

МЫ ДИЗАЙН

проблемы дизайна ⁵

проблемы дизайна ⁵

Российская академия художеств
Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных искусств

проблемы дизайна ⁵

артпроект 2009

УДК 74.01/09

ББК 30.18

П 78

Печатается по решению Ученого совета НИИ теории
и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств

Рецензенты:

Н.П. Бесчастнов, *доктор искусствоведения, профессор*

Т.Г. Малинина, *доктор искусствоведения, профессор*

Проблемы дизайна-5: Сборник статей

Составитель и отв. редактор В.Р. Аронов

Сборник статей «Проблемы дизайна» продолжает серию изданий НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, в которых рассматривается развитие дизайна в России и за рубежом. В первом разделе, посвященном теории дизайна, дан очерк основных направлений теории дизайна в начале XXI века (В.Р. Аронов), проанализированы понятия «тождество», «различие» и «завершение» в эстетике проектного творчества (В.Ф. Сидоренко), внестилевые аспекты в развитии предметной среды XX века (Л.П. Монахова), соотношение абстрактного и конкретного в методике дизайнерского проектирования (С.М. Михайлов), художественные поиски в компьютерном формообразовании (А.Г. Пушкарев). Во втором разделе «Творческие портреты» опубликованы статья о Рудольфе Кликсе, создателе экспозиций многих российских выставок второй половины XX века, воспоминания Олега Фролова о том, как он проектировал знаменитые суда на подводных крыльях, монографическое исследование творчества крупнейшего современного американского архитектора Фрэнка Гери, а также размышления дизайнера Карима Рашида о новейших тенденциях в предметном проектном творчестве. В третьем разделе собраны статьи по актуальным проблемам истории, методологии и практики дизайна.

Книга адресована специалистам в области дизайна, а также всем, кто интересуется проблемами истории и теории художественно-предметного творчества.

© НИИ теории и истории изобразительных искусств

Российской академии художеств, 2009

© Аронов В.Р., составление, 2009

ISBN 978-5-88149-369-1

теория дизайна

- 7 **В.Р. Аронов**
Современная
теория дизайна
- 26 **В.Ф. Сидоренко**
Эстетика проектного
творчества. Тождество,
целесообразность и хаос
- 50 **Л.П. Монахова**
Внестилевые аспекты
формирования
предметной среды
XX века
- 70 **С.М. Михайлов**
От абстрактного
к конкретному,
от конкретного
к абстрактному
- 78 **А.Г. Пушкарев**
Узоры взора
- 84 **М.А. Коськов**
О теории дизайна

творческие портреты

- 93 **М.Т. Майстровская**
Рудольф Кликс
и экспозиционный
дизайн
- 124 **О.П. Фролов**
Как я проектировал суда
на подводных крыльях
- 158 **П.А. Власенко**
Фрэнк Гери
- 180 **Карим Рашид**
Размышления о дизайне

материалы и публикации

- 199 **В.Р. Аронов**
Американский
концептуальный дизайн
середины XX века
- 236 **Т.М. Журавская**
Творческий путь
японского дизайна
- 252 **Р.М. Байбурова**
Классицистические
интерьеры дворцов
и богатых жилых домов
в XVIII веке
- 272 **Р.С. Айдаров**
Татарская
деревянная усадьба
в архитектурном
пейзаже Казани
второй половины
XIX — начала XX века
- 284 **М.А. Морозова**
Проблема арт-дизайна
в творчестве
Дональда Джадда
- 292 **А.С. Михайлова**
Дизайн-иконы
в индустриальном
формообразовании XX
века
- 306 **С. М. Червонная**
Дизайн в экстремальных
условиях.
Художественное
конструирование
«маленькой Литвы»
в эмиграции
и трансформация
этого проекта

теория дизайна

современная теория дизайна

В.Р. Аронов

Выступая на одной дизайнерской конференции, я сказал, что пишу о современной теории дизайна — различных взглядах, направлениях и общих проблемах последнего десятилетия. Меня спросили: «В скольких томах?». Я ответил, что это будет короткая статья или как минимум три больших тома. В каждой шутке, как говорится, есть доля шутки. Конечно, я не собирался писать трехтомник, посвященный теории дизайна, подробно пересказывая чужие тексты. Но накопившийся материал оказался действительно огромным, и он требует осмысления. За последнее десятилетие в разных странах мира вышло почти полторы тысячи книг, журналов, различных портфолио и красочно изданных альбомов, в которых так или иначе шла речь о проблемах современного дизайна. Если мысленно представить себе эти издания собранными вместе, из них вполне можно было бы сложить высокую колонну, похожую на ту, которую придумал дизайнер Сигео Фукуда для внутреннего двора маленькой японской библиотеки. Только там она была отлита из полупрозрачного подцвеченного стекла и служила декоративной доминантой¹.

Но и это не все. Большое количество нового материала по теории дизайна накапливается во время подготовки и обсуждений бесчисленных дизайнерских выставок и профессиональных конкурсов, проходящих по всему миру, дискуссий на международных встречах и регулярно созываемых раз в два года всемирных конгрессах дизайнеров. Кроме того, стало вполне привычным, что в центре престижных автомобильных, компьютерных и архитектурно-строительных выставок показывают экспериментальные дизайнерские разработки, именуемые концептуальным дизайном (concept design). Они представляют особый вид художественно-проектной футурологии и воспринимаются как неотъемлемая часть праздничных техно-шоу, ориентированных на широкий круг посетителей. С помощью средств массовой информации они быстро становятся интернациональными символами современной цивилизации.

До последнего времени дизайн считался побочным явлением, периферией «настоящего» искусства. Если отдельные знаменитые художники, скульпторы, архитекторы помимо своего основного творчества создавали какие-то необычные кресла, лампы, принимали участие в украшении автомобилей, эти работы относили к разряду художественных произведений, в отличие от чисто функциональных объектов, создаваемых профессиональными дизайнерами. На рубеже нового столетия положение изменилось. Во многих художественных музеях, причем самых элитарных, нередко стали устраивать масштабные выставки и постоянные экспозиции графического и промышленного дизайна, а в специализированных дизайнерских музеях показывать концептуальные произведения искусства. Даже на художественных аукционах масштаба «Сотби» и «Кристи»

в последние годы проводят смотры-продажи культовых произведений дизайна, которые по ценам не только выдерживают сравнение, но и превосходят объемы искусства. Всем этим событиям, как правило, посвящаются подробно аннотированные каталоги, открытые лекции и мастер-классы лидеров мирового дизайна. Казавшаяся ранее непреодолимой грань между искусством и дизайном становится проницаемой и довольно условной, что неизбежно влияет и на общую теорию дизайна.

И наконец, во всемирной сети Интернета сегодня можно встретить подробные, профессионально подготовленные сайты крупных дизайнерских фирм, краткие новостные сообщения о дизайне и многословные, зачастую дилетантские рассуждения о его природе, границах, принципах и критериях. Кроме того, в Интернете все больше накапливается видеозаписей встреч с ведущими мастерами дизайна, которые рассказывают о своих работах и общих проблемах профессии, эмоционально выстраивая и формулируя его теорию и методику. Готовят даже специальные мероприятия, рассчитанные на размещение видеозаписей о них в Интернете. Так, весной 2008 года в Лондоне Музей дизайна и знаменитый универмаг «Хэрродс», принадлежащий Мохаммеду аль-Файеду, организовали совместную акцию, посвященную возникновению и распространению модного в наши дни понятия «иконы современного дизайна». Предложенные для обсуждения дизайнерские раритеты были привезены в торговые залы универмага, чтобы подчеркнуть их функциональную и практическую сущность. В результате удалось подготовить и разместить в Интернете шесть часовых видеоматериалов. В акции приняли участие ведущие дизайнеры в области моды, оформления интерьера, графического и промышленного дизайна, приехавшие в Лондон из разных стран Европы и Америки. Они рассказывали, какой путь должны пройти объекты дизайна, чтобы войти в культуру и стать ее символами, как меняются вкусы и предпочтения людей, что такое интернациональное и эксклюзивное в нынешнем предметном окружении. Таким образом возникают новые виды проблемных обсуждений дизайна, не имеющие пространственных и временных ограничений распространения.

Изменилась ли теория дизайна?

Первое впечатление от все увеличивающегося объема материалов, посвященных общим проблемам дизайна, — его теория резко изменилась, несмотря на то что теоретические труды, написанные давно и составляющие основу художественно-проектной культуры, до сих пор актуальны и многократно переиздаются. В книжных магазинах, расположенных в Центре современного искусства в Париже или галерее Тейт в Лондоне, можно встретить на самом видном месте ставшие классическими монографии Николауса Певзнера «Пионеры современного дизайна. От Морриса до Гропиуса», Раймонда Лоуи «Никогда не оставляй ничего недоделанным», переиздания работ основателей теории функционализма и научно-системного подхода в техническом формообразовании, например, «Мир как проект» Отля Айхера, «Цифровой мир и образ» Томаса Мальдонадо². Их дополняют объемные антологии, в которых собраны тексты, посвященные промышленному, графическому, интерьерному дизайну XX века³. Бестселлером последних лет стало двенадцатитомное издание лучших статей итальянского журнала «Domus», опубликованных с 1929 по 1999 год⁴.

Новая теория дизайна не противоречит им, не борется с ними как устаревшими, однако четко фиксирует изменившуюся реальность эпохи глобализации дизайна, когда промышленные изделия проектируются, изготавливаются и

распространяются наднациональными корпорациями сразу во многих странах мира, компьютерные технологии оказывают все более сильное и заметное воздействие на основы формообразования, а прежнее *штучное* дизайнерское творчество вытесняется развитой дизайн-индустрией. Теория дизайна изменилась даже внешне. Подобно тому как транспорт с живой тягловой силой в начале XX века сменили автомобили с двигателями внутреннего сгорания, так в начале XXI века теория дизайна перестала демонстративно тянуть за собой практику и как-то незаметно вошла внутрь нее, включая сложные предпроектные исследования, изучение технологических возможностей, требований рынка. Отдельно о самых общих проблемах теории дизайна говорят в основном на вводных, пропедевтических курсах в процессе обучения, а существующие и поныне практические методики дизайна стали похожи на инструкции по применению знаний и умений, рассчитанные на такие узкие специализации в дизайне, которые напоминают цеховые сообщества средневековых ремесленников. Сегодня не встретишь ярких, харизматичных лидеров в теории дизайна, кроме, пожалуй, странствующего миссионера «цифрового дизайна» Карима Рашида, прочитавшего уже не одну сотню лекций о *digipop culture* (от *digital* — цифровая и *populag* — массовая) и собственных экспериментах внутри нее, а кроме того выпустившего уже четыре толстые книги на эту тему⁵. Все остальные обобщенные представления о дизайне, о зоне его ответственности и перспективах развития представляют собой рассортированные по темам разрозненные высказывания «звезд» мирового дизайна, тщательно собираемые журналистами во время интервью с ними и составителями сборников о новейших тенденциях в дизайне. Новые культурологические модели дизайна создаются кураторами больших тематических выставок, таких как «Дизайн: 4:3 — 50 лет итальянского и немецкого дизайна» (Художественная галерея в Бонне, 2000), «Дизайн сегодняшнего дня» (Центр современного искусства в Париже, 2005), «Модернизм: проектирование нового мира. 1914 — 1939» (Музей Виктории и Альберта в Лондоне, 2006), «Дизайн и контр-дизайн. Два века творчества» (Гран-Пале в Париже, 2007–2008) и т.д., которые фиксируются в издаваемых к их открытию энциклопедически полных каталогах⁶.

Особенностью современной теории дизайна является то, что она отражает сложившееся многообразие представлений о нем. Одни превозносят дизайн за участие в заметном улучшении качества жизни, красоту невиданных ранее технических форм, графических и цветовых решений окружающей среды, основанных на использовании новейших технологий. Другие критикуют его за надоевшую, агрессивно навязчивую рекламу, распространение поверхностного декоративизма и искусственное удорожание стоимости товаров за счет навязывания потребителям ненужных сопутствующих функций и деталей отделки. Третьи озабочены безудержным расширением дизайна за пределы профессионализма и превращением его в самодеятельные и подчас дилетантские субкультуры, основанные на имитации модных форм и успешных фирменных брендов. Но все согласны с тем, что в начале XXI века дизайн вступил в новую стадию развития, стал широко распространенным явлением и нуждается в уточнении понятий, целей и способов работы. Сегодня миллионы людей на всех континентах повседневно сталкиваются с результатами дизайнерской деятельности — однотипными в своей основе мобильными телефонами, цифровыми фотоаппаратами, бытовыми приборами, компьютерной техникой, которые лишь незначительно отличаются друг от друга техническими решениями. В то же время резко увеличивающиеся повсюду потоки автомобилей, при всей их схожести, стали все больше отличаться по социальной функции и внешнему виду: среди огромных машин можно увидеть буквально карликовых размеров средства передви-

жения. Причем среди таких уменьшенных вариантов наряду с концептуально экономичными и дешевыми автомобилями встречаются и очень дорогие марки, радикально меняющие сложившиеся представления об удобстве и красоте. Как бы критически ни относились многие к бурному развитию рекламного дизайна, не найдется никого, кто всерьез мог бы представить себе городскую среду без различных надписей и знаков, оформления витрин магазинов, красочных билбордов на стенах домов, функционально необходимой и праздничной вечерней подсветки. Без всего этого городская среда показалась бы заброшенной, опустошенной и враждебной людям, как в фантастических фильмах, выдержанных в жанре киберпанка.

Значительно изменились прежние взаимосвязи дизайна с архитектурой. Если раньше дизайнеров приглашали в основном для отделки зданий, малых архитектурных форм и оформления интерьеров, то теперь они вместе с архитекторами решают невиданные по сложности пространственные задачи, причем не только уникальные, но и основанные на принципах поточного промышленного производства. Так что становится все труднее определить, где кончается архитектура и начинается дизайн, создающий ауру обжитого пространства.

И наконец, не только в концептуально «высокой» моде, где уже несколько десятилетий говорят о значении направляющих модных линий дизайнерского толка, но и в самой обычной одежде чаще встречаются композиционные приемы дизайна. Они выражаются в непрерывном изменении облика вещей на основе варьирования и подчеркивания отдельных деталей, в использовании искусственных материалов с заранее запрограммированными новыми свойствами, в активном обращении к приемам графического дизайна, с помощью которого создаются контрастные цветовые сочетания, причудливые надписи и изображения на майках, куртках, брюках, сумках и т.д.

Таким образом, с одной стороны, современное окружение насыщается, пропитывается интернационально одинаковыми «дизайнерскими формами», которые можно встретить на всех континентах и в разных социальных слоях, а с другой — оно настоятельно нуждается в подчеркнуто выделяющихся объектах, специально проработанных дизайнерами в качестве примет и отличительных черт различных субкультур. Как говорил Филипп Старк, один из самых крупных дизайнеров современности, «четверть века назад конечной целью дизайнеров было создание конструкции и внешнего вида отдельной вещи. Сегодня они должны постоянно предлагать новые экологические и философские ценности, видение эволюции цивилизации, а не просто стиль и модные тенденции»⁷.

Чтобы отделить дизайн XXI века от предшествующих периодов, его называют дизайном цифровой эпохи, постиндустриальным дизайном или просто современным дизайном (contemporary design) с очень широкой амплитудой проявлений — от функционального до подчеркнуто зрелищного. При этом теоретико-методологическая надстройка дизайна, в прошлом весьма заметная, поскольку она компенсировала в сознании людей еще недостаточно развитую практику, явно уменьшается.

Несколько десятилетий назад считалось просто необходимым начинать дизайнерское проектирование с развернутых рассуждений о его роли, возможностях и методах, что придавало ему дополнительную значимость, необходимую для включения в мощные финансовые и производственные потоки. Заказчики, обращаясь за помощью к дизайнерам для улучшения своей продукции, нередко опасались увидеть перед собой представителей художественной богемы, более озабоченных выражением собственной личности, чем потребностями малознакомого им производства и рынка. Как тогда преодолевали сложившиеся стереотипы, осенью 2008 года рассказал на лекции в Москве Массимо Виньелли, лидер

ню-йоркской дизайнерской элиты 1970–1980-х годов⁸. Помещение для переговоров в его дизайнерском офисе, находившемся на одном из верхних этажей башен-близнецов на Манхэттене (Виньелли спроектировал все их интерьеры), напоминало стерильную обстановку врачебного кабинета. Сам он выходил на встречу посетителям в белоснежном накрахмаленном халате, создавая образ опытного врача-диагноста, способного обсудить их намерения и проблемы и предложить неординарные варианты решений. В широкой прессе дизайнеров зачастую стали сравнивать с врачами, способными быстро и эффективно проводить пластические операции, а в шаржах изображали длинные очереди из изделий, вначале грустно стоящих перед их кабинетами, а потом радостно выходящих облагороженными. Однако в серьезных публикациях журналисты и аналитики все чаще стали обсуждать, почему именно недооценка промышленного дизайна менеджментом отдельных компаний приводит к захвату их потребительского рынка корпорациями, эффективно использующими методы дизайна как стратегический инструмент достижения успеха в бизнесе. Потом эта тема начала терять свою остроту и в публицистике, и в теории дизайна, поскольку стала очевидной почти для всех. Дизайн вошел в сферу производства как его полноправный элемент, особенно в сегмент, именуемый специалистами как «New Product Development» (разработка новой продукции), требующий привлечения современных методик опережающего проектирования. Но окончательно войти в культуру дизайну еще только предстояло.

Подведение итогов развития дизайна в конце XX века

Перед началом нового столетия, и тем более миллениума, во всех областях человеческой деятельности подводили итоги и пытались заглянуть в будущее, в том числе и в сфере дизайна. В этом отношении интересна публикация в американском журнале «Тайм» («Time») от 31 декабря 1999 года⁹. В ней были подведены итоги лучших достижений культуры XX века. На цветной обложке журнала красовался привычно узнаваемый портрет Альберта Эйнштейна, названного абсолютным лидером культуры прошедшего столетия. Были перечислены все основные виды искусства, разделенные на 20 номинаций. Как в спортивных соревнованиях, в каждой номинации было три призовых места. Таким образом, получился символический топ-лист из 60 лучших художественных произведений. По мнению создателей рейтинга, последовательность в перечислении различных видов искусства отражала уровень их воздействия на современную духовную жизнь. Первая номинация включала книги для детей. Далее шли развлекательные телешоу, профессиональные танцы, кино, художественная литература, документальная проза, опера, театр, эстрада, современная музыка, *дизайн* (выделено мной. — В.А.), театр, классическая музыка, поэзия, живопись, скульптура, архитектура, музыкальные записи, фотография, мода. Включение дизайна в середину перечня означало, что он рассматривался как один из центральных компонентов современной культуры.

Первое место в номинации «дизайн» было присуждено довольно простому по внешнему виду стулу из гнутоклееной фанеры, спроектированному американским дизайнером Чарльзом Имсом в 1946 году. Каждому произведению, занявшему первое место в топ-листе, давалось краткое описание. О стуле Имса было сказано, что он получился «элегантным, легким и комфортабельным», а его технология отработана и опробована автором при изготовлении фанерных хирургических шин для раненых во время войны, причем форма стула ни разу не менялась за все время его длительного промышленного производства.

