над новыми формами стеклянной пластики.

**Киев.** На окраине Киева в районе села Пирогова открыт Музей народной архитектуры и быта Украинской ССР. На

его территории более 100 построек — ветряные мельницы из разных областей, хаты, хозяйственные постройки, часовни и другие сооружения. В фондах Музея — свыше 30 тысяч экспонатов одежды, предметов домашнего обихода, орудия труда. На территории Музея создан уголок современного украинского села. В будущем в Музее будут созданы мастерские различных художественных промыслов, где народные мастера покажут свое искусство. Намечено также строительство «певческого поля».

**Кашира.** Каширская земля — середина России. Здесь в конце ноября 1941 года, когда враг врался к Москве, пытались обойти ее с юга, Первый гвардейский корпус генерала П. А. Белова нанес фашистским войскам сокрушительный удар, ставший предвестником разгрома немцев под Москвой. Сейчас здесь открыт памятник: на мозаичной стене запечатлены образы защитников Родины. Устремленные в небо пилоны создают впечатление грозных штыков, преградивших дорогу врагу. Авторы памятника — художник-монументалист В. Хомяков и архитектор Б. Явич.

**Москва.** Впервые в Москве в залах Государственного музея искусства народов Востока была открыта выставка живописи, графики и театрально-декорационных работ Георгия Богдановича Якулова (1884—1928). Выставка связана с прошедшим в 1974 году девяностолетием со дня рождения художника. Она организована музеем совместно с Государственной картинной галереей Армении. В экспозиции были представлены произведения Г. Б. Якулова, хранящиеся в музеях страны и в частных коллекциях.

**Москва.** В залах Дома художника экспонировались произведения художников-монументалистов И. Бройдо, В. Васильева, Б. Тальберга, Г. Тибляшкина, Л. Тюленева, А. Штеймана. Зрители познакомились с эскизами и фрагментами росписей, мозаик, vitражей, живописными и графическими произведениями художников, фотографиями выполненных ими объектов.

**Дортмунд.** В начале года в здании ратуши жители этого западногерманского города познакомились с изделиями декоративно-прикладного искусства Грузии. Около 250 экспонатов представляли чеканку, резьбу по дереву, украшения из серебра, кошмы известных грузинских мастеров. Эту же экспозицию увидели жители Саарбрюккена. Городской магистрат административного центра земли Саар принял предложение об установлении дружеских связей между Тбилиси и своим городом.

Поправка. В № 8, на стр. 16 под снимком справа дана ошибочная подпись. Следует читать: Мастерница П. Новожилова с дочерью.



# 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. 10(215). 1975  
Основан в 1957 году

В номере:

1

Т. Шульгина  
Летопись героических событий

7—25 Панорама новых произведений

О. Костина  
Новые росписи в Ташкенте

10

С. Килессо  
Дом кино в Киеве

11

И. Рюмина  
Дворец бракосочетаний в Вильнюсе

15

Р. Кликс  
Интерьеры «Старого міста» в Харькове

18

А. Ордабаев  
Монумент «Черкасская оборона»  
в Казахстане

20

Е. Чернега  
Монументалисты Советского Закарпатья

23

Н. Дубовицкая  
Скульптуры для театра в Вологде

26

Н. Андронов,  
Д. Жилинский,  
А. Белокопъ,  
Г. Захаров,  
Д. Шаховской  
Художники о художнике

30

А. Боков,  
В. Юдинцев  
Временные сооружения в городе

36

А. Скворцов  
Народное зодчество Гороховца

40

В. Глазычев  
Поэтическая среда музея

44

К. Микаэлян  
Детская картинная галерея в Ереване

46

А. Яловенко  
«Визуалита» метро в Мехико

48

Н. Соловьев,  
В. Турчин  
Новые районы Парижа

52

Л. Жадова  
Новый «FNAC» в Париже

53

Е. Дергилева,  
Н. Бесчастнов  
Учебные экспедиции студентов

54 Страница коллекционера

Р. Муйжниеце  
Деревянная скульптура Латгале  
XVIII—XX вв.

56

Только факты

## Редакционная коллегия

И. о. главного редактора

Горяинов В. В.  
Бескинская С. М.  
Бородай В. З.  
Василенко В. М.  
Иконников А. В.  
Кантор К. М.  
Королев Ю. К.  
Кума Х. Р.  
Ладур М. Ф.  
Леонов П. В.  
Литанишвили О. А.  
Луппов Н. А.  
Обух В. А.  
Рахимов М. К.  
Рождественский К. И.  
Розенблюм Е. А.  
Смирнов Б. А.  
Толстой В. П.  
Хан-Магомедов С. О.

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

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

Главный художник

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

Глазычев В. Л.  
Штейнер Л. М.  
Емельянова Т. Д.  
Кочетов Г. И.  
Балодис Л. К.  
Бесчастнов Н. П.  
Каменец Ю. Н.  
Скворцов А.  
Онанов С. И.

И. Липиене  
Витраж в баре  
гостиницы «Узбекистан».  
Фрагмент. 1974

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

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

Рукописи не возвращаются  
Сдано в набор 7.VIII. 1975 г.  
А04993. 12.IX.1975  
Бумага мелованная  
Формат 70×90<sup>1/8</sup>  
Бумажных листов 3,5  
Условных печатных листов 8,4  
Печатных листов 7  
Зак. 6962. Тираж 28 500  
Цена 1 р. 20 к.  
Индекс 70240  
Московская типография № 5  
«Союзполиграфпрома» при  
Государственном комитете  
Совета Министров СССР  
по делам издательств,  
полиграфии и книжной  
торговли. Москва,  
Мало-Московская, 21





В этом номере:

Летопись героических событий

Панорама новых произведений

Художники о художнике

Временные сооружения в городе

Народное зодчество Гороховца

Поэтическая среда музея

Новые районы Парижа

«Визуалита» метро в Мехико