Что скрывалось за такой формулировкой? Действительно, с творческих поисков Чарльза Имса началось радикальное переосмысление пространства интерьеров. Благодаря Имсу бытовая и офисная мебель стала заметно мобильнее, легче и тщательнее проработаной с учетом поз и движений людей, что повлияло на развитие многих дизайнерских концепций окружающей среды. К тому же в конце XX века Имс был признан лучшим американским промышленным дизайнером, графиком, фотографом и режиссером документального кино. А в 2008 году почтовая служба США выпустила памятную блок-серию из 16 марок, посвященную творчеству Имса и его жены и соавтора Рей Имс. В левом верхнем углу этого блока был помещен их сдвоенный фотопортрет, а в правом нижнем углу — тот самый стул 1946 года, отмеченный в журнале «Тайм». Так что первое место в дизайне было определено не только и не столько по конкретной вещи, сколько по значимости личности автора.

Второе место было отдано железнодорожному локомотиву S-1, спроектированному перед Второй мировой войной по заказу Пенсильванской железной дороги (США). Попробуем разобраться, почему на рубеже XX – XXI веков выбрали именно его. Единственный, можно сказать, рекламный образец этого локомотива был построен в январе 1939 года. В его проектировании активное участие принял самый популярный тогда в Америке дизайнер Раймонд Лоуи. Корпус локомотива полностью закрывал полированный металлический кожух, оформленный в модном «обтекаемом» стиле с использованием угловатых элементов ар-деко. Получив образное название «Большой мотор» и сухо звучащий порядковый номер 6100, он остался в истории паровозостроения примером нескольких новых технических решений, однако почти моментально превратился в культовый объект авангардного дизайна. Его опытный образец создавали специально для международной выставки-ярмарки 1939 года «Мир завтрашнего дня» в Нью-Йорке. Изображения локомотива «Большой мотор» много раз печатали в американских газетах, иллюстрированных журналах, на календарях и в брошюрах, подчеркивая стремительный образ скоростного поезда. Таким образом, в рейтинге журнала «Тайм» было отмечено начало соединения промышленного дизайна с широкой рекламной кампанией развития техники.

Третье место заняли наручные часы «Свотч» («Swatch»). Их название составлено из двух слов — Швейцария (Swiss) и часы (the watch). Впервые эти часы появились в 1983 году как европейский ответ на экспансию дешевых и безвкусно оформленных японских часов с кварцевыми механизмами. Это пример стопроцентного попадания в «модный мейнстрим». Часы отличались неповторимым стилем и свежими дизайнерскими идеями. Дизайнеры Эрнст Тонке, Жак Мюллер и Эльмар Монк впервые придали кварцевым часам в простом пластмассовом корпусе привлекательный молодежный вид. При одинаковой конструкции существовало несколько десятков видов оформления. Купить их можно было только в фирменных павильонах крупных универмагов, торговых отделах аэропортов и вокзалов. Стоили они недорого, менее 40 долларов. В первый же год разошлось более миллиона экземпляров таких часов, а на следующий год — в два с половиной раза больше. Однако это было лишь начало долгосрочной дизайнерской программы, согласуемой с которой любые массовые изделия хорошо продаются, если среди них существуют и рекламно выделяются уникальные, подчеркнуты люксовые образцы. Руководители фирмы привлекли самых модных стилистов. Первым стал авангардный художник и кинорежиссер Кики Пикассо (псевдоним Кристиана Шапира). Он поместил на циферблате часов стилизованный монтаж из фрагментов картин Пабло Пикассо. Часы были выпущены именной серией из 120 экземпляров и показаны сначала на скандальной выставке «Копируем искусство» 1985 года, проходившей в за-

лах парижского Института исследований и координации акустической музыки, здание которого примыкает к Центру современного искусства им. Ж. Помпиду. С помощью рекламы серия Кики Пикассо под названием «Арт-Свотч» («Art Swatch») была виртуально растрогана в миллионах экземпляров. Впоследствии появилось целое направление «клубных» часов, оформленных по эскизам Маттео Туна, Алессандро Мендини, Кейта Харинга, Йоко Оно. Простые пластмассовые часы, но с уникальными рекламными изображениями вручали на вернисажах промышленных и национальных выставок. В одну из их разновидностей (Swatch Access) встроили элементы идентификации для пропуска лыжников на престижных горных курортах. Другие (Swatch Skin) вошли в Книгу рекордов Гиннеса как самые тонкие и легкие в мире. К концу столетия было реализовано четверть миллиарда часов «Свотч» (более 150 вариантов).

В итоге журнал «Тайм» отметил три ведущих направления в дизайне XX века, которым соответствовали свои теоретические обоснования и методики. Сравним их с лучшими объектами в области архитектуры и моды. На двух первых местах оказались капелла Роншан, построенная Ле Корбюзье в 1956 году, и знаменитые джинсы № 501 фирмы «Леви Стросс» 1960 года. Капеллу Роншан отметили как символ проявления художественных возможностей современной архитектуры, основанной на иных конструктивных и пластических принципах, чем все предшествующее стоечно-балочное строительство. Успех синих джинсов показал, что люди во всем мире одинаковы — они могут носить одну и ту же удобную и предельно выразительную одежду, оставаясь при этом внутри разных субкультур. Остальные четыре места были отданы высотному зданию «Сигрембилдинг» (Людвиг Мис ван дер Роэ, 1958), «Дому над водопадом» (Фрэнк Ллойд Райт, 1935), самой первой мини-юбке (Мэри Куант, 1965) и «Маленькому черному платью» (Little black dress, Коко Шанель, 1926). Не будем останавливаться на каждом из этих объектов, поскольку они всемирно известны, отметим лишь общее для них. Все они были поворотными вехами в развитии культуры XX века.

В это же время вышло немало книг и альбомов с другими, более развернутыми рейтингами, ограниченными только сферой дизайна. Например, летом 1999 года появился респектабельный альбом-справочник «100 объектов дизайна за 100 лет: инновационный дизайн XX века»¹⁰. Его подготовили известные историки дизайна — американец Мел Байярс, который в 1990-е годы был главным хранителем Музея дизайна Купер-Хьюитт в Нью-Йорке, и французенка Барре-Деспон, преподающая в Сорбонне историю прикладного искусства и дизайна. Почти все приведенные в их альбоме примеры инновационного дизайна хорошо известны. Главным была мотивация выбора. Все начиналось с максимально простой фотокамеры «Брауни» (в буквальном переводе — девочка-подросток) фирмы «Истмен Кодак» (1900). По сравнению со сложной студийной фототехникой ее дизайн был незамысловатым. Фотокамера представляла собой куб из прессованного картона, оклеенный черным кожзаменителем, на котором было выдавлено название фирмы и аппарата. Впереди выступал небольшой объектив с постоянной диафрагмой и выдержкой, а сбоку крепилась ручка для перемотки спрятанной в кассете фотопленки на шесть кадров. Чтобы сделать снимок, надо было нажать на большую кнопку, а затем повернуть ручку. Когда пленка заканчивалась, аппарат относили (или отсылали по почте) в специальные приемные пункты для проявки пленки и печати фотоснимков. Вместе с готовыми фотокарточками возвращали камеру с вновь заряженной кассетой. Если Генри Форд, как говорится, «посадил всю Америку на колеса», то изобретатель этой фотокамеры Джордж Истмен сделал приверженцами фотографии множество людей во всем мире, включая детей. Придуманый им слоган «Только нажмите на кнопку, мы сделаем все остальное!» стал классической точкой отсчета появления системного дизайна XX века.

Далее в альбоме можно было увидеть стеклянные ребристые бутылки с надписью «Кока-кола», радиоприемники, пишущие машинки, мебель и, наконец, компьютеры фирмы «Макинтош», руководители которой вместе с дизайн-бюро Джонатана Эйва сделали принципиальную ставку на опережающий сенсорный дизайн.

Байярс и Барре-Деспон хотели продемонстрировать, чем именно дизайн отличается от традиционного прикладного искусства и технического формообразования. В дизайне постоянно присутствует значительный по объему предпроектный этап исследований, после чего начинается работа с формой.

Вернемся несколько назад по времени и вспомним об исследовании, которое в конце 1960-х годов провел американский дизайнер Джей Доблин, автор похожей по названию книги «Сто великих образцов дизайна» (1970)¹¹. Доблин много лет руководил отделением подготовки дизайнеров в Иллинойском технологическом институте и сам был успешным дизайнером-практиком. Он рассматривал дизайн прежде всего как вид системного проектирования и подчеркивал, что было бы безответственно пытаться работать без аналитических методов. Вместе с тем Доблин выделял два разных типа проектирования — direct design (прямой дизайн), целью которого является создание самоценного артефакта, и indirect design (косвенный дизайн), с помощью которого создаются условия восприятия артефакта.

В середине 1970-х годов мне удалось побывать на одной из его лекций. Меня заранее предупредили, что десятки крупнейших дизайнеров мира, прошедших школу методики Добраина, считают его замечательным педагогом. Действительно, он блистательно описывал словами объекты дизайна, легко разбирая их на отдельные элементы и находил качества, присущие только им. Касааясь примеров косвенного дизайна, он утверждал, что можно вполне профессионально, ничего не меняя по существу, сделать объектом художественного восприятия любую вещь, даже ржавый гвоздь. Нужно только создать вокруг него необходимый антураж, приводящий в действие ассоциативное мышление. Такой прием Доблин называл театрализацией восприятия, которая усиливает впечатление от объекта, однако не может превратить его в самоценный артефакт. Поэтому ржавый гвоздь сам по себе навсегда останется непригодным кусочком металла, поскольку его нельзя использовать по прямому назначению и забить куда-нибудь. Его можно, конечно, отдать в переплавку, но тогда он перестанет быть гвоздем.

По мнению Добраина, приемами косвенного дизайна пользуются многие художники. Они подключаются к проектированию на завершающей стадии и способны украсить уже готовые автомобили, интерьеры, бытовые приборы, придавая им модный, а главное, в дальнейшем легко изменяемый вид. Подлинными же дизайнерами изначально мыслят конструктивно. Они осваивают визуальные и тактильные качества естественных и новых материалов, используют возможности пространственных отношений, сочетаний цвета и формы. Благодаря их усилиям объекты проектирования можно технически совершенствовать и изменять внутренне, сохраняя стабильным внешний вид, что необходимо для вхождения объектов в мировую культуру в качестве новых базовых элементов.

Именно на этом принципе была подготовлена уже в наши дни трехтомная иллюстрированная энциклопедия дизайна под названием «Phaidon design classic»¹². Слово «фейдон» означало издательство, которое специализируется на альбомах лучших произведений мирового искусства и архитектуры. Составители энциклопедии, консультируясь с историками техники, дизайнерами, архитекторами, журналистами, художественными критиками, выбрали 999 «промышленно изготовленных объектов, обладающих эстетической ценностью и непреходящим качеством». Самые ранние из них относились к XVII веку, послед-

ние датировались началом XXI века. Среди них были произведения всемирно известных дизайнеров и анонимные вещи, но настолько прочно вошедшие в повседневный обиход, что стали казаться существующими извечно. Энциклопедия поразила своей фундаментальностью и вызвала множество откликов. Правда, многие критиковали принципы отбора, отмечая, что одни периоды представлены очень скупо, а другие излишне детально, кого-то не упомянули совсем, а некоторые вещи явно не входили в категорию классических, и т.д.

Думаю, задача такой энциклопедии заключалась не в том, чтобы учесть все узкопрофессиональные точки зрения и вкусовые предпочтения, а в переосмыслении основ дизайна. Функция вещи стала пониматься значительно шире, чем просто удовлетворение утилитарных потребностей и соответствие техническим возможностям времени. Составители энциклопедии подчеркивали природную бытийность предметных форм, созданных людьми.

Вместе с тем в отношении к истории дизайна все ярче проступала другая тенденция. На первый план вышли проблемы сменяемости форм, их морального устаревания. В результате чего вполне пригодные утилитарные объекты, еще недавно выглядевшие вполне современными, безвозвратно уходили в прошлое. Их переставали ценить не только функционально. Сразу же после их замены технически более совершенными объектами они начинали казаться некрасивыми, старомодными и даже нелепыми. Но это продолжалось только до той поры, когда они начинали возвращаться в культуру в новом качестве, поражая воображение художественно заостренными *ретроформами*.

Наиболее ярко это проявилось в увлечении старинными автомобилями. Их собирали, тщательно восстанавливали, включая внешнюю отделку, устраивали красочные фестивали и показательные автопробеги. Им посвящали подробные иллюстрированные каталоги, где, как и в изданиях для филателистов, можно было найти сведения обо всех выпускавшихся когда-либо марках различных фирм. Начиналось коллекционирование и отдельных элементов украшений: отлитых в металле и покрытых цветной эмалью фирменных знаков, тщательно отполированных символических скульптурок, прикреплявшихся спереди на капотах. Оказалось, что они представляют самостоятельный художественный жанр мелкой пластики.

Другими словами, в автомобильном дизайне граница между технико-функциональными характеристиками и искусством стала подвижной и проницаемой.

То же самое характерно для дизайна мебели, светильников, бытовой посуды, графического дизайна (плакатов, печатной и городской рекламы). Но если фанаты ретроавтомобилей ценят в первую очередь сохранившиеся подлинные образцы, то в других областях вполне спокойно относятся к тиражным копиям, изготовленным в более позднее время. Мало того, возникла целая индустрия их воспроизводства. Стилистически устаревшие предметы интерьера получили широкое распространение, они привносят в современную обстановку необычный, художественный акцент. В специализированных магазинах при многих дизайнерских музеях и наиболее известных архитектурных комплексах, которые открыты для посещения в качестве музеев (например, здания Антонио Гауди в Барселоне, Ле Корбюзье в Париже, Фрэнка Ллойда Райта в Оук-парке под Чикаго и т.д.), можно приобрести «знаковые» настольные электролампы и подвесные светильники, бытовые вещи небольшого размера, репродукции знаменитых плакатов прошлого. Возникло даже особое понятие — *дизайнерский сувенир*. В мебельных магазинах, торгующих объектами ретростиля, появились воспроизведенные на основе современной технологии стулья и кресла эпохи модерна, классического функционализма, раннего постмодернизма. Появились даже их уменьшенные

копии, выполненные в тех же материалах, что и оригиналы. Впрочем, такой же интерес уже давно вызывают и миниатюрные копии уникальных автомобилей.

Ускоренному включению функционально устаревших объектов дизайна в современную культуру способствовало массовое репродуцирование их в книгах и альбомах. Они вызывают широкий интерес к дизайну как особому художественному феномену, но при этом когда-то вполне утилитарные вещи, представленные на картинках, превращаются в «генетически модифицированные» продукты культуры, лишь отдаленно напоминающие об их первоначальном функциональном назначении и творческих замыслах авторов. С их помощью создается особый параллельный мир, который отличается от обычной жизни показной картинностью.

Все это стало предметом размышлений и беспокойства, вызвав в дизайне появление целого контрдвижения, направленного против поглощения дизайна массовой культурой.

Радикальные манифесты нового дизайна

Первый манифест нового дизайна появился осенью 1999 года. Он назывался «Сначала самое главное. Манифест дизайна. 2000» и впервые был напечатан в канадском журнале «Adbusters»¹³. В необычном названии журнала соединены два слова — *advertisements* (реклама) и *buster* (попойка, кутеж). Поэтому на русский язык его можно перевести как «Рекламомания» или «Пожиратели рекламы». В журнале публиковались серьезные аналитические обзоры современной рекламы и статьи, выдержанные в подчеркнуто эпатажном стиле.

Текст манифеста был коротким. В нем говорилось, что теперь слишком много энергии тратят на поддержку безудержного потребительства, в то время когда надо решать действительно важные проблемы окружающего мира. Большинство руководителей дизайнерских бюро и особенно тех, кто готовит будущих дизайнеров, считают, что на стремлении к потребительству можно хорошо заработать. Во многих книгах и статьях подчеркивается художественная значимость рекламного дизайна. Чем сегодня заняты дизайнеры? Они помогают продавать печенье для собак, рекламируют банки с кофе, алмазные украшения, подозрительные моющие средства и гели для волос, сигареты, разрисованные кредитные карточки, всяческие «сникерсы», тоники, кроссовки, осветленное пиво и омолаживающие жидкости. Дизайнеры тянутся к коммерческим заказам. В результате весь дизайн начинают воспринимать именно в этом ключе. А ведь накопилось множество неотложных дел. Надвигаются глобальные экологические, социальные и культурные кризисы. Чтобы привлечь к ним внимание, надо выработать альтернативный, ясный и доходчивый визуальный язык. В этом и заключается задача дизайнеров.

Говорилось также, что манифест почти полностью повторяет сказанное еще в 1964 году. Тогда также призывали дизайнеров более целесообразно использовать свои возможности. Неужели и теперь надо будет ждать несколько десятилетий, чтобы все это наконец дошло до разума и сердец людей?

Манифест был красиво скомпонован на журнальной странице, тщательно расчерченной в узнаваемых геометрических традициях Пита Мондриана. Рядом с ним, занимая почти такой же объем, были перечислены имена и фамилии самых известных современных дизайнеров, среди них — Стив Хеллер, арт-директор «Нью-Йорк таймс» («New York Times»), автор бесчисленного количества книг и альбомов, посвященных дизайну, Тибор Кальман, преобразователь базовых норм современного графического дизайна, Эрик Шпикерман, создатель

многих эстетских шрифтов, Ирма Боом, начавшая отважно экспериментировать не просто с оформлением, но и конструкцией книг.

«Манифест-2000» был сразу же замечен в международной дизайнерской среде. Этому во многом способствовала неожиданно решенная минималистская обложка журнала. На желтом фоне резко выделялась узнаваемая мордочка отважного диснеевского героя Микки-Мауса. Крепко зажмурившись, мышонок летел куда-то в пространство со скоростью пули, образно напоминая о «Первом манифесте футуризма» (1909), который, по выражению Маринетти, «бешеной пулей просвистел над всей литературой».

Манифест перепечатали в ведущих дизайнерских журналах — «Эмигре» («Émigré»), «АИГА Журнал графического дизайна» («AIGA Journal of Graphic Design»), «Ай Мэгэзин» («Eye Magazine») и др., дополнив его размышлениями о природе изначального, хотя и нередко дремлющего бунта дизайнеров против унылой повседневности. Ведущий английский историк дизайна Рик Пойнор вспомнил о ситуации, когда появился первый манифест 1964 года¹⁴. Его написал Кен Гарланд, главный редактор известного английского журнала «Дизайн» («Design»). Национальная промышленность Великобритании тогда неуклонно развивалась, все слои населения стали жить заметно лучше. Дизайнеры были завалены заказами на оформление бытовых телевизоров, стиральных машин, холодильников, магнитофонов, легковых автомобилей. Графический дизайн вышел из рамок жесткой экономии послевоенных лет, когда четырехцветная печать считалась редкостью. Дизайнерская молодежь была энергична и полна оптимизма. Бесперывно организовывали какие-то встречи, дискуссии и показательные выставки. Дизайн стал казаться одной из движущих сил общественного прогресса. В результате дизайнерам хотелось больше влиять на окружающую жизнь и использовать популярность своей профессии для борьбы с недостатками.

В ноябре 1963 года на одном из заседаний британского Совета по дизайну Кен Гарланд выступил с энергичной краткой речью на эту тему. Ее предложили опубликовать в виде коллективного воззвания. В январе 1964 года она была напечатана в количестве 400 экземпляров под заголовком «Сначала самое главное. Дизайнерский манифест», а затем опубликована в «Гардиан» («Guardian»), наиболее уважаемой английской газете¹⁵. После этого Гарланда пригласили на радио Би-би-си подробно рассказать о задачах и возможностях дизайна. Манифест перевели на несколько иностранных языков и перепечатали во многих европейских и американских журналах и газетах. Казалось, призыв услышан и цель достигнута. Но слова словами, а коммерческая составляющая дизайна продолжала увеличиваться.

Зимой 1968 года американский журнал «Форчун» («Fortune») вслед за тематическими номерами, посвященными кризису в экономике и градостроительстве, опубликовал весьма резкую статью, озаглавленную «Закат промышленного дизайна». В ней утверждалось, что дизайн утрачивает свои общественные позиции: «Эстетика дизайна, насчитывающего более чем сорокалетнюю историю развития, исчерпала себя. Явно замедлились поиски смелых инновационных решений. Дизайнеры занимаются практическим оформлением того, что уже существует. Они почти полностью переключились на рекламу, упаковку товаров, консультирование по вопросам маркетинга и создание корпоративного имиджа»¹⁶. Статья в «Форчун» привлекла внимание даже тех, кто обычно далек от проблематики дизайна. А два года спустя американский дизайнер Виктор Папанек в предисловии к своей книге «Дизайн для реального мира» высказался еще жестче: «Конечно, существуют и более вредные профессии, нежели промышленный дизайн, но их совсем немного. И возможно, лишь одна профессия превосходит его по степени надувательства —

рекламный дизайн. Убеждать людей приобрести то, что им не нужно, на деньги, которых у них нет, чтобы произвести впечатление на тех, кому до этого нет никакого дела, — сегодня это мошенничество стало поистине виртуозным. Промышленный дизайн, смешивая в безумных пропорциях все безвкусовые глупости, которыми вразнос торгуют рекламщики, прочно удерживает второе место. Еще никогда в истории человечества взрослые люди не занимались всерьез проектированием электрических расчесок, коробок для файлов, украшенных стразами, и туалетных ковриков из меха норки, а затем не составляли подробные планы производства и сбыта этих безделок миллионам потребителей. Раньше (в «добрые старые времена») человек, которому нравилось уничтожать себе подобных, становился генералом, владельцем угольной шахты или же занимался изучением ядерной физики. Сегодня с помощью промышленного дизайна убийство запущено в серийное производство. Проектируя преступно небезопасные для жизни автомобили, которые убивают или калечат до миллиона человек в год во всем мире, создавая все новые виды мусора, захламляющего и уродующего пейзажи, а также ратуя за использование материалов и технологий, загрязняющих воздух, которым мы дышим, дизайнеры становятся по-настоящему опасными людьми. Тем более что всем навыкам, присущим данной профессии, они старательно обучают молодежь»¹⁷. И надо было на практике доказывать, что это не так.

Перед началом нового тысячелетия тема преодоления кризисов стала особенно актуальной. Многие занялись общей переоценкой всего существующего. Один за другим появлялись довольно туманные «гуманистические манифесты», подписанные именитыми учеными и общественными деятелями. В них содержались призывы к сохранению и улучшению жизни на Земле, в том числе и с помощью дизайна. Это стимулировало появление новых воззваний и деклараций. Афористичность высказываний превратилась в модный атрибут, необходимый для создания имиджа успешного проектировщика.

Например, канадский дизайнер Брюс Мау, прославившийся участием в оформлении самых громких рекламных кампаний и международных выставок, испытал на себе действенность жанра манифеста. В 1998 году в Амстердаме проходила дизайнерская конференция, посвященная открывавшимся, как тогда казалось, безграничным возможностям человеческого восприятия с помощью компьютерных технологий. Она называлась «Двери восприятия» по одноименной культовой среди западных интеллектуалов книге Олдоса Хаксли «Двери восприятия. Рай и ад»¹⁸.

В течение двух дней на конференции в Амстердаме Мау говорил о технических аспектах взаимосвязи проектировщиков и компьютеров. Потом призвал слушателей поразмышлять самим и резко выступил против утверждения, что компьютерные технологии могут заменить творческий процесс. Он зачитал заранее подготовленные 43 «теоретические максимы», которые обобщали опыт работы его дизайнерского бюро. Изрядно уставшие слушатели, запутанные перед этим малопонятными техническими терминами, были ошеломлены. Вскоре под заголовком «Неполный манифест творческого роста» Мау напечатал их в журнале «International Design Magazine», где несколько лет до этого работал арт-директором. Манифест попал в Интернет. На него стали ссылаться в сводках интернет-новостей, пересылали друг другу по электронной почте. Он произвел эффект детонирующего взрыва. Чтобы дать более полное представление о его характере и стилистике, приведу его целиком в переводе на русский язык.

Неполный манифест творческого роста

1. *Разрешите событиям менять вас.* Вы сами должны захотеть расти. Рост не случится сам по себе. Его нужно развивать, им необходимо жить. Необходимые условия роста: открытость к внешним событиям и желание меняться под их влиянием.
2. *Забудьте о хорошем.* Хорошее — это известная категория. С тем, что хорошо, все согласны. Рост вашей активности не нуждается в использовании только апробированно хорошего. Подлинный рост позволяет заглянуть в самые потаенные уголки сущего, причем результат может быть любым. Чем дольше вы пытаетесь делать все апробированно хорошо, тем меньше вы достигнете творческого роста.
3. *Процесс более важен, чем результат.* Когда результат довлеет над процессом, мы всякий раз возвращаемся к тому месту, откуда начинали. Когда процесс ведет нас, мы не знаем, куда мы придем, но если окажемся там, где нужно, то сразу поймем это.
4. *Любите свои эксперименты* (как непоседливого ребенка). Радость — это двигатель роста. Свободно экспериментируйте, моделируйте и, конечно, ошибайтесь. Думайте о будущем и каждый день находите удовольствие в оценке неудачи.
5. *Углубляйтесь.* Чем глубже копаешь, тем больше шансов найти что-нибудь ценное.
6. *Коллекционируйте случайности.* Неправильный ответ — это правильный ответ на другой вопрос. Собирайте неправильные ответы, они составляют часть процесса. Задавайте больше разных вопросов.
7. *Учитесь.* Творческая студия — естественное место для обучения. Используйте работу в студии как оправдание собственного обучения. Все от этого только выиграют.
8. *Бродите.* Исследуйте альтернативные варианты. Отбросьте здравый смысл. Оставьте оценку на будущее. Отложите критику.
9. *Начинайте с чего-нибудь.* Джон Кейдж говорил, что нас чаще всего ставит в тупик необходимость начинать. Его совет: начинайте с чего-нибудь.
10. *Каждый — лидер.* Когда начинается рост, не мешайте ему. Учитесь быть лидером, когда это необходимо. Пусть каждый в чем-нибудь побудет лидером.
11. *Генерируйте идеи.* Оценивайте возможности их приложения на практике. Идеи нуждаются в динамичной среде, чтобы успешно существовать. Когда мы критикуем практические приложения идей, эта критика приносит им пользу. Но отдавайте приоритет идеям больше, чем приложениям.
12. *Не останавливайтесь.* Законы рынка имеют тенденцию к закреплению успеха. Перезагружайтесь. Возьмите это за правило, чтобы постоянное движение стало частью вашей практики.
13. *Не торопитесь.* Отвлечитесь от стандартных временных рамок, и перед вами откроются удивительные возможности.
14. *Не бойтесь показаться немодным.* Стремление быть модным — не что иное, как скрытый страх, который побуждает вас подчиниться общему мнению. Освободите себя от этих рамок.
15. *Задавайте глупые вопросы.* Творческий рост подогревается неведением и интересом. Оценивайте ответ, а не вопрос. Представьте себе, что в течение жизни вы учитесь с той же скоростью, с какой учились ребенком.
16. *Сотрудничайте.* Когда люди работают вместе, неизбежно возникают конфликты, трения, соперничество, азарт, и как следствие высвобождается огромный творческий потенциал.
17. *Этот пункт оставлен пустым.* Точно так же оставляйте у себя в голове место для будущих идей.
18. *Работайте допоздна.* Странные вещи случаются с вами, когда вы погрузились в работу, засиделись допоздна, смертельно устали и долгое время провели в отрыве от внешнего мира.

19. *Ищите метафоры.* Каждый объект может воплощать собой нечто большее, чем мы привыкли в нем видеть. Постарайтесь поработать с этим.
20. *Рискуйте осторожно.* Время непрерывно. Настоящее — это дитя прошлого и родитель будущего. Работа, которую вы делаете сегодня, закладывает основу для будущей.
21. *Повторяйтесь.* Если вам что-то нравится, сделайте это снова, если не нравится — тем более.
22. *Создавайте свои собственные инструменты.* Это позволит вам делать уникальные вещи. Инструменты, которые есть только у вас, пусть даже самые простые, многократно увеличивают ваши возможности. Запомните, с их помощью вы можете разработать совершенно новые методы исследования.
23. *Не упускайте возможности забраться кому-нибудь на плечи.* Достижения ваших предшественников позволят вам продвинуться дальше. Да и вид с чужих плеч намного лучше.
24. *Не преувеличивайте возможности своего программного обеспечения.* Оно теперь есть у каждого.
25. *Не расчищайте свой стол.* Утром вы можете найти на нем что-то такое, чего не заметили вечером.
26. *Не гонитесь за наградами.* Не делайте этого. От них один вред.
27. *Читайте только нечетные страницы.* Так поступал Маршалл Мак-Люэн. Избыток информации мешает включить работу мозга.
28. *Создавайте новые слова.* Расширяйте лексикон. Новые условия требуют нового мышления. Новое мышление требует новых форм выражения. Новые формы выражения порождают новые условия.
29. *Думайте собственным умом.* Забудьте о технологиях. Креативность — это не технарство.
30. *Организация = свобода.* Настоящие инновации в дизайне или в любой другой области не могут происходить в отрыве от среды. Эта среда представляет собой, как правило, некую форму совместно управляемого предприятия. Фрэнк Гери, например, сумел реализовать проект в Бильбао только потому, что его студия нашла способ уложиться в бюджет. Разница между «творческими личностями» и «служащими» — не более чем предрассудок прошлого, как выразился Леонард Коэн.
31. *Не берите займы.* Еще один совет от Фрэнка Гери. Финансовый контроль — залог творческой свободы. Финансы — это, конечно, не высшая математика, однако многие потерпели полное фиаско, пытаясь освоить эту науку.
32. *Слушайте внимательно.* Каждый, кто работает с вами, обладает сложным и неповторимым внутренним миром. Прислушиваясь друг к другу, мы обогащаем свой мир.
33. *Делайте вылазки.* В мире происходит гораздо больше событий, чем способны охватить Интернет или телевидение, да и вообще любая, даже самая совершенная, интерактивная, динамически обновляемая, объектно-ориентированная, суперграфическая система реального времени.
34. *Делайте ошибки быстрее.* Это не моя идея. Кажется, я позаимствовал ее у Энди Гроува.
35. *Подражайте.* Этого не стоит стесняться. Постарайтесь копировать как можно точнее. Вам все равно не удастся добиться полного сходства, а разница может оказаться весьма примечательной. Достаточно лишь взглянуть на то, что сделал Ричард Гамильтон с работой Марселя Дюшана «Large Glass», и вы поймете, насколько несправедливо дискредитирована методика подражания и как мало используются ее возможности.
36. *Импровизируйте.* Если вы забываете слова, придумайте что-нибудь еще. Вспомните, как поступала на концертах Элла Фитцджеральд.

37. *Бейте, ломайте, крушите.*

38. *Поройтесь в сундуках.* Настоящую свободу можно обрести, только избавившись от технологических догм. Мы часто упускаем прекрасные возможности, потому что поставили крест на старых инструментах. Попробуйте воспользоваться ими: весьма вероятно, что их потенциал еще до конца не раскрыт.

39. *Пейте кофе, ездите в такси, дышите свежим воздухом.* Очень часто творческий рост происходит не в процессе усиленных раздумий, а в промежутках между ними. Однажды мне довелось посетить конференцию на тему науки и искусства.

Там было все, что обычно бывает на конференциях — встреча участников в аэропорту, приемы, фуршеты, разговоры в кулуарах, кроме самой конференции. Мероприятие имело шумный успех и привело к возникновению множества совместных проектов.

40. *Не замыкайтесь, выходите за рамки.* Дисциплинарные границы и регулирующие системы — это попытка усмирить буйство творческой жизни. Часто они представляют собой вполне понятные усилия организовать двойственные и сложные процессы. Наша работа заключается в том, чтобы преодолевать барьеры и ломать границы.

41. *Смейтесь.* Люди, которые попадают к нам в студию, отмечают, как много мы смеемся. Я взял это наблюдение на заметку и теперь использую его в качестве барометра настроения в коллективе.

42. *Помните.* Творческий рост — продукт истории. Без памяти инновация превращается в быстро проходящее новшество. История определяет направление роста. Но память не совершенна. Воспоминания представляют собой искаженные отражения реального события. Мы что-то упускаем, а что-то домысливаем, то есть каждое воспоминание — это нечто новое, а значит, включает в себе большой потенциал роста.

43. *Власть — людям.* Игра приходит только тогда, когда люди чувствуют, что сами контролируют свою жизнь. Мы не можем быть свободным до тех пор, пока мы не свободны»¹⁹.

Как уже говорилось, появилось довольно много дизайнерских манифестов. Карим Рашид составил его из 50 теоретических положений. Остальные высказываются более кратко. При этом все они стараются погрузить дизайн в более широкую жизненную среду, отмечая различные точки его соприкосновения с действительностью на всех стадиях — проектирования, изготовления объектов и их систем, превращения их в товар реального и эмоционального потребления, а затем воспоминания о них уже в художественно преображенном виде.

Разумеется, пространно говорить о дизайне и тем более формулировать *императивные максимы* значительно проще, чем работать практически. Дизайнеры любят рассуждать о своем творчестве. Видимо, потому, что в процессе проектирования и общения с заказчиками и исполнителями им приходится многократно преодолевать уже сложившиеся представления о вкусах и потребностях людей, доказывать необходимость нововведений. Но все это позитивно до того момента, пока сфера вербального общения не оказывается заполненной похожими друг на друга высказываниями, одними и теми же понятиями, но трактуемыми подчас по-иному в каждом конкретном случае. Чтобы избежать смысловой путаницы, в последнее десятилетие несколько раз уточняли и пересматривали различные определения дизайнера как вида творчества и организационно-сложной проектной деятельности.

Современные определения дизайна

Первое общепринятое определение дизайна появилось в 1959 году, вскоре после того как был создан ИКСИД (ICSID) — Международный совет обществ по промышленному дизайну. Считается, что его текст написал сэр Пол Рейли, английский дизайнер и общественный деятель²⁰. Его роль в развитии английского дизайна и британского Совета по промышленной эстетике до сих пор оценивается очень высоко. Во всяком случае, так написано на специальной памятной доске, прикрепленной на одной из стен Королевского колледжа искусств в Лондоне. В определении, данном Рейли, говорилось:

«Промышленный дизайнер — это специалист, который может на основании полученных знаний, технической подготовки, практического опыта и особенностей своего визуального мышления определять наиболее целесообразные материалы, рациональную конструкцию, технологию изготовления, форму, цвет, функциональную и художественную отделку изделий массового производства. При создании промышленных изделий ему приходится иметь дело со всеми аспектами, а иногда с некоторыми из них.

Промышленный дизайнер может участвовать также в создании упаковки, рекламных кампаниях, в экспонировании и маркетинге промышленных изделий, если там для принятия решения кроме необходимых технических знаний и умений требуется их специальная визуальная оценка.

Художник, работающий в тех отраслях производства, где используются приемы прикладных искусств, ремесел и ручной отделки, считается промышленным дизайнером, если изделия, созданные по его эскизам или моделям, выпускаются серийно, поступают в открытую продажу и не являются результатом его персонального творчества»²¹.

Главным в дизайне было участие художника в массовом производстве изделий. Этим дизайн должен был отличаться от декоративно-прикладного искусства, традиционных ремесел и «коммерческого искусства», занятого стиливым украшением отдельных готовых вещей. Поскольку дизайн в те годы был новым явлением, заметнее всего он оказывался не в жизненной реальности, а на специально проводимых выставках образцов «хорошего дизайна» (good design), которые воспринимались как резкий контраст по отношению к стихийному предметному формообразованию.

Несколько лет спустя под влиянием распространения идей системного проектирования окружающей среды на основе научных предпроектных исследований такой подход казался уже устаревшим. На очередном конгрессе ИКСИД 1969 года, проходившем как раз в Лондоне под девизом «Дизайн, общество и будущее» по инициативе Томаса Мальдонадо²², тогдашнего президента ИКСИД, был принят новый вариант определения дизайна:

«Промышленный дизайн — творческая деятельность, целью которой является выработка формальных качеств промышленных изделий. Эти формальные качества включают не только внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое с точки зрения как потребителя, так и изготовителя. Промышленный дизайн стремится охватить все аспекты окружающей среды, которые обусловлены промышленным производством»²³.

Речь шла прежде всего о промышленном дизайне. Графический дизайн и дизайн интерьеров оставались особыми направлениями творческой деятельности. Вместе с тем подчеркивалось, что дизайнеры имеют дело со всеми аспектами окружающей человека среды, основанными на промышленном производстве. Таким образом, тиражируемая печатная продукция и элементы, которые

изготавливаются промышленным способом, тоже входят в круг интересов дизайнеров.

Главным недостатком определения, автором которого считается сам Мальдонадо, была неопределенность его границ. Оставалось непонятно, что больше влияет на формообразование промышленных изделий — художественный замысел дизайнера, технический прогресс, изменения функции вещи, конкурентная борьба между производителями однотипной продукции, рекламные или чисто коммерческие интересы и т.д. Поэтому вскоре о нем перестали вспоминать.

Прошло несколько десятилетий, и только на рубеже нового столетия решили опять попробовать сформулировать универсальное определение дизайна. О необходимости сделать это как-то сразу и вроде бы стихийно заговорили многие выступавшие на конгрессе ИКСИД, который состоялся в Сеуле в 2001 году и проходил под девизом «Предсказуемая, неожиданная парадигма дизайна. Оуллим». Странно звучащее корейское слово «оуллим» (создание гармонии при смешении элементов), впрочем, знакомое по названию автомобильной фирмы «Oullim Motors», выпускающей яркие спорткары, напоминало о принципиальном противостоянии западной и восточной моделей цивилизации. Причем западная модель, по мнению строителей, конечно, разрушает природную гармонию, а восточная — стремится всячески сохранить и развить ее. Более 70 дизайнеров, архитекторов, философов, социологов, ученых и представителей деловых кругов (при явном перевесе выступающих из стран Дальнего Востока) в течение трех дней буквально со всех сторон рассматривали и комментировали гипотетически возможную будущую парадигму дизайна. Было произнесено невероятное количество умных фраз, которые тут же транслировались по Интернету для всеобщего ознакомления. В результате после подведения итогов обсуждения появилось развернутое определение дизайна, которое в наши дни считается базовым во многих странах и часто цитируется. Приведу его здесь в полном виде:

Дефиниция дизайна

Цель. Дизайн является творческой деятельностью, направленной на создание многогранных качеств объектов, процессов, услуг и их систем в течение всего их жизненного цикла. Поэтому дизайн является центральным фактором гуманизации инновационных технологий и решающим фактором культурного и экономического обмена.

Задачи. Дизайн стремится раскрыть и оценить структурные, организационные, функциональные, выразительные и экономические отношения, обеспечивая:

- укрепление глобальной устойчивости и охраны окружающей среды (глобальная этика);
- предоставление индивидуальных и коллективных льгот и свобод для всего человеческого сообщества;
- учет интересов конечных потребителей, производителей и представителей рыночных отношений (социальная этика);
- поддержку культурного разнообразия, несмотря на глобализацию мира (культурная этика);
- придание товарам, услугам и системам таких форм, которые наиболее выразительны (семиология) и согласованы (эстетика) со степенью их сложности.

Дизайн участвует в создании товаров, услуг и систем, используя инструменты, организацию и логику индустриального производства, но необязательно на серийной основе. Уточнение «промышленный» указывает не только на его взаимоотношения с промышленностью в целом и ее отдельными отраслями, но и с понятием «промышленная деятельность» в самом широком, исторически

сложившемся понимании. Дизайн связан с целым спектром профессий, целью которых является создание товаров, услуг, графических решений, проектированием интерьеров и сооружений.

Значение дизайна. Вместе со всеми он улучшает качество жизни.

В итоге, используя термин «дизайнер», мы подчеркиваем, что речь идет об индивидуальной творческой деятельности, относящейся к интеллектуальной сфере, а не просто об оказании услуг в сфере торговли и производства»²⁴.

Как всякое определение, претендующее на универсальность, оно составлено довольно сухо и учитывает разнообразие более крупных контекстов, в которые встроены дизайн. Уже давно замечено, что чем ближе мы подходим к сфере производства, тем больше дизайн кажется инженерно-конструкторской деятельностью, а чем ближе мы подходим к сфере искусства, тем больше в нем проявляется художественно-творческое начало. Например, почти одновременно с международным определением дизайна была уточнена и принята его трактовка внутри одного из самых крупных профессиональных сообществ дизайнеров — IDSA (Американское общество промышленных дизайнеров). Поскольку это довольно длинный текст, ограничимся лишь его первой, явно главной фразой:

«Промышленный дизайн — это профессиональная служба, занимающаяся непосредственно созданием и развитием концепций и методик проектирования с целью оптимизации функций, стоимости и внешнего облика изделий и их систем, одинаково ориентированная на интересы потребителей и производителей»²⁵.

Здесь отчетливо проступает производственно-операциональный подход, необходимый для создания и функционирования сложных по структуре служб дизайнерской деятельности, основанных на все более заметном разделении труда, где большее значение имеет не только креативное начало, но и дизайн-менеджмент, обеспечивающий их включение в более широкие производственно-коммерческие отношения. В то же время дизайн — неотъемлемая часть мировой художественной культуры. И хотя нет общепринятого определения дизайна как одного из видов художественного творчества, существует мнение, что именно в дизайне наиболее основательно и масштабно прогнозируются и экспериментально отрабатываются новые эмоциональные ощущения и представления о красоте и значимости современных форм, цветовых отношений и материалов, из которых в конечном счете складывается все окружение людей.

¹ *Сигео Фукуда* (Shigeo Fukuda, 1932–2009) – видный японский дизайнер, скульптор, мастер «зрительных иллюзий». Пример с колонной из книг Фукуда привел в своей лекции в московском Центральном доме художника (2006, сентябрь) во время проведения биеннале графического дизайна «Золотая пчела-7». См.: Сигео Фукуда о себе. Творческий автопортрет// Проблемы дизайна-4. – М., 2007. С. 235.

² *Pevsner, Nikolaus.* Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius. N.-Y., London, 2006; *Loewy, Raymond.* Never Leave Well Enough Alone. – N. – Y., 2005; *Aicher, Otl.* Die Welt als Entwurf. – Ernst & Sohn Verlag, 2003; *Maldonado Tomás.* Digital Welt und Gestaltung. Ausgewählte Schriften zur Gestaltung. – Birkhauser, 2007.

³ В первую очередь это антологии, сгруппированные по видам дизайна – графический, промышленный,

игровой, городской, интерьерный и т.д. Во всех антологиях собраны фрагменты из книг и статьи наиболее авторитетных дизайнеров, теоретиков и критиков дизайна за последние полвека. См.: *The Graphic Design Reader.* Edited by Steven Heller. Allworth Press, 2002; *The Industrial Design Reader.* Edited by Carma Gorman. Allworth Press, 2003; *The Game Design Reader. A Rules of Play Anthology.* Edited by Katie Salen and Eric Zimmerman. MIT Press, 2005; *The Urban Design Reader.* Edited by M. Larice, E. MacDonald. London, New York: Routledge, 2006; *INTIMUS: Interior Design Theory Reader.* Edited by Mark Taylor, Julieanna Preston, Academy Press, 2006. За ними следуют многочисленные сборники, посвященные общим проблемам дизайна, соотношениям дизайна и научно-проектной деятельности, дизайна и искусства. См.: *Universal Principles of Design.* Edited by William Lidwell, Kritina Holden, Jill Butler. Rockport Publishers, 2003; *Design Research. Methods and*

- Perspectives. Edited by Brenda Laurel. The MIT Press, 2003; Design and Art (Documents of Contemporary Art). Edited by Alex Coles. The MIT Press, 2007. Особо следует отметить отечественную «Хрестоматию по дизайну», в составлении которой приняли участие Г.В. Вершинин и Е.А. Мелентьев. В ней были разделы «Школы и мастера», «История и проблемы», «Теория и методология», охватившие публикации на русском языке за последние 40 лет. См.: Хрестоматия по дизайну – Тюмень: Институт дизайна, 2005. Все перечисленные издания включают в себя материалы свыше 500 авторов, описание и анализ которых вместе с обзором рецензий на них, появившихся в это время в мировой дизайнерской литературе, могли бы представить интерес для самостоятельной научной публикации.
- ⁴ Domus 1928–1999. Vols. 1–12. Edited by Deyan Sudjic, Charlotte Fiell, Peter Fiell, Luigi Spinelli. Taschen; Bilingual edition, 2006.
- ⁵ *Карим Рашид* (Karim Rashid, 1960) – американский дизайнер, родился в Египте. Один из наиболее знаковых представителей современного мирового дизайна. Неоднократно приезжал с выставками своих работ и лекциями в Россию. См. его книги: I Want to Change the World. Rizzoli, 2001; Evolution. Universe, 2004; *Karim Rashid: Compact Design Portfolio* (Edited by Marisa Bartolucci, Raul Cabra). Chronicle Books, 2004; Digipop. Taschen, 2005.
- ⁶ *D.Day*. Le design aujourd'hui. Catalogue. Paris, Centre Georges Pompidou, 2005; Design contre Design. Deux siècles de créations. Catalogue. Paris, Galerie nationale du Grand Palais, 2007.
- ⁷ *Филипп Старк* (Philippe Starck, 1949) – французский дизайнер, занимающийся практически всеми видами дизайнерского проектирования, от мебели, детских игрушек до часов, мотоциклов, частных яхт и архитектурных комплексов. Данная цитата – фрагмент выступления Старка в Центральном доме художника в Москве во время проведения там выставки «Арх-Москва-2002».
- ⁸ *Массимо Виньелли* (Massimo Vignelli, 1931) – американский дизайнер. Родился и учился в Милане, затем переехал в Нью-Йорк и с 1950-х годов работает там в постоянном соавторстве с Леллой Виньелли. В Москве дважды проходили выставки произведений Виньелли (1989, 2008). Основные взгляды Виньелли на неделимость дизайнерского творчества изложены им вкниге «Дизайн один». См.: Lella and Massimo Vignelli: Design is One. Images Publishing, 2004.
- ⁹ The Best Of The Century// Time, Friday, Dec. 31, 1999.
- ¹⁰ Byars, Mel and Barre-Despond, Arlett. 100 Designs/100 Years: Innovative Designs of the 20th Century. Diane Pub Co, 2001.
- ¹¹ *Doblin, Jay*. One Hundred Great Product Designs. – New York: Van Nostrand, 1970.
- ¹² Phaidon Design Classics.Vol.1–3. Phaidon Press Inc., 2006.
- ¹³ The First Things First 2000 manifesto// Adbusters, Autumn,1998.
- ¹⁴ *Poynor, Rick*. First Things First // Emigre. 1999. № 51.
- ¹⁵ *Garland, Ken*. First Things First. Institute of Contemporary Arts, January 1964.
- ¹⁶ The End of the Industrial Design Profession// Fortune Magazine, 1968, February. P. 17.
- ¹⁷ *Папанек, Виктор*. Дизайн для реального мира/ пер. с англ. – М., 2004. С. 19–20.
- ¹⁹ Bruce Mau's Incomplete Manifesto for Growth// Mau, Bruce. Life Stile. Phaidon Press, 2000. Pp. 561–563.
- ¹⁸ Идея Хаксли определялась общим эпиграфом книги: «Если бы двери восприятия были чисты, все предстало бы человеку таким, как оно есть – бесконечным» (Уильям Блейк).
- ²⁰ Сэр Пол Рейли (Sir Paul Reilly, 1917–1990) был одним из самых родовитых по происхождению британских дизайнеров. Долгое время он возглавлял Совет по технической эстетике и несколько раз приезжал в Москву в связи с выставками британского дизайна.
- ²¹ ICSID Papers, 1959. P. 3.
- ²² *Томас Мальдонадо* (Tomás Maldonado, 1922) – крупнейший дизайнер, теоретик и педагог в области дизайна, один из руководителей Высшей школы формообразования в Ульме. Родился в Аргентине, много лет работал в Германии и Италии.
- ²³ ICSID Papers, 1969. № 12. P. 3.
- ²⁴ ICSID Papers, 2002. № 4. P. 8.
- ²⁵ Definition of Industrial Design// www.idsa.org/absolutenm/templates/?a=89&z=23.

эстетика проектного творчества

Тождество, целесообразность и хаос

В.Ф. Сидоренко

Прочерчивая путь самоопределения проектной культуры в новоевропейском сознании, прослеживая прорастание феномена проектности в объективно складывающихся ситуациях изменяющейся исторической среды, мы фактически имеем дело с еще не конституировавшей себя проектностью — *с инобытием проектной культуры в теле истории*.

Новоевропейский *исторический субъект*, осознающий себя частью мирового процесса, всецело охваченный и несомый мощным потоком истории, проектно овладевает мировым пространством, его далью и ширию, но над бесконечностью пространства царствует естественное, однонаправленное, однородное, объективное, неподвластное субъективной воле человека *время истории*. Проектность, скованная *познавательной исторической рефлексией*, испытывает томление по жизни, жаждущей воплотиться в реальности здесь и сейчас согласно свободной деятельной проектной *воле и представлению*. На это парадигмальное противоречие *проекта и истории* как деятельного и познавательного начал еще два столетия назад обратил внимание Гете: «Нет никакого прошлого, по которому следовало бы томиться, есть только вечно-настоящее, образующееся из расширенных элементов прошлого, и подлинное томление всегда должно быть продуктивным, чтобы созидать нечто новое и лучшее». «Мне, во всяком случае, ненавистно все, что только поучает меня, не расширяя и непосредственно не оживляя моей деятельности».

Столетие спустя (1873) Ницше опубликовал сенсационную статью «О пользе и вреде истории для жизни», в которой писал: «Историческое чувство, когда оно властвует безудержно и доходит до своих крайних выводов, подрывает будущее, разрушая иллюзии и отнимая у окружающих нас вещей их атмосферу, в которой они только и могут жить... Когда исторический инстинкт не соединяется с инстинктом созидания, когда разрушают и расчищают место не для того, чтобы будущее, уже живущее в надежде, имело возможность возвести свое здание на освободившейся почве... тогда творческий инстинкт утрачивает свою мощь и мужество»¹.

Собственное «у-себя-самое-бытие» проектной культуры, ее самогождественный дух является в **эстетике проектного творчества**.

Вступление в эпоху проектного творчества было обозначено кризисом историзма как методологии и парадигмы новоевропейской культуры, укоренявшей причастность человека к высшему, объективному, разумному бытию. Разумное основание мира, осуществляющееся (согласно этой методологии) в естественно-историческом процессе, заменяется «иррациональной волей» (Шопенгауэр), познание объективной истины и гармонии заменяется конструированием и изобретением, философия — мифотворчеством, искусство — проектным жизнестроительством.

Изобличая сконструированность парадигмы мировой истории на основе праимида, Шпенглер подвел черту под принципом историзма, который «великие мыслители возвели в метафизическую добродетель и утруждали Бога в качестве автора того или иного измышленного ими «мирового замысла»». Таким образом, мировая история раскрывается и опознается как измышленный человеком западноевропейской культуры проект. Самосознание проектной культуры выходит из инобытия истории и вступает в пространство и время проектного творчества.

Эволюция гуманистического сознания, прогресс научно-технической, социальной, промышленной инженерии, динамика стилевого процесса — все это грандиозное ускоряющееся движение, достигнув предельной исторической скорости, парадоксально свертывается в точку, рефлектируется и интериоризируется личностью, приобретая модальность «Я-сознания», «Я-проекта», где осуществляется тождество «Я» и реальности в настоящем времени — здесь и сейчас.

Тождество — первая фигура эстетической рефлексии, конституирующая пространство и время проектного творчества.

1. Эстетика тождества

Человеческий дух, как говорил С.Н. Булгаков, хотя и не есть Троица, имеет образ триединства, восходящего к Первообразу². П. Флоренский осмыслил метафизику триединства ипостасей человеческого духа (самосознания) в символической «троице» местоименных форм «я», «ты», «он».³ Эстетика проектного творчества воспроизводит эту символическую троицу, соответственно в трех эстетиках («неслиянных и нераздельных») — эстетике тождества (принцип «я»), различия (принцип «ты»), завершения (принцип «он»)⁴.

«Я» — ядро человеческого духа, с «Я» начинается самосознание. Недаром принципу «Я» уделялось столько внимания в философии. Гегель говорил, что сказать «Я» может только человек. Однако «Я» — это не нарциссово любование в зеркальной глади, пустое, которое ничего не родит. Чтобы сказать «Я», должна была совершиться большая человеческая история и войти в малую историю отдельного человека, став способностью к творческому акту, тождественному метафизическому смыслу истории.

Не каждый решится сказать, как Ф. Ницше: «Я вобрал в себя дух Европы — теперь я хочу нанести контрудар».

«Нужно было — однажды и навсегда — отнестись к двум с половиной тысячелетиям европейской морали как к сугубо личной проблеме, — комментирует это высказывание К.А. Свасьян, — стало быть, отождествить всю европейскую историю с личной биографией, чтобы все прочее свершилось уже само по себе».

И далее: «Духовное совершеннолетие человека сигнализируется неким кризисным переживанием в самом эпицентре его «Я». Он осознает, что все его формирование протекало до сих пор как бы без его личного ведома и участия... «Я», вращавшееся прежде вокруг объективного мира ценностей (моральных, религиозных, научных, каких угодно), отказывается впредь быть периферией этого центра и хочет само стать центром, самолично определяющим себе меру и качество собственной ценностной галактики⁵».

Высшей точкой переживания тождества является известное художнику творческое состояние, когда, говоря словами Ницше, его «Я» становится как бы медиумом, через которого единый, истинно сущий субъект творит этот мир. В акте художественного порождения гений, сливаясь с Первохудожником мира, сообщает бытию и миру высшее достоинство и значение художественного произведения, «ибо только как эстетический феномен бытие и мир оправданны в вечности⁶».

Развивая далее это положение эстетики тождества, Ницше приоткрывает таинственный внутренний процесс взаимодействия дионисийского и аполлонического начал в «Я» художника.

«Он вначале, как дионисийский художник, вполне сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого Первоединого как музыку, если только последняя по праву была названа повторением мира и вторичным слепком с него; но затем эта музыка становится для него как бы зримой в символическом сновидении под аполлоническим воздействием сна. Прежнее, лишённое образов и понятий отражение изначальной скорби в музыке, с ее разрешением в иллюзии, создает теперь вторичное отражение в форме уподобления или примера. Свою субъективность художник сложил уже с себя в дионисийском процессе: картина, которая являет ему теперь его единство с сердцем мира, есть сонная греза, воплощающая как изначальное противоречие и изначальную скорбь, так и изначальную радость иллюзии. «Я» лирика звучит, таким образом, из бездн бытия: его «субъективность» в смысле новейших эстетиков — одно воображение⁷. В эстетике тождества образы художника «не что иное, как он сам и только как бы различные объективации его самого, отчего он, будучи центром, вокруг которого вращается этот мир, и вправе вымолвить «Я», но только это «Я» не сходно с «Я» бодрствующего эмпирически-реального человека, а представляет собою единственное вообще истинносущее и вечное, покоящееся в основе вещей Я, сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей».

С. Булгаков сравнивает принцип «Я» с центром окружности: точки на поверхности окружности суть функции центра, и в этом смысле центр и есть окружность, тождественен окружности, но центр не рядоположен с другими точками. «Я», как и центр, «есть само по себе, не существует, но имеет существование, получает бытие через другое, которое есть его сказуемое и которое отлично от «Я». Поэтому «Я» нельзя определить, но можно только определять, и вся жизнь есть не что иное, как определение». «Тем не менее, — продолжает Булгаков, — слово «Я» есть для каждого понятный словесно-мистический жест, указующий глубину неизреченного и изрекаемого, тьмы, постоянно раздвигающейся светом к светотени, подземного источника, непрестанно изливающегося на поверхности. Если бы мы сами не были «Я», не знали «Я» опытно или жизненно, то никакие усилия мысли и слова неспособны были бы выразить, показать «Я», его доказать или описать, ибо «Я» трансцендентно и абсолютно. Но так как мы сами имеем «Я», то и не требуется никакой нарочитой интродукции для его познания, ибо оно дается непосредственным мистически интуитивным актом. Возможна разная степень ясности и отчетливости в самосознании «Я», но самое это самосознание дается совершенно легко и естественно, вполне интуитивно⁸.

«Я» — это сама способность к действию в мире, причем к действию пластически выраженному, реально преодолевающему дистанцию между субъектом и объектом. Образ нового мира, еще не ставшего, а становящегося, еще не изреченного в завершенной художественной форме, а изрекаемого, уже присутствует в непосредственно опосредованном тождестве «Я» и мира, тождества, смысл которого — постижение истины бытия и воспроизводство целостности мира и человека, той целостности, которая является залогом непрерывности формообразования и вечности жизни.

«Я» — это видение мира из его центра и стягивание мира в «Я» как его средоточие. И в прямой, и в обратной перспективе этому рефлексированию тождества нет конца: истина бесконечна и в таинственных глубинах «Я», и в непрерывном расширении границ познаваемого внешнего мира. Истина обитает и в беспредельной дали внешнего мира, там, где совершается переход внутрь человека, в «Я», и на противоположном конце, в бездонной глубине человеческого «Я», откуда совершается вход в мир. Оба полюса сходятся в «Я» благодаря эстетическому рефлексированию целосообразности творческого акта. А между этими полюсами творится мир как истина.

Истина — утвердительная (катафатическая) категория эстетики тождества, синоним высшей метафизической целесообразности бытия в проектном залеге.

В эстетике тождества человек проектной культуры заново переживает опыт канонических культур. Говоря словами Р. Гвардини, «в человеке и его жизни вновь собрана вся Вселенная, чтобы развернуть новый порядок...»⁹.

Тема глубинной взаимосвязи традиции и современности время от времени всплывает в проблемном поле дизайнера как воспоминание о каком-то самом важном принципе человеческой деятельности, об изначальном тождестве языка, жизни и творчества, воплотившемся в невероятном разнообразии дизайн-форм, отмеченных печатью совершенства. Немало выставок мирового и регионального дизайна, конгрессов ИКСИД (ICSID), профессиональных симпозиумов и мастер-классов посвящалось и посвящается этой неисчерпаемой теме и проблеме. На одной из таких выставок немецкого дизайна в Москве (80-е гг. XX в.) центральной концептуальной инсталляцией был парный объект, сопоставлявший новейший мерседесовский двигатель в разрезе и старинные настольные часы XVII века с прозрачным механизмом. Оба экспоната воспринимались как артефакты *одной культуры*. В те же годы на московской выставке японского дизайна был выстроен визуальный ряд из предметов традиционной (средневековой) и современной (индустриальной) культуры, демонстрирующий изначальное тождество пластического языка разновременных дизайн-форм. Согласно замыслу организаторов выставки общий знаменатель этого тождества и составляет сущность *истинной метафизической дизайн-формы*, которую стремится найти и определить дизайнер.

Непреходящее значение проектной утопии модернизма заключалось в попытке вывести общий знаменатель дизайн-формы как метакультурного основания глобального дизайн-стиля. Впечатляющие страницы осмысления метакультурного кода, лежащего в основе «истинной» функциональной дизайн-формы, вписали в историю проектного творчества выдающиеся мастера — пионеры мирового дизайна У. Моррис, П. Беренс, В. Гропиус, А. Родченко, Ф. Л. Райт...

Ф. Л. Райт, американский архитектор и дизайнер, постиг и всем своим творчеством утверждал формулу «истинного» дизайнера, сводившуюся к нескольким простым и здравым тезисам: честный взгляд на вещи, правда жизни, простота, естественность, искренность, чистота. Такому подходу чуждо «свободное фантазирование и идеализирование в нереальных эскизах». Слово «свобода», ассоциировавшееся в начале XX века с эклектикой, воспринимавшееся как попытка уйти от реальности, насущных проблем бытия, отсутствует в парадигме функционального дизайна Райта. Он отказывается от такой свободы, противопоставив ей «ограничения», трактуемые как естественное сопротивление среды, которое дизайнер должен творчески и профессионально преодолеть, а не прятать голову в песок и не прикрывать обильной орнаментацией несостоятельность функционально-эксплуатационных качеств проектируемого объекта. Среда сопротивляется грубому вмешательству и некомпетентности. Она требует от художника понимающего природоподобного подхода, — «органичного», по терминологии Райта.

Органический функционализм Райта программно сближался с эстетическими принципами традиционной японской культуры, встреча с которой произвела на него глубочайшее впечатление. Для японской традиции, связанной с буддийским отношением к миру, характерен метод «авторской безучастности», заключающийся в том, что вещь эстетически переживается, осмысливается, изображается или создается с позиции «как она есть» без привнесения в нее извне ничего от себя, без насилия над ее собственной сущностью — без «авторской свободы». Это не отказ от «Я». Автор отказывается от аналитического взгляда «со стороны», который вынуждает «сломать» вещь, чтобы ее познать и сконструировать заново. Этот взгляд

обусловлен взаимопроницаемостью инь — ян, которые присутствуют друг в друге: субъект не отделяется от объекта, человек — от мира¹⁰.

В космогонической мифологии великих древних культур Египта, Китая, Индии, Греции, европейского Средневековья принцип тождества, реализуемый посредством технологии ритуалов, являлся онтологическим гарантом воспроизводства целостности человека, тождественного целостности Вселенной, спроецированной на **сакральную вертикаль мира**. Ритуал выстраивается вдоль мировой оси как цепь отождествлений человека с божеством и другими сопутствующими предметами.

Главное здесь, согласно М. Элиаде, — это стать «цельным», «единым» и сохранить эту целостность после смерти.

Кажется парадоксальным, что влияние японской мифопластики на сложение органического функционализма Райта в начале XX века повторилось в конце XX столетия в программном «антифункционализме» Э. Соттсасса, в его обращении к «ритуалам восточных культур», в его стремлении следовать дзэнскому искусству «видеть и слышать», подчиняясь тому, что идет изнутри («Я» как выражение внутреннего духа в ударе кисти или дадаистском выкрике «да-да»). На самом деле это совпадение внутренних парадигмальных мотивов творчества двух ярких представителей исторически оппонирующих друг другу художественных систем — модернизма и постмодернизма — свидетельствует о том, что эстетика тождества актуализируется в переломные, кризисные моменты становления и развития художественной и проектной культуры, когда возникает потребность открытия жизни как истины через новое укоренение связи художника с реальностью; когда происходит отрицание предшествующей художественной программы и парадигмы проектной культуры и дизайнеру не на что опереться, кроме как на собственное «Я».

Функционализм Райта, отраженный в зеркале японской эстетики тождества и философии природоподобия, обрел качество «органического пластицизма». Выражение внутреннего духа «Я» оказывается и выражением духа вещи, ибо истина лежит по ту сторону видимого мира и постигается в состоянии высшей концентрации, «когда пропадает ощущение того, что именно «Я» это делаю, исчезает дистанция между «Я» и «не-Я», человек сливается с миром».¹¹ Слово «пластичность» обозначает у Райта полное отсутствие в готовом продукте явных проявлений насилия над материалом, материалы в их свойствах и природе видны переливающимися и вырастающими в форму, а не скомпонованными из нарезанных и соединенных между собой кусков. Создаваемые дизайнером вещи должны быть результатом процесса «роста», они должны быть развиты из их же собственных имманентных условий — функциональных, технологических, производственных и др. Стиль промышленной дизайн-формы таится и может быть разгадан (de-sign) только на этом пути: «Если мы вникнем в какую-либо отрасль производства вещи, например мебели, мы найдем секрет возникновения и роста стиля в любой другой и во всех отраслях. На основе же главных положений развиваются специфические особенности и различия в применении различных материалов и машин»¹².

«Пластичность», «органичность», «выращивание» в проектном языке Райта — не просто аналогии. В эстетике тождества это формообразующая парадигма **природы**, противопоставленная парадигме **культуры**. Естественное, живое как альтернатива искусственному, мертвому: «скомпонованному», «сконструированному».

Понятие природы как парадигмы человеческого творчества было выдвинуто в эпоху Возрождения. При каждом очередном эволюционном сдвиге проектной культуры, означенном рождением нового стиля, парадигма актуализировалась в союзе с эстетикой тождества, проецируя в новый стиль из природы новые формообразующие принципы, сохраняя при этом свои базовые структурные признаки, располагающиеся между двумя полюсами — целесообразностью и хаосом (аполлоническим и дионисийским началами). «Недостижимое совершенство» целесо-

бразных форм природы было осмыслено в органической эстетике Гете, предвосхитившего на столетие пластический функционализм Райта:

«Она первая и единственная художница, из простейшего материала — величайшие контрасты; без тени напряжения — недостижимое совершенство; ясная определенность черт, всегда окутанная неким смягчающим покровом. Каждое из ее созданий имеет собственную сущность, каждое из ее явлений — наиобособленнейшее понятие, и все это сводится в конце концов к одному... У нее все продумано, и мыслит она постоянно, но не как человек, а как природа. Свой собственный всеобъемлющий смысл она держит при себе, и его никто у нее подглядеть не может...

Она выбрызгивает свои творения из Ничего и не говорит им, откуда они пришли и куда идут. Их дело — шагать: дорогу знает она.

В ней все всегда здесь и теперь. Прошлого и будущего она не знает. Настоящее — ее вечность. Она добра. Я славлю ее со всеми ее созданиями. Она мудра и тиха. У нее не вырвать объяснения, не вымолить подарка, если она не дарует добровольно. Она хитра, но во имя благой цели, и лучше всего не замечать ее хитрости...

Она привела меня сюда, и она же выводит меня отсюда. Я доверяюсь ей. Она может со мной браниться. Но никогда она не возненавидит своего создания. Это не я говорил о ней. Нет, все, что истинно, и все, что ложно, — все сказано ею. Все — ее вина, все — ее заслуга»¹³.

Базовые структурные признаки эстетики тождества обозначены точно и прозрачно: примат природы над культурой («она первая и единственная художница»), метафизика высшей целесообразности как тайна творчества («свой собственный всеобъемлющий смысл она держит при себе»), настоящее время (принцип «здесь и теперь»), анонимность творчества («все сказано ею»), бескорыстие замысла о совершенстве («дарует добровольно» «во имя благой цели»), самопроизвольность, самодостаточность, сверхсвобода творчества («без тени напряжения»). Райт, как бы принимая эстафету от Гете, продолжает:

«Полевой цветок истинно прост, но начните его культивировать — он перестанет быть таким. Первоначальная схема теряет свою ясность. Ясность построения и отчетливая значительность существенного являются основой непроизвольной простоты полевых цветов»¹⁴.

В контексте органической концепции Райта (и модернистского проекта в целом в начальной фазе его онтогенеза) новая индустриальная реальность как объект дизайна имеет модальность естественного, природоподобного феномена в противоположность искусственности предшествующей культуры. Однако парадигма природы у Райта была связана не только с утверждением функциональной методологии модернизма, но и с прямо противоположным чувством, точнее, предчувствием кризиса модернизма. Симптомы этого кризиса — тогда еще далекого — Райт провидчески назвал «гремящими костями конструкций». Будучи одним из первооткрывателей эстетики модернизма, он вместе с тем интуитивно увидел в глубинной логике конструктивизма и концепции дома как «машины для жилья» модель человека, составленного из отдельных частей, утратившего свою культурную и фигуративную целостность, человека, однородного с механическим миром. Если конструктивисты, футуристы, кубисты всем сердцем приняли эту модель, то Райт, как и прерафаэлиты, как Дж. Рескин и У. Моррис, ощутил в ней опасность порабощения человека машиной. Его обращение к природе было не только альтернативой академической архитектурной композиции, восходящей к Палладио и Витрувию, замкнувшейся в своем собственном мире и не захотевшей испачкать руки, обратившись к малым и «низким» проектным задачам создания предметной среды обитания в условиях индустриализации. Органицизм Райта заключал в себе также генетический код иммунитета против отождествления образа мира и человека с машиной.

Концепция супрематизма К. Малевича, как и органическая концепция Райта, тоже содержала в себе оба протестных мотива — контркультурный и антицивилизационный. Причем оба «протеста» интегрируются на мотиве природы, хотя, казалось бы, нет ничего более противоположного природе, чем искусственно сконструированный язык супрематизма, и нет ничего более близкого машине, чем мир абстрактных супрематических форм, моделирующих машиноподобного человека и окружающего его пространства. И тем не менее поразительно искренняя тоска Малевича по дикой природе парадоксально вписывается в его концепцию, создавая при этом впечатление вселенского масштаба супрематического проекта, чем-то напоминающего атмосферу романов А. Платонова:

«Так сейчас хотел бы я быть пастухом и петь с коровами вместе, и греться на солнце, мкнуться в дождь, дышать дыханием трав. Как изменяется жизнь во мне в сторону ухода к дикому миру, хочется одичать, чтоб поля были дики, как звери, леса одичали, как бы хотелось, чтоб электричество вошло обратно к себе, где оно было, чтоб нефть и бензин не коптели бы больше. Искусство пришло к этой беспредметной жизни, а его заставляют венчаться с предметной копотью. Дикари умеют делать произведения искусства, которых не сделать нам, культурным. Дикая природа прекрасна, так и мы можем творить, будучи дикими, прекрасные явления. Вся прелесть в том, чтоб ближе и неразрывнее быть с ней, быть единой гармонией»¹⁵.

В завершающей фазе эволюции модернизма, когда найденный им язык индустриальной дизайн-формы достиг совершенства воплотившейся мысли и проекта, когда почти религиозный пиетет в отношении к технологии и инженерному конструированию определил твердо и окончательно классическую формулу красоты промышленного изделия, когда код языка этой классической дизайн-формы был «рассекречен» и стал академическим предметом курса композиции в профессиональных школах дизайна, тогда обнаружилось, что простое воспроизводство этого кода в разрастающемся количестве предметов больше не приводит к улучшению качества окружающей среды. Как и всегда, повторилась ситуация, которая была вначале, только в иных обстоятельствах. Меняются референтные ориентиры так называемой современности. Модернизм, по выражению Бранци, становится мифом, который следует разоблачить, препятствием, которое следует преодолеть: научный подход, причинность, система объективных истин, непреложная заданность технологии и потребностей... Все это, говорит Бранци, «отбросы истории». И вот выразительные жесты молодых дизайнеров снова отсылают «к своего рода первобытному дикарству, к первозданному языку. Это примитивные жесты, которые дают жизнь примитивным формам и примитивным конструкциям, совершенно свободным от великой рационалистической традиции». Новый эволюционный виток проектной культуры, связанный с изменением жизни на основе информационных технологий — постмодернизм, начинается так же, как предыдущий (модернизм): после короткого разбега и контркультурного позиционирования «Я» — концептуальное расширение масштаба проекта до глобального, рефлексивный возврат к примитивам и дикой природе, эстетика тождества, методологическое и содержательное обновление проектной парадигмы.

На рубеже третьего тысячелетия Бранци писал, что нас всех, современников, вполне можно назвать примитивами, первобытными людьми. Ситуация, в которой мы оказались, очень похожа на ту, в которой могли бы очутиться те, кто, потерпев авиакатастрофу, упал в самый центр Амазонии и вынужден пускаться в ход как хайтековские обломки самолета, так и естественные материалы, найденные в лесу. Эти подручные материалы становятся орудием изменения реальности, но не средствами реализации рациональных проектов, «а в согласии с теологией повседневности, как естественный компонент ежесекундного технологического политеизма».

Та единственная способность, на которую может опереться «Я» в ситуации системного кризиса культурной парадигмы, это «перцепт» (отсюда «перцептивный» дизайн), т.е. прямой контакт с реальностью, доверие чувствам, интуиции, естественным побуждениям души. Когда многосложность преобладающей реальности невозможно охватить концептуально, — говорит Д. Формаджо, — нас может спасти только та самая способность, которая в прежние времена, когда еще не было никакого проектирования, позволяла лучше строить и стрелять из лука, а именно ловкость тела. «Лишь отталкиваясь от телесности, мы сможем обновиться, так как все обновления в истории имели корни в телесности. В тот день когда эти корни высохнут и по ним перестанут поступать жизненные соки, перестанут существовать и архитектура, и искусство, и даже философия, во всяком случае как свидетельство человеческого бытия»¹⁶.

«Перцептивный» дизайн существует в настоящем и для настоящего. Отношение дизайнера к жизни и самому себе подобно здесь отношению первого человека к природе: любопытство, жажда первооткрывательства, страх перед неизвестным, обожествление, мистицизм, реализм. Применительно к информационной культуре речь идет именно об этом: между человеком и электронными технологиями уже не существует никакой дистанции, поскольку эта техника является продолжением его тела, органопроекцией, «добавочной системой человеческих сенсоров», по меткому замечанию Бранци. Как и для первобытного человека, здесь не существует категории «внешнего». Подобно тому как примитивная культура, функционируя в границах сакральной территории, продуцирует и потребляет общепонятную символическую среду, язык неопримитивизма, насыщенный сильной и яркой архетипической экспрессией, способен преодолевать локальную замкнутость завершенных и уходящих в прошлое проектных кодов.

Поиск универсального языка, открытого для проектного освоения любой непредсказуемости жизни, является еще одной типологической особенностью эстетики тождества, вытекающей из принципа «Я».

«В самом деле, — пишет Бранци, — если классический модернизм выбрал язык неопластицизма, язык, оперирующий элементарными геометрическими формами, присущими механическому миру, и использовал этот язык как средство собственной экспансии, средство утверждения собственной «самости» в мире разностей, то неопримитивисты идут сегодня в обратном направлении: все многообразие постиндустриального мира они пытаются обнять и охватить одним, гиперсложным языком». Модернизм «искал универсализма на путях анализа, строгой методологии, ориентируясь на непреложные аксиомы техники и индустриального производства. Неопримитивисты пытаются выйти на универсальность, пробиваясь к самым корням языка и акта конструирования. Разница между двумя подходами — временная и методологическая. Но по большому счету это не такая уж значительная разница: и в том и в другом случае мы имеем дело с очень напряженным существованием, смысл которого — глобальное обновление проектирования, его принципов и основ».

Тождество «Я» и мира есть акт творческого открытия жизни в ее истинности, которая переживается эстетическим субъектом как онтологический факт и вместе с тем как красота. «Я» тождественно жизни, жизнь есть истина, а истина есть красота. Эстетика тождества — особая форма доверия художника к жизни, миру, бытию. Он не навязывает жизни свой замысел, концепцию, образ, а постигает творческий замысел жизни в ней самой. «Задача: видеть вещи, как они есть! Средство: смотреть на них сотней глаз, из многих лиц», — писал Ницше в начале 80-х годов XIX века. Это формула реализма, которая в различных выражениях встречается на всех поворотах европейской истории, означенных открытием новой реальности — от Леонардо до Пикассо, от Гропиуса до Бранци, от Малевича до Соттсасса.

При этом каждая действительно значимая личность, отмеченная печатью гениальности, осуществляя творческий прорыв в новое измерение бытия, ищет

в глубине своего «Я» метафизическую точку опоры и не может уклониться от магического воздействия прамифа, устанавливающего сакральную вертикаль («ось мира») для мироустроительных проектов, не исключая самые радикальные, такие как супрематизм Малевича, утверждение которого в качестве новой реальности предполагало предварительную «зачистку» культурного ландшафта до белого супрематического пространства, символизируемого загрунтованным белым холстом.

В письме к М.О. Гершензону Малевич писал: «Много лет я был занят движением своим в красках, оставив в сторону религию духа, и прошло двадцать пять лет, и теперь я вернулся или вошел в мир религиозный, не знаю почему так совершилось, я посещаю церкви, смотрю на святых и на весь действующий духовный мир, и вот вижу в себе, а может быть, в целом мире, что наступает момент смены религий, я увидел, что как живопись шла к своей чистой форме действия, так и мир религий идет к религии чистого действия... бесконечность религиозного духа является существом вселенским, и тогда в нем не замкнется его сила, ибо не будет очерчена молитва смыслом и целью, молитва перейдет в действие бесконечного бессмыслия. Ни наград, ни обещаний, ни наказаний, не будет того, что случилось с Христом, когда он накормил пятью хлебами пять тысяч человек, то они избрали его царем своим, а что если бы он продержал их голодными, да и в будущем ничего не обещал, избрали бы его или нет. Народ нужно вывести из всех религий к религии чистого действия, в которой не будет никаких наград ни обещаний. Я вижу в супрематизме, в трех квадратах и кресте начала не только живописные, но всего вообще и новое — религию, новый храм тоже вижу, разделяю на три действия цветное, черное и белое, в белом вижу чистое действие мира, цветное первое как нечто беспредметное, но вывод солнечного мира и его религий, потом переход в черное как зачатие жизни и белое как действие. <...> Таковой храм хотелось бы мне засеять, но как к этому много нужно готовиться, чтобы воспринять на себя реальное действие, должен совершиться во мне полный разрыв с миром гражданского сознания. <...> Но что будет, когда я стану перед собою и увижу в себе вечное, и увижу, что всю грязь я складывал в самом себе и за все время наносил ее столько, что вместо покаяния и очищения я становлюсь еще больше грязен. Я увижу, что не перед кем держать ответ, я сам вечный и чистый, только тогда не согрешу, ибо опасность греха погубит и оскорбит самое чистое во мне. Мир движется к чистоте и в белом супрематизме начнется его новое бытие»¹⁷.

Дискурс Малевича, как и всего авангарда начала XX века, обнаруживает характерный для эстетики тождества монологизм, основанный на трансцендировании «Я», а отождествлении «Я» с мировой вертикалью, объективизации и абсолютизации авторского проживания прамифа. Отсюда панорамная, как у Л.Н. Толстого, эпическая оптика моделируемой картины мира. Глаз художника стремится охватить универсум весь сразу в целом и во всех деталях как единый мегапроект, устроенный как высшая целесообразность — красота. Утверждаемое художником право на объективность выдвигаемой точки зрения на мир и соответственно право на проектирование есть типологическая особенность данного модуса эстетической рефлексии, осуществляющей прорыв в новое измерение бытия, открывающей новую художественную парадигму проектной культуры. При этом объективизм парадигмы творчества опосредован логической фигурой самоустранения автора — отождествлением и замещением себя общезначимым символом, олицетворяющим легитимную творческую волю (абсолютный дух, мировая воля, судьба, коллективное бессознательное, история, природа и т. д.). При этом принцип «Я» звучит тем мощнее, чем экспрессивней и концептуально выразительней жест замещения.

Опыт творческого прорыва к «жизни как она есть» известен также с древнейших времен как погружение в хаос и отождествление себя с нами. В эстетике тождества образ хаоса уравнивается образом целесообразности и соответственно

эстетикой целесообразности, которая противопоставляет хаосу высшую объективную и доступную для познания разумность действительности. Эстетика хаоса и эстетика целесообразности — противоположные полюсы эстетики тождества.

На рубеже XIX — XX веков Ф. Ницше сформулировал эту парную парадигму в противоположности **аполлонического и дионисийского** начал. Завораживающее воздействие его текста является дополнительным аргументом к его безупречной логике — исключительный случай, оправдывающий использование длинной цитаты первоисточника вместо авторской схематизации смысла.

«Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции пришли к осознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисического начал, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрерывной борьбе и лишь периодически наступающем примирении»¹⁸. «Аполлон, как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по корню своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и помогающей во сне и сновидениях природы, представляют в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и жизнестойкой. Но и та нежная черта, через которую сновидение не должно переступить, дабы избежать патологического воздействия — ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, — и эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: как полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога—творца образов. Его око в соответствии с его происхождением должно быть «солнечно»; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благодать прекрасного видения почитает на нем»¹⁹.

«Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном—человеком. Добровольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустыни. Цветами и венками усыпана колесница Диониса; под ярмом его шествуют пантера и тигр... Теперь раб — свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные нуждой, произволом и «дерзкой модой». Теперь при благой вести о гармонии миров каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, сплоченным со своим ближним, но единым с ним, словно разорвано покрывало Майи, и только ключья его еще развеваются перед таинственным Первоединым. В пении и пляске являет себя человек сочным более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. Как звери получили теперь дар слова и земля истекает молоком и медом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видел во сне шествовавших богов. Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого. Благоднейшая глина, драгоценнейший мрамор — человек здесь лепится и вырубается, и вместе с ударами резаца дионисического миротворца звучит элевсинский мистический зов: «Вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего творца?»²⁰. «...дионисическое начало, если сопоставить его с аполлоническим, является вечной и изначальной художественной силой, вызвавшей вообще к существованию весь мир явлений: в этом мире почувствовалась необходимость в новой просветляющей и преображающей иллюзии, задача которой была удержать в жизни этот подвижный и живой мир индивидуации. Если бы мы могли представить себе вочеловечение диссонанса — а что же иное и представляет собою человек? — то такому диссонансу для возможности жить потребовалась бы какая-нибудь дивная иллюзия, на-

брасывающая перед ним покров красоты на собственное это существо. В этом и лежит действительное художественное намерение Аполлона: в имени его мы объединяем все те бесчисленные иллюзии прекрасного кажущегося, которые в каждое данное мгновение делают существование вообще достойным признания и ценностью и побуждают нас пережить и ближайшее мгновение.

При этом в сознании человеческого индивида эта основа всяческого существования, это дионисическое подполье мира может и должно выступить как раз лишь настолько, насколько оно может быть затем преодолено аполлонической просветляющей и преображающей силой, так что оба этих художественных стремления принуждены, по закону вечной справедливости, развивать свои силы в строгом соотношении. Там, где дионисические силы так неистово вздымаются, как мы это видим теперь в жизни, там уже, наверное, и Аполлон снизошел к нам, скрытый в облаке; и грядущее поколение, конечно, увидит воздействие красоты его во всей его роскоши»²¹.

Эстетика целесообразности и эстетика хаоса — диалектически взаимосвязанные способы нового языкового строительства в условиях девальвации, утраты актуальности и смыслового опустошения «официальной» культуры (общепринятой культурной нормы, действующей художественной парадигмы). Обновление и оживление языка культуры происходит путем обращения к заповедным для обычной речевой практики языковым горизонтам — выше верхнего (клятва, молитва) и ниже нижнего (проклятие)²².

Эстетика целесообразности осуществляет новое языковое строительство, обращаясь к высшим сакрализованным ценностям, заповедным горизонтам культуры: отождествляя художника с природой-истиной (Богом). Эстетика хаоса обращается к горизонтам ниже нижнего: отождествляя художника с природой-хаосом. В диалектике творчества и художественного процесса обновления содержания культуры «верх» и «низ» рефлектируются друг в друге, порой сближаясь до неразличимости. Тем не менее это различие существует и в конечном счете выражается в том, включается ли хаос в целесообразность или целесообразность поглощается хаосом, что доминирует в принципе творчества — эстетика созидания или эстетика разрушения.

2. Эстетика целесообразности

Целесообразность — это соответствие образа вещи метафизической цели творения, открывающейся в тождестве «Я» и мира.

Отождествляясь с бытием, художник находит ту самую точку, из которой открывается истина бытия и путь пересоздания себя и мира. И поскольку связь художника и мира не статична и не мертва, он ищет эту точку контакта с миром везде и всегда, непрерывно вопрошая и отвечая, примерно так, как сказал однажды известный японский архитектор Ивamoto: «Что такое «Я»? Это «Я» существует очень давно, а не возникло внезапно. Естественно, оно связано с душой и сердцем народа».

Целесообразность (природосообразность, жизнесообразность, реализм, правда, истина, разумность, естественность, органичность, функциональность и т.д.) как принцип красоты — исходная аксиома эстетики тождества. Проект, возрастающий на основе этой аксиомы, творчески уникален для каждой эпохи, каждой мировой дизайн-школы и каждого автора. Этот тип рефлексии дал начало и оставил свой след во всех известных художественных системах (канонах, стилях, дизайн-проектах, образовательных дизайн-концепциях).

Гете восхищался целесообразностью природы: «у нее все продумано», «недостижимое совершенство». Это целесообразность как принцип чистого творчества

без представления о практической цели: художественный принцип. Там, где мы его обнаружим, мы можем уверенно сказать, что имеем дело с эстетикой тождества, и наоборот, там, где художник или дизайнер следует принципам эстетики тождества, он не может обойти принцип целесообразности. В дискурсе Малевича интуитивное прозрение метафизики высшей целесообразности бытия как сверхзадачи проектно-художественного формообразования противопоставлено плоской, прозаической, профанной «целесообразности», т.е. сугубо утилитарному измерению бытия: «Мы не знаем цели, также не знаем практических соображений и другой целесообразности, как ее не знает и все существо Вселенной. Так же наша планета в творчестве своем вечно возбуждена не знала, будут ли целесообразны горы и моря, и если бы она строила все из целесообразности к человеку, то поверьте, товарищи, что у человека не было бы никакой культуры. Может быть, что и мы в своем учении творим ту природу, которая будет новой человеческой культурой, но скорее всего, что мы будем стоять дальше от культурного столба как абсурда недомыслия человека»²³.

Сопряжение художественности и проектности в творчестве природы-жизни — мотив, восходящий к культу плодородия, культу матери сырой земли, к идее зарождения новой жизни, которая в христианстве ассоциировалась с Богородицей, Девой-матерью с изображением на животе еще не родившегося Христа. Природа — это Богородица, из которой рождается «Я» как Слово, как творчество жизни, как то, что молчаливо переживается миром как высказывание, изменяющее мир.

Поэтому художник, отождествляясь с природой, становится чреват словом-образом, которое теснит его изнутри и хочет высказаться. Тогда «Я» художника, выражаясь в слове-образе, осуществляет себя перед лицом всего мироздания, в нем мгновение равноценно вечности, частица бытия говорит о целой Вселенной. Подобное духовное состояние тождества выражено в стихах поэта: «Тогда смиряется души моей тревога, Тогда расходятся морщины на челе, И счастье я могу постигнуть на земле, И в небесах я вижу Бога..» (М.Ю. Лермонтов. «Когда волнуется желтеющая нива...»)

Направивается еще одна параллель. Органический функционализм Райта — метод постижения истины бытия как метафизической целесообразности сближается с «функционализмом» иконописного искусства в изложении П. Флоренского. Его «Иконостас» содержит замечательные страницы духовно осмысленной интерпретации функционализма в системе эстетики тождества, связанной корнями с духовным эстетизмом канона православия.

«... Икона, — пишет Флоренский, — и то же, что небесное видение, и не то же: это — линия, обводящая видение. Видение не есть икона: оно реально само по себе: но икона, совпадающая по очертаниям с духовным образом, есть в нашем сознании этот образ, и вне, без, помимо образа, сама по себе, отвлеченно от него не есть ни образ, ни икона, а доска. Так, окно есть окно, поскольку за ним простирается область света, и тогда самое окно, дающее нам свет, не “похоже” на свет, не связывается в субъективной ассоциации с субъективно мыслимым представлением о свете, а есть самый свет, в его онтологическом самотождестве, тот самый свет, неделимый в себе и неотделимый от солнца, что светит во внешнем пространстве. А само по себе, т.е. вне отношения к свету, вне своей функции, окно, как не действующее, мертво и не есть окно: отвлеченно от света, это — дерево и стекло.

...Если символ, как целесообразный, достигает своей цели, то он реально неотделим от цели — от высшей реальности, им являемой; если же он реальности не являет, то, значит, цели не достигает, и, следовательно, в нем вообще нельзя усматривать целесообразной организации, формы, и значит, как лишенный таковой, он не есть символ, не есть орудие духа, а лишь чувственный материал»²⁴.

«Органический» дизайн следует принципам той художественной целесообразности, которой следует иконописец, создавая икону, или природа, создавая поле-

вой цветок: пластичность, естественность, простота, чистота, одухотворенность, принцип «выращивания» произведения из условий среды, принцип «изнутри наружу», «форма следует за функцией».

Эстетика целесообразности избегает изъясняться словами «стиль», «искусство», «красота», «композиция», «художественность», вытесняя и замещая их предметными символами или метафорами *реальных* качеств целесообразной формы. В разное историческое время символами целесообразной формы выступали разные объекты: космос, храм, природа, живой организм, полевой цветок, японское жилище, математическая формула, машина.

Машина — символ модернизма. В «Ежегоднике Веркбунда» за 1925 год читаем: «В красоте целесообразной формы художник современности увидел самый сильный и самый жизненный символ эпохи. Ибо в целесообразной форме живет техника — величайшее откровение нашего времени с ее грандиозными проектами и свершениями, — с ее мостами и кранами, локомотивами и авто, с ее электрическими и оптическими приборами, — это новый мир форм, которых никогда раньше не существовало. Машина принесла с собой новые формы, выражающие идею целесообразности. И художник увидел себя в плотную вынужденным творить для машины, т.е. в ее технических формах»²⁵.

В языке эстетики целесообразности нет специальных слов об эстетических свойствах реальности, ибо целесообразность априори находится *внутри красоты*, немислима вне красоты, есть ее зримое проявление, красота же есть не что иное, как сама способность эстетически рефлексировать целесообразность мира. С этой позиции говорить об эстетических качествах объекта — значит говорить неправду, значит выражаться вычурно, театрально, ложно: тот, кто находится в красоте, *творит* ею реальность, а не твердит о ней. Красота остается за скобками подобно источнику света, благодаря которому является видимая реальность. Но именно поэтому, утверждая целесообразность как принцип существования реальности, дизайнер должен рефлексивно удерживать художественное пространство проекта как эстетическую идеальность, как красоту, рефлектирующую целесообразность. Художник-профессионал отличается от дилетанта тем, что, реалистически изображая предмет, знает, что создает художественную структуру из линий, пятен, фактур, контрастов, ритмов и т. д., дилетант уверен, что изображает саму реальность. Отсутствие идеального полюса, эстетической рефлексии целесообразности граничит с выпадением художника из искусства. Это как если бы актер полностью отождествился со своим героем, забыл об условности искусства и действовал на сцене, как в жизни, а в жизни — как на сцене: он выпал бы из искусства, впрочем, и из жизни тоже. На грани выпадения из искусства сформулировал свой манифест «Баухауза» Ганнес Майер:

«Мы признаем в каждой жизненно правдивой вещи организующую форму бытия. Каждая вещь, если она правильно выполнена, есть отражение современного общества. Строить и оформлять — одно; и то и другое есть социальные факторы.

В качестве высшей школы оформления «Баухауз» представляет собой не художественное, но социальное явление.

Наша деятельность как оформителей общественно обусловлена, и круг наших задач замыкает общество. <...> Мы не ищем никакого стиля «Баухауз» и никакой моды «а-ля-Баухауз», никакой модно-пошлой поверхностности орнаментики, расчлененной по вертикалям и горизонталям, никакой прилизанной «неопластики»!

Мы не ищем геометрических или стереометрических форм, чуждых жизни и функционально враждебных... Каждое человеческое произведение обусловлено целью, и мир форм должен исходить из этого».

Тождество искусства и жизни, художника и жизнестроителя Г. Майер, как и русские производственники, понимает буквально. Эстетическая рефлексия тож-

дства, удерживающая различие искусства и жизни в сфере идеального, в данном случае изменяет Г. Майеру, и его манифест несет в зародыше идею самоубийства искусства.

Райт всегда помнил об этой грани и умел удержать свой функционализм в плоскости искусства, эстетически рефлектируя функцию в сфере идеального бытия, не впадая в натуралистическое отождествление идеальной функции с практической полезностью материального предмета.

Эстетика целесообразности была ведущим направлением художественного процесса конца XIX — первой трети XX столетия. Функционализм, конструктивизм, технологизм, производственное искусство, педагогические и проектные концепции «Баухауза» и ВХУТЕМАСа прошли под лозунгом эстетики целесообразности. Но и в самосознании представителей этих движений, и в сегодняшнем осознании этого художественного процесса нередко смешивались и смешиваются две целесообразности — художественная и утилитарная, что сильно затрудняет и запутывает понимание эстетики целесообразности вообще и конкретного ее проявления на данном отрезке истории проектной культуры в частности.

Парадоксальна парадигма «мир как беспредметность». В ее основе — неодолимая устремленность установить метафизическую мировую ось абсолютной целесообразности как высшего эстетического принципа формы. Как проектная концепция это мощнейший разряд короткого замыкания *противоположностей целесообразности и пользы* (вертикали и горизонтали). Целесообразность — это не то, что имеет отношение к пользе, к утилитарной предметности, к цивилизации массового производства конечных вещей-товаров. Здесь пролегал водораздел бескомпромиссной полемики Малевича с конструктивистами.

Конструктивисты в России «по самому названию есть недоразумение», — писал Малевич. — Все их конструкции — «стремление выйти как можно скорее к вещи... утилитарной». Истинная конструкция может быть познана «в опыте формы, которая даже не может быть названа вещью, ибо вещь (становится таковой. — В.С.) только тогда, когда она вступает в обслуживание цели. Поэтому Вселенная безвещна в себе всегда, и только те единицы ее, которые поступают в обслуживание нашей человеческой цели, становятся утилитарными вещами, выходом из вселенского состояния безвещности». «Мы, супрематисты, отказываемся от введения в супрематизм той полезности, которая окружает нас. Окружающая нас польза требует, чтобы дом стоял на земле, но нам желательно узнать, какова полезность, кроющаяся в безвещных вселенных формах супрематизма. Может быть, говоря о новой предметности, мы идем в существе своем к космической безвещности, вступим в природную естественность»²⁶.

Эстетика целесообразности проводит проектное творчество через предельное, абсолютное распредмечивание, через ничто, из которого произрастает все. Распредметив вещь до чистого ничто, дизайнер обнаруживает, что это река опыта, которая течет из прошлого. Принцип функционализма «изнутринаружу» — можно понять и как принцип из глубины прошлого в настоящее. Не случайно Райт избрал в качестве культурного образца эстетики функционализма традиционный японский дом, Ивамото сказал: «"Я" существует очень давно». Но верным остается и то, что эстетика целесообразности — это творчество в настоящем и для настоящего. Пожалуй, никто не сформулировал эту глубочайшую, заряженную проектной энергией парадоксальность принципа целесообразности так экспрессивно, как это сделал Малевич:

«Огромное поле беспредметной души покрыто смутным туманом, и нет бури, нет ветра чтоб разогнать туманы, чтобы вновь глядеть глаз мой мог дали глубокие, просторы, окруженные голубой лентой, и далями могла б любоваться и душа, не видя в них предметного мира. Вот почему, стоя на высокой горе, холме, берегу, ни река, ни холм, ни гора не увлекают нас, а только даль, и чем дальше и глубже в пространстве даль, тем

сильнее волнуемся мы, тем больше восторга и больше жизни. Беспредметный мягкий шум леса, ветром движимый приятен, ибо это не шум города, не музыка человека, а музыка беспредметной природы»²⁷.

«Черный квадрат» — кто он и что в нем есть; никто над этим не думал, и вот я сам занят взглядыванием в тайну его черного пространства, которое стало формой нового лика супрематического мира, его одежды и духа. ...Вижу в нем то, что когда-то видели люди в лице Бога, и вся природа запечатлела образ его в облике, подобном человеческому, и если бы кто из седой древности проник в таинственное лицо черного квадрата, может быть, увидел бы то, что я в нем вижу. О, я еще несмело говорю о нем, но неизбежной пролегалет через него дорога всего мира; у Бога природы через него в бесконечном прошлом пробибалось все, чтобы установился мир новых предметов. Знаю, супрематизм для того пришел к «беспредметности», чтобы построить новый духовный и «утилитарный мир», но и об этом можно развернуть огромную речь, и нужно было бы развернуть, потому что в ней заключается развитие нового завета мира, который был в прошлом и шел к нам и пойдет дальше, оставляя за собой тысячи лет знаков. Так в нем вскрывается форма лица нового Величия природы, которая для него будет алтарем, в котором скроется тайна, а эта тайна так далека и глубока и бесконечна, что скорее достигнешь млечной дороги звезд небесных, нежели углубишься и обследуешь все извилины, находящиеся во мне, хотя кажется, что они так близко лежат, а на самом деле далеко»²⁸.

В манифестах всех дизайнерских школ исходная аксиома эстетики целесообразности записана первой строкой. Выступая на открытии Ульмской школы, Макс Билл говорил о тождестве целесообразности и красоты как проектной философии и традиции, наследуемой Ульмом от Веймарской школы Ван де Вельде и «Баухауза» Вальтера Гропиуса: «Мы рассматриваем искусство как высшую ступень проявления жизни и стремимся, чтобы жизнь сама была выстроена как произведение искусства».

Принцип тождества искусства и жизни как проявление высшей целесообразности бытия обозначил точку рождения дизайна, однако был профанирован крайностями авангардистского проектного экстремизма, что заставило Гропиуса еще раз в своей речи в связи с открытием Ульмской школы напомнить, что целесообразность как эстетический принцип не следует сужать до призывов к одностороннему рационализму. В контексте жизнестроительной концепции Гропиуса эстетика целесообразности «подчеркивает значение магического в противовес голому логицизму нашей эпохи», ибо художественная интуиция высшей целесообразности бытия, имеющая внутреннюю точку опоры в «Я» художника как «**прототипе целостного человека**», «**есть противоядие от угрозы свехмеханизации**»²⁹.

В профессиональном самосознании дизайна эстетика целесообразности прочно связалась с историческим авангардом, с концепцией и программой дизайна в момент его рождения в начале XX века (кубизм, супрематизм, конструктивизм, производственное искусство, функционализм). Такая привязка эстетики целесообразности к данному историческому периоду в определенном смысле правомерна, все же обусловлена привычкой классифицировать художественный процесс по историческим стилям.

Если речь идет об эстетике целесообразности как определенной фигуре рефлексии в структуре эстетического сознания, то художественное и дизайнерское творчество в любом срезе — историческом, мегапроектном или в срезе индивидуального творческого акта — имеет трехтактную структуру: тождество (целесообразность — хаос), различие (смысл — абсурд), завершение (форма — контрформа). Поэтому на любом историческом этапе в любой осуществившейся художественной системе мы обнаружим следы «работы» всех трех эстетик. В канон-культурах все три эстетики имели конфигурацию классического гармонического триединства равноценных лиц. В проектной культуре такой равноценности больше не суще-

стует. Во-первых, каждая из эстетик конституирует соответствующую фазу процесса проектного творчества, в которой данная эстетика ведет главную партию. Во-вторых, в ситуации смены художественных парадигм, когда господствующая художественная система исчерпала свой творческий потенциал, а идущая ей на смену еще только нащупывает контакты с новой реальностью, эстетике тождества всегда принадлежит ведущая роль. В этом смысле, к примеру, принцип позиционирования *постмодернистской* парадигмы в начальной фазе ее самоопределения мало чем отличается от отрицаемой ею *модернистской* парадигмы в аналогичной фазе «сбрасывания старого мира с корабля современности». В-третьих, в более масштабном срезе процесса проектной культуры — в сопоставлении модернизма и постмодернизма как двух концептуально экспрессивных мегапроектов бытия, — роль того или другого типа эстетической рефлексии в самоопределении этих художественных систем различна: постмодернизм акцентно выражает себя средствами эстетики различия, тогда как модернизм и в этом срезе подтверждает свою программную приверженность принципам эстетики тождества.

Последнее отчасти объясняет различную роль авангарда в модернизме и постмодернизме.

Вторжение мира машины и техники, этой новой реальности, привнесшей в жизнь человека столь серьезные и радикальные изменения, было осознано и освоено дизайном в категории целесообразности, ставшей знаменем и проектной парадигмой художественного авангарда в эпоху между двумя мировыми войнами. Кроме ряда других причин, здесь не рассматриваемых, рождение авангарда было обусловлено, по глубокому замечанию А. Бранци, неравномерностью развития культуры и реальной жизни. После того как на протяжении четырех столетий западная культура неспешно двигалась от стиля к стилю, которые представляли собой вариации единого гуманистического кода, она неожиданно столкнулась с феноменом ускоренных изменений всей внешней системы социальных коммуникаций. Как отмечает Бранци, западная культура оказалась в плотном окружении «диких», ничуть не культивированных языков и поведенческих фигур, которые были продуктом самой промышленности. Причем эта новая языково-поведенческая среда была гораздо более обширна, витальна и действенна, чем «культурная» среда, выработанная самой западной культурой в ходе многих веков. В этом зазоре между двумя скоростями времени, создающими несовпадение — **нетождество** — языков культуры и реальности, явился и вырос авангард как точка высочайшего творческого напряжения, задающего формам и языкам искусства ускорение, необходимое, чтобы догнать мир, ушедший далеко вперед. Так, вопреки распространенному мнению авангард не бежит от реальности, а, напротив, становится носителем «драматического реализма», призванного вернуть культуре утраченное тождество с реальностью жизни в ситуации нарушенной связи времен.

Из сказанного все же не следует, что отныне эстетика целесообразности и авангард обрели навеки общую судьбу. Проектная культура, получив на протяжении почти всего XX века мощную инъекцию авангарда, выработала иммунитет и собственные средства проектного моделирования временных разломов между культурой и реальностью. Последняя техническая революция — информационная — не вызвала к жизни очередного авангардистского взрыва. Очевидно, прав Бранци, утверждая, что в новом союзе культуры и техники постиндустриального общества авангард не предусмотрен.

Япония, никогда не имевшая авангарда, без видимого усилия вписала современную промышленную форму в традиционную культуру и национальную формулу идентичности, опровергнув тем самым ставшее стереотипом утверждение, что без авангарда нет прогресса. В творчестве таких дизайнеров, как Фукуда, Кендзо Экуан, Ирвинг Пен, в японской системе дизайнерского образования мировой дизайн об-

рел выдающуюся практическую методологию созидательного союза традиции и новаторства. Южная Корея, Китай, Индия, Иран, другие страны Юго-Восточной Азии и арабского мира идут по этому пути. Иранская типографика, несущая в своей пластике интонации и ритмы из глубины тысячелетий, соперничает, если не превосходит по критериям актуальности, естественности, самодостаточности эталоны современной формы европейского дизайна. Совершенство типографики китайского или японского иероглифа опередило на все грядущие времена возможности «актуального современного прочтения» его пластической формулы, обезопасив себя от разрушительной ауры авангарда задолго до его появления на свет.

Существование авангарда, подытоживает Бранци, является симптомом внутреннего разлада между культурой и реальностью, характерного для европейской цивилизации XX века. Будучи «косвенным результатом промышленной революции», авангард абсолютизировал принцип тождества искусства и жизни до буквального совпадения, подмены одного другим и парадоксального самоустранения искусства и культуры из жизни. Методологической подоплекой авангардистского экстремизма, соединившегося с политическим авангардом и нашедшего выражение в создании грандиозного проекта «нового человечества», достигшего однородности с механическим миром машины — подоплекой этой сильнейшей редукции, было нарушение логического принципа самоцелостности эстетической рефлексии, т.е. нераздельности трех эстетик. Произшедшее в авангардистском сознании уплощение эстетической рефлексии до идеологизированного и политизированного абсолюта тождества, порвавшего связь с целым, исказило образ эстетики целесообразности в художественном авангарде XX века, привнес в него химерические элементы.

Оставив эту непростую и малоисследованную тему для другой работы, хочу еще раз подчеркнуть нередуцируемость эстетики целесообразности к феномену исторического авангарда, в котором эта эстетика так своеобразно, парадоксально, грубо, варварски гениально проявилась.

3. Эстетика хаоса

Размышляя о роли «творческого разрушения» в проектировании, американский дизайнер Дж. Нельсон писал: «Однажды я почувствовал: без этой способности не может быть большого художника. Я понял также, что эта специфическая способность не является монополией горсточки гениев, а доступна всякому, кто хочет возможно полнее проявить свои творческие возможности»³⁰. Исключение из проектного творчества «способности совершить разрушительный акт», утверждает Нельсон, было бы губительным прежде всего для творчества. Эта способность, необходимая в том исключительном положении, в каком оказывается дизайнер в ситуации утраченной целесообразности действующих привычных средств и приемов проектирования, приводит в действие страховочное устройство в языке формообразования: *«носителю языка предложено спуститься от среднего вниз, ниже нижнего горизонта. Нижний горизонт, — пишет Г. Гусейнов, — область тягчайшего проклятия, — тоже заповедная для повседневного речевого обихода область языка. В традиционной культуре сквернословие допустимо лишь в двух случаях: в обряде, оберегающем от порчи и сглаза святыни и домочадцев; как словесное воплощение отворачивания (отвращения) или отказа от общества и значимых для него ценностей»*³¹.

Нельсон приводит пример из собственной проектной практики, когда, исчерпав все возможные варианты рационализации и модернизации функционального пространства интерьера, он пришел к выводу о необходимости отказаться от понятия «стена» в привычном значении этого слова. Он отчетливо понял, что стену,

представляющую собой достаточно большое пустое «неработающее пространство», нужно **разрушить**, фактически исключить из языка эстетики функционализма. В результате замещения образовавшейся в словаре дизайнера лакуны в язык дизайна было введено новое слово-кентавр: «стена-стеллаж».

Новое проектное слово достаточно быстро вошло в моду, а по прошествии десятилетий и оно утратило эвристическую остроту первоначального творческого противостояния хаоса и целесообразности.

Это произошло не только с одним словом: весь словарь модернизма, выражаясь словами Бранчи, был «брошен на свалку истории» самим фактом яркого явления нового альтернативного дизайна, прежде всего в лице итальянского постмодернизма — «Первичный дизайн» (1975), «Алхимия» (1978), «Мемфис» (1980), Академия «Домус» (1983), «Дзабро» (1985).

Так было и раньше. Возрождение, открывшее эпоху проектной культуры, явилось грандиозной разрушительной акцией по отношению к канон-культуре. Жизнестроительные концепции модернизма в начале XX века также принесли в мир не только утопию новой целесообразности, но и масштабный разрушительный жест художественного авангарда — символическое предвосхищение «мрачной бездны» наступившего столетия.

Диалектика хаоса и порядка (целесообразности) глубоко осмыслена В.И. Тасаловым: «Мировые религии эпохи рабовладельческих формаций, возвеличили наиболее обобщенные символы рассматриваемой диалектической пары первопринципов: неразличимую пучину первоначала и брахмана в ведическом индуизме, хаос и космос у древних греков, дао и небо у древних китайцев, тьму и свет в махихействе и христианстве. Между этими величайшими смыслообразами Востока и Запада имелись существенные различия, но преобладало культурно- и социогенетически общее. Везде хаос (Первоначало, дао, тьма) — это непроницаемый мрак мира, беспредельная пучина первобытия, Хаос клокочущей аморфности. В нем исчезают все различия, но он глубоко диалектичен, тая в себе источник спонтанной энергии жизни. Только в нем начинается самоотделение света от тьмы и неба от земли с последующим различением всех внешних и внутренних форм сущего. Нескончаемо становление любой оформленности, каждый раз подвергаемой, однако, возвратному разложению в хаос ради непрерывного возобновления порождающих циклов универсума»³². Все из хаоса рождается и все хаосом поглощается. Это происходит не только вне человека, но и внутри него. Душа человека есть то место, то «игольное ушко», через которое хаос переходит в целесообразность (космос), и наоборот. «Лишь подвергнутое «бурлящему» энергетизму и самоорганизационности хаотических стихий сознание может перейти к акту творения нового, к открытию ранее не ведомых истин сущего. Как раз вихрь космического жара (ведийский «тапас»), живущий в огненной природе человеческой души, есть то горнило бытия, в котором все формы сущего периодически расплавляются и переплавляются до своего полного исчезновения во имя светоносного различения нового. Сравним это с гениальным пушкинским «Пророком», с грозным превращением в «труп» физического тела поэта — с перестройкой всех его бытовых органов чувств и заменой сердца на «угль, пылающий огнем», с тем чтобы его существо приобщилось к первостихиям природы и он обрел жгущий сердца людей «глагол»»³³.

О творчестве как обречении новой жизни и способности давать жизнь через рискованное погружение в хаос «бездны мрачной на краю» говорит Пушкин и в «Пире во время чумы»: *«Все, все, что гибелью грозит, Для сердца смертного таит Невыразимы наслажденья — Бессмертья, может быть, залог! И счастлив тот, кто средь волненья Их обретать и ведать мог»*.

Для художественной культуры начала XX века эстетическое переживание мира в состоянии «бездны мрачной на краю» было едва ли не главным лейтмоти-

вом. Дизайн формировался в этой атмосфере, его разрушительно-созидательный метод выпестывался в лаборатории художественного авангарда — кубизма, абстракционизма, супрематизма, сюрреализма... «Моя картина — это итог разрушений, — писал П. Пикассо. — Я делаю картину, потом я ее разрушаю. Но в конце концов оказывается, что ничто не утеряно...»³⁴. «Девочка на шаре» — метафора едва удерживаемого равновесия между хаосом и формой, которое составляет сущность метода Пикассо и всего художественного авангарда начала века. Дизайн был тогда органической частью художественного авангарда, а конструктивно-проективный и аналитико-синтетический методы кубизма фактически устранили границу между искусством и дизайном. О Пикассо-кубисте Франк Элгар говорил, что он «заново переживает генезис мира, всем существом переживает творение». Соединяя старое велосипедное колесо и руль, чтобы из них получилась голова быка, Пикассо конструировал метафору преодоленной грани между сферами художественного и дизайнерского творчества: по методу они совпадают, предметный мир — такой же хороший повод и материал для художественного творчества, как холст и краски. Создать из бросовых вещей голову быка или из случайных пятен и заливок на белом листе — образы корриды — суть метода одна. В этот метод входит момент риска (как в балансировании на шаре): «Явление формы в критической ситуации, почти одинаково открытой взлету и падению, разрушению и становлению, — пишет В. Прокофьев, — это все (формы) драматические метаморфозы, где разрушение — лишь условие созидания, не цель, а средство — путь к первоформе, к тому уже неразложимому субстрату, дойдя до которого материя начинает новое формирование... На дне хаоса он искал начала космоса, в глубинах до основания разрушаемого мира — начала мира становящегося, в дисгамоничном — гармонии».

Метод хаоса, дающий художнику высшую свободу постижения момента истины — свободу от самого себя, от стиля, от каких бы то ни было эстетических обязательств и канонов формы, не является изобретением художественного авангарда и проектной культуры XX века. Этот метод имеет глубокие корни в традициях канонических культур. У Пикассо эти корни протягиваются в глубины испанской традиции шабаша бытия, которая в конце Средневековья оформилась в жанре *disparate* — «нелепиц-нескладух», комического шутовства, разоблачительного шутовства, разоблачительного социального гротеска. В этом жанре проявляется бесстрашие трагически-фривольного обращения как с жизнью, так и со смертью: «Это не только «трагическое чувство жизни», но и рискованный максимализм, не страшасьшийся соприкасаться с самыми ужасными проявлениями сущего, доходить до горьких истин, ломая ради их обретения любые «правила прекрасного», следуя за истиной хоть в ад, любовь «к фантастическому, таинственному, иррациональному, колдовскому и ускользающему...»³⁵. В духе этой традиции Гойя создал свою знаменитую серию офортов. У Федерико Гарсиа Лорки эта традиция олицетворена в «бесе», который противопоставлен «музе и ангелу», формирующим светлую гармонию и божественную целесообразность. В этой традиции чувство хаоса трактуется как чувство жизни, не умещающейся в рамках установленного порядка, жизни как тайны, до конца не познаваемой, но без соприкосновения с которой мертвеют культура, стиль, целесообразное устройство бытия.

Герман Гессе устами своего героя Гарри («Степной волк») описывает состояние погружения в хаос как «проникновение в тайну гибели личности в массе», гибели, переживаемой как упоение праздником, весельем, радости освобождения от самого себя, освобождения от времени, от невыносимого раздора между неспособностью жить и неспособностью умереть. Это освобождение от культуры, от целесообразности форм, в которых существует укрощенная культурой природа. Человек согласно Г. Гессе — это противоречивое соединение культуры и природы, формы и хаоса, духа и темного мира инстинктов.

Человек обретает свое «Я» в непрерывной борьбе формы и хаоса в себе, в преодолении хаоса цельностью формы. «Ведь человек не есть нечто застывшее и неизменное... а есть скорее некая попытка, некий переход, есть не что иное, как узкий опасный мостик между природой и духом. К духу, к Богу влечет его сокровеннейшее призвание, назад к матери-природе — глубиннейшая тоска: между этими двумя силами колеблется его жизнь в страхе и трепете»³⁶.

Находящееся в непрерывном движении «Я» обновляется через погружение в жизненный хаос. Герой Гессе испытывает это состояние в дионисийской атмосфере бала: «Я не был больше самим собой, моя личность растворилась в праздничном хмелю, как соль в воде... все принадлежали мне, всем принадлежал я, все мы были причастны друг другу... Утратив чувство времени, я не знал, сколько часов или мгновений длилось это хмельное счастье»³⁷.

У Гессе погружение в хаос осмысливается как спасение от культуры героя, погибающего в эстетстве рафинированной красоты, которая приводит человека к «невывносимому раздору между неспособностью жить и неспособностью умереть». Чтобы научиться жить и научиться умирать, человек должен отождествиться с хаосом жизни, которая обитает на окраинах культуры, в варварских трущобах города, не знающих «больших стилей», где процветают «дурной вкус» и эклектика. Жизнь — это не музыка Моцарта, не утонченные беседы об искусстве, не глубокомысленные теоретические рассуждения о тонкостях стиля, а «сиянье в пьяных глазах отрешенного, освобожденного от самого себя существа... у пьяных рекрутов и матросов, равно как и у больших артистов, охваченных энтузиазмом праздничных представлений, а также у молодых солдат, уходивших на войну... на лице моего друга Пабло, когда он, опьяненный игрой в оркестре, блаженно припадал к своему саксофону...»

В 1982 году Этторе Соттсасс, зачиная еще один, очередной виток «нового дизайна», писал: «Мы должны пересмотреть всю историю планеты в плане, совершенно свободном от идеи структурированной культуры»³⁸.

Диалектика хаоса и целесообразности — диалектика творчества в эстетике тождества. Но типы творчества все же разнятся в зависимости от того, какой полюс этой диалектики выбирает для себя художник. Можно сказать, что эстетика целесообразности и эстетика хаоса — это два взаимодополняющих и внутренне связанных, хотя и противоположных жанра эстетики тождества. Они противоположны по принципу моделирования мира и соответственно по творческим методам.

Японцы делят литературу на женский и мужской жанры в соответствии с традиционной моделью мира и представлением о творчестве как взаимодействии и противоборстве инь (темного, тайного, женского начала) и ян (светлого, явного, мужского начала). При методе инь мир и человек изображаются как внешне видимый хаос событий, цель которых остается скрытой. При методе ян мир и человек изображаются ясными, знаемыми, объекты, события, поступки выстроены в понятной целесообразной связи друг с другом. Ян — это метод эстетики целесообразности; инь — метод эстетики хаоса.

В эстетике тождества нисхождение в хаос, в мрак, опустошение до ничто и даже смерть (как в пушкинском «Пророке») — лишь момент восхождения «Я» к высшим сферам — красоте, истине, художественному космосу.

У Пушкина хаос побежден космосом его поэзии. Хаос у Пушкина называется высоким стилем — «пучина», «бездна», «океан». Маяковский, отождествляя поэта с хаосом жизни, напротив, скажет: «Я — ассенизатор и водовоз». Хаос у Маяковского выведен наружу, а целесообразность, космос прячутся внутрь, утаиваться — это то, о чем поэт стесняется говорить открыто, так как это плохой вкус, пошлость и т.п. Призвание поэта — «наступив на горло собственной песне», «вылизывать чашоткины плевки шершавым языком плаката». В жанре эстетики хаоса художник

моделирует мир, опускаясь в нижние слои языка. Если иметь в виду под эстетикой хаоса не просто диалектический момент творчества, а тип эстетики и жанр творчества, то следует принять во внимание как минимум вышесказанное различие языкового поведения.

Эстетика хаоса, даже в качестве жанра, не тождественна какому-либо статистически зафиксированному произведению, совокупности произведений, направлению или стилю, имевшему место в истории проектной культуры. Это творческое состояние сознания, тип рефлексии, а не предмет. Поэтому «схватить» это состояние можно только в контексте творческого процесса, т.е. моделируя весь этот контекст, а не только его предметные результаты.

Я уже говорил: эстетика хаоса — характерный тип рефлексии для авангардистских течений в художественной и проектной культуре. Но это проявляется в момент их актуализации, а не тогда, когда они сошли со сцены. Со временем любой «хороший» авангард превращается в «классику», и это происходит благодаря тому, что скрытый момент его внутреннего космоса постепенно осваивается в культуре, как явный космос побеждает хаос. «Погрузиться в хаос реальности и все же сохранить в себе веру в порядок и смысл» — таков итоговый смысл творчества и жизни человека согласно Г. Гессе.

Нынешние юбилейные выставки работ К. Малевича производят впечатление академической школы супрематизма, в классическо-гармонической стройности которого успокоилось и ничем, кроме манифестов, не напоминает о себе восстание художника против культуры, стиля, искусства. Авангардная контркультура, ставящая целью разрушение культуры и стиля, со временем сама становится стилем, который преодолевается новым погружением в хаос.

Почувствительна в этом отношении судьба студии «Мемфис», основанной Этторе Соттсассом в 1981 году (вместе с М. Де Лукки, Б. Радиче, А. Мендини, А. Бранци и другими членами творческого содружества). Первая выставка, которая произвела впечатление разорвавшейся бомбы, была началом рождения его стремительного триумфа и... превращения в масскультуру, в подражание, в «маньеризм». В 1984 году, на пике коммерческого успеха, покидает созданную им студию. Он снова в позиции контркультуры, контрстиля, контрdesignа — теперь уже по отношению к собственному «вчерашнему» дизайну, ставшему стилем. Он ищет хаос как источник вечной жизненности.

Хаос — это не стиль, это выход за стиль. «Мемфис» в качестве стиля — уже не хаос. Лишь в тот момент, когда он создавался, переживалось творческое состояние тождества «Я» и жизненного хаоса. Это работа на энтропии, художественная демонстрация разрушения стиля. Как сказал В. Греготти: «Принцип нового как формы деструктуризации установленных законов обобщается настолько, что сам по себе превращается в закон. Никакое правило не может быть больше существенно нарушено, потому что нарушение становится правилом»³⁹. Соттсасс не боится заурядного, вульгарного, банального. Он работает в нижнем слое языка.

Обвинение в плохом вкусе — для него лучшая похвала. «Ввиду нашего интереса к банальному, — рассказывает Соттсасс, — было бы вполне естественно использовать образы, которые я мог найти на городских окраинах. Это те места, где нет культуры в буржуазном смысле слова, а значит, образная система отличается свежестью и еще не нашла отражения в каталогах. Кроме того, она вызывает ужасное ощущение «плохого вкуса». Реакция всех журналистов на сделанную нами мебель выражалась именно в этих словах — «плохой вкус». А я думаю, что это высочайший вкус. Это Букингемский дворец является олицетворением плохого вкуса. Окраина Милана — это самая изысканная среда, которую я лично мог найти в настоящее время. Во всяком случае, проблема хорошего и плохого вкуса — это опять-таки вопрос секунды во временном потоке»⁴⁰. И действительно, через несколько

лет триумфального шествия «Мемфиса» по миру Соттсасс, по горло сытый рекламой, возбуждением, восхищением, скажет: «Я надеюсь, что «Мемфис» скоро кончится, и мы начнем что-нибудь еще»⁴¹. Объясняя свою позицию, Соттсасс говорил, что «Мемфис» пытался примирить дизайн с этим миром, что «он высек огонь из обрывков варварской материальной культуры и раздул пламя варварского потребительства», в котором погиб его проект, потребительство извратило смысл мемфиса, оно глотает все подряд, без разбора. Копирование стиля мемфис, подделка под него является причиной успеха американских изделий, но этот «украденный мемфис» больше не интересует Соттсасса. Теперь это уже действительно плохой вкус. Нужно начинать все сначала.

Эстетика и метод хаоса Соттсасса в глубинах погружения в «Я» сопрягается с чистой целесообразностью, которую она скрыто несет в себе. Интересна в связи с этим его критика вульгарного функционализма, опошлившего, выхолощившего понятие функции, превратившего его в знак сугубо материального отношения между формой и функцией: «Для того чтобы выполнить работу, от нас требовалось определить функцию и дать ей форму. Без понимания, без попытки выяснить, что такое определение функции. Ведь мы хорошо знаем, что как только мы начинаем определять функцию любого предмета, то эта функция проскальзывает у нас между пальцами, потому что функция — это сама жизнь. Функция — это не то, что имеет одним размером больше или одним шурупом меньше. Функция — это последняя возможность связи между предметом и жизнью... Истинная функция всегда неизвестна». Именно там, в этой последней возможности связи между предметом и жизнью находится точка сопряжения хаоса и целесообразности, в которой, как искра, рождается идея предмета. «Это бывает по-разному, но в основе всегда лежит мгновение, т.е. момент, когда идея рождается, выходит наружу. Момент этот очень интимный, художник переживает его в полном одиночестве... в тишине, иногда в состоянии большой усталости, когда мозг уже практически отключен, но включено что-то иное, что я не знаю как назвать»⁴². В другом месте Соттсасс приоткрывает этот путь самоуглубления в «Я» как принцип эстетики тождества. Он говорит о стремлении преодолеть быстротечность, овремененность бытия, о стремлении удержать мгновение в вечности, о страхе перед временем, о боязни смерти, которая преследовала его с детства и которую он ассоциирует с ограничением жизни рамками «хорошего стиля», в котором умирает все живое и в котором, по его мнению, умер мемфис. Поэтому тождество с жизнью для Соттсасса означает путь к окраинам культуры, туда, где обитает простая жизнь, не тронутая «хорошим вкусом». Здесь он знает, как действовать: это метод тождества, который он почерпнул из культур Востока, основанных на ритуалах. «Они заключаются, — говорит Соттсасс, — в умении слиться с предметами и событиями, сосредоточиться на окружающем тебя пространстве, построить для себя самого основные отправные оси, найти точные ритмы. Все это, как правило, представляет собой разнообразные формы сближения с самой простой жизнью, формы эти сложились веками. При этом используются так называемые инфантильные художественные средства, которыми пользуются дети, являющиеся приверженцами традиционных методов передачи жизни, т.е. расположение предметов либо одного над другим, либо одного рядом с другим»⁴³.

Обращаясь к нижним слоям языка, в частности, к так называемым плохим материалам, Соттсасс находит такие архаические материалы, как мрамор и глина. «Я долгие годы влюблен в глину, — говорит он, — так как это архаичный материал, один из самых древних, он выдержал века, хоть и хрупкий».

Эстетика хаоса является не только творческим методом для Соттсасса, состоянием, в которое он погружается время от времени, вынужденный соблюдать за-

коны добровольно избранного жанра. Для него это образ жизни: «Каждый решает для себя, к какому течению примкнуть. С того момента как решение принято, жизнь входит в определенное русло. Я же ощущаю постоянный поиск, постоянные сомнения. Это — особенность моего характера. Это подобно тому, что есть люди, не переступающие за порог своего дома, а есть такие, как я, кто проводит три четверти жизни в путешествиях»⁴⁴.

Такая артикулированность эстетики хаоса как образа творчества, тождественного образу жизни, имеет последовательное продолжение и в визуально-пластической артикулированности хаоса в продуктах творчества, и даже в их названии. Один из проектов такого рода — стол «Тартар». Согласно греческой мифологии Тартар — великая бездна, находящаяся в самой глубине космоса, ниже Аида. Его страшатся даже боги Олимпа. От Тартара рождаются чудовища Тифон, Эхидна, а от них — Химера, опустошающая страну. «Тартар» Соттсасса — это метафора его творчества, его эстетики хаоса. Он знает, что в Тартаре залегают корни жизни, все концы и начала творчества. Подобно Зевсу, сбросившему в Тартар побежденных титанов, Соттсасс сбрасывает туда побежденную культуру и бурит глубокие скважины к вечно живым родникам хаоса. Но и самому столу «Тартар», представляющему собой «варварское» нагромождение блоков, суждено быть брошенным в Тартар Соттсассом. Рефлексия образа хаоса как метода творчества доведена до логического конца: произведение — лишь мгновение между хаосом и культурой, «секунда в общем временном потоке».

Эстетика хаоса не ставит задачу ответить на вопрос, что есть истина, что такое функция или что такое дизайн? Но Соттсасс настойчиво ставит эти вопросы, тем самым давая понять, что на них не может быть окончательного ответа. Каждая его выставка, проходившая под этим вопросом, опрокидывала очередные «окончательные» ответы. Но как бы ни радикален был Соттсасс в своей бесстрашной устремленности к «бездне мрачной на краю», его Тартар остается в границах художественной действительности. Эстетика тождества удерживает в устремленности к хаосу момент целесообразности, и это спасает проектные образы Соттсасса от распада. Метафизическое чувство функции ему не изменяет: «Если я нарисую стол с кривыми или разными ножками, это не значит, что такой стол менее полезен, чем стол с прямыми. Почему он менее полезен? За ним так же хорошо можно пообедать, может быть, даже лучше, поскольку, глядя на такой стол, невольно развлекаешься».

Это эстетика хаоса, рефлектирующая метафизику целесообразности; взрывающая мир, но ценный вектор ее — формообразование; это критика культуры, но отнюдь не лишенная идеального полюса; это диалектика жизни и проектирования, оправданная искусством. Это на взлетах художественности проектное творчество воспроизводит самотождество фундаментальной парадигмы, восходящей к диалектике аполлонического и дионисийского начал, осмысленной Ф. Ницше в следующих словах, которые как нельзя лучше обобщают и завершают основную идею эстетики тождества: «Мудрость досократических греков выражалась в том, что, будучи ближе всех к оргиастическому источнику и избытку жизни, а стало быть, к хаосу и безумию (лик Диониса, кровавого бога бьющего через край экстаза), они противопоставляли ему, а точнее, сшибали с ним формообразующую пластику солнечных сил, световые стрелы Аполлона, дабы в самом средоточии единоробства обоих божеств сотворить себе некий артистический ковчег спасения; при этом о победе или поражении не могло быть и речи — человеческое существование временно оправдывалось искусством, как вооруженным нейтралитетом обоих божеств, больше того, оно подтверждало жизнь самим фактом ее художественной интенсификации. В этом смысле феномен эллинского артистизма оказывался не богемной прихотью, а едва ли не физиологической потребностью, неким небывалым кунштштюком торжества над жизнью не в ущерб ей, а в наивысшее подтверждение»⁴⁵.

- ¹ Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Рипол Классик, 1997. Т. 1. С. 201–202.
- ² Булгаков С. Философский смысл троичности// Вопросы философии. 1989. № 12.
- ³ Столп и утверждение истины. М., 1922.
- ⁴ Сидоренко В. Форма и контрформа//Проблемы дизайна-2. М.: «Архитектура-С», 2004. Сидоренко В. Эстетика проектного творчества: смысл и абсурд//Проблемы дизайна-4. Сидоренко В. Генезис проектной культуры//Вопросы философии. 1984. № 10.
- ⁵ Свасьян К. Фридрих Ницше – мученик познания// Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М., 1997. С. 22. Т.1.
- ⁶ Ницше Ф. Сочинения. С.74–75.
- ⁷ Ницше Ф. Сочинения. С. 72.
- ⁸ Булгаков С. Философский смысл троичности. С. 92.
- ⁹ Гвардини Р. Конец нового времени//Вопросы философии. 1990. № 4. С. 130.
- ¹⁰ Григорьева Т. Японская литература XX века// М., Художественная литература, 1983. С. 10
- ¹¹ Там же
- ¹² Райт Ф.Л. Будущее архитектуры. М.: 1960. С. 83.
- ¹³ Аркин Д. Искусство бытовой вещи. М.: Огиз-Изогиз, 1932.
- ¹⁴ Райт Ф.Л. Будущее архитектуры. М., 1960. С. 91
- ¹⁵ Малевич о себе. Современники о Малевиче: В 2 т. М., 2004. Т.1. С. 249.
- ¹⁶ Курьерова Г. Экологическая ориентация в современной проектной культуре Западной Европы// Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. – Труды ВНИИТЭ,сер. Техническая эстетика. М., 1990. вып. 60.
- ¹⁷ Малевич о себе. С. 127 – 128.
- ¹⁸ Ницше Ф. Сочинения. С. 58.
- ¹⁹ Ницше Ф. Сочинения. С. 60.
- ²⁰ Ницше Ф. Сочинения. С. 61.
- ²¹ Ницше Ф. Сочинения в двух томах//М., Рипол Классик, 1997. С. 157.
- ²² Гусейнов Г. Ложь как состояние сознания//Вопросы философии. 1990. № 5 . С. 69.
- ²³ Малевич о себе. С. 145.
- ²⁴ Столп и утверждение истины. М., 1922. С. 98.
- ²⁵ Аркин Д. Искусство бытовой вещи. М., Огиз-Изогиз, 1932. С. 44.
- ²⁶ Малевич о себе. С. 144.
- ²⁷ Там же. С.249
- ²⁸ Там же С. 125 – 126.
- ²⁹ Аронов В. Высшая школа формообразования в Ульме // Дизайнерское образование. М.,2007. С. 18
- ³⁰ Нельсон Д. Проблемы дизайна. М., Искусство 1971. С. 71.
- ³¹ Гусейнов Г. Ложь как состояние сознания// Вопросы философии. 1990. № 5 . С. 70.
- ³² Тасалов В. Хаос и порядок: социально-художественная диалектика. М.: Знание, 1990. С. 17.
- ³³ Там же. С. 18.
- ³⁴ Прокофьев В. Феномен Пикассо // Декоративное искусство. 1981. № 10. С. 36.
- ³⁵ Там же. С. 38.
- ³⁶ Гессе Г. Степной волк//Иностранная литература. 1978. № 4. С. 174.
- ³⁷ Там же. С. 146.
- ³⁸ Sottsass explains Memphis//Designer. 1982. February. P. 6–8.
- ³⁹ Sottsass Associati Furniture Design Knoll International// Domus. 1986. № 675. P. 85.
- ⁴⁰ Sottsass explains Memphis//Designer. 1982. February. P. 6–8.
- ⁴¹ Sottsass Associati Furniture Design Knoll International// Domus. 1986. № 675. P. 82–85. P. 25.
- ⁴² Horn R. Take five, Memphis//«Industrial desain», 1986, Vol.33, №1, P. 25-29, 63. P. 42.
- ⁴³ Horn R. Take five, Memphis. P. 25–29. 63.
- ⁴⁴ Sottsass explains Memphis//Designer. 1982. February. P. 6–8.
- ⁴⁵ Ницше Ф. Сочинения. С. 15 – 16.

внестилевые аспекты формирования предметной среды XX века

Л.П. Монахова

В 50 — 60-е годы XX века, когда дизайн был для нас новым или, точнее, вновь обретенным явлением, его социальная природа, его принадлежность к демократическим проявлениям культуры стали предметом особо пристального внимания. Некоторые исследователи даже проводили прямые аналогии дизайна с традиционным крестьянским ремеслом и характерной для него спецификой отношений к предметному миру, свойственной бытовой народной культуре. Да и сам «концепт» дизайна в нашей стране сформировался на авангардных идеях 1920-х годов с их программной установкой на социально-демократическое преобразование общества.

В. Татлин, А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова, еще не называвшие себя на современный манер дизайнерами, стали проектировать одежду, мебель и даже детские «поильнички», оформлять текстиль, рассчитывая на то, что все это будет внедряться в реальную жизнь миллионов граждан. Дизайнерский подход к проектированию тем самым существенно отличался от отношения к предметной форме в традиционных видах декоративно-прикладного искусства, где важна была прежде всего их проработка в пределах того или иного доминирующего в данное время стиля, что сопровождалось созданием единичных уникальных по своей сути предметов.

Активно выраженная в 1920-е годы, а затем и в 1960-е, когда у нас формировался новый стиль, именуемый тогда современным, социальная определенность архитектуры и начавшего осознавать себя дизайна выражались также в их обращенности к созданию равных условий жизни для всех. Отсюда блочно-панельное строительство по всей стране почти однотипных пятиэтажек, появление модульных мебельных секций из фанерованных древесно-стружечных плит и массы предметов для дома и повседневного употребления. Традиционный ассортимент фарфоровых сервизов уступил наборам популярной в то время фаянсовой посуде, производство которой в нашей стране особенно успешно было налажено на Конаковском заводе, куда пришли работать талантливейшие художники.

Все это исподволь воспитывало потребность инстинктивно соизмерять достижения в дизайне и массовой архитектуре с ценностями, присущими демократически настроенному сознанию. Все, что было связано с дизайном, воспринималось тогда как нечто простое и рационально технологичное по своей форме, не терпящей никаких излишеств. Поэтому, несмотря на то что дизайн по своей природе как бы противостоял стилевым предпочтениям, стремление к общей, хотя и новой по своему эстетическому характеру стилистике форм, опять и опять возвращало к основам стилевого мышления, так что недаром 1960-е годы вошли в историю отечественной архитектуры и дизайна под знаком «современного стиля».

Но жизнь постепенно разрушала жесткий стереотип представлений о дизайне и его неперемнную идентификацию с простыми формами. Если иметь в виду опыт зарубежной архитектуры и дизайна, то в те же годы картина их развития предста-

вала в более сложном виде и не столь однозначно. Если признать, что системообразующие принципы пластического мышления и в архитектуре, и в дизайне, как это показывает история, обычно взаимосвязаны, то было бы уместно сослаться на архитектурную практику ФРГ, в частности, работы Г. Шаруна или Г. Бема, представителей органического функционализма. Они уже тогда продемонстрировали свое стремление отойти от строго линейного порядка и освоить приемы планировки и пространственного решения новых объектов, вполне соизмеряемых с рядовой исторически сложившейся городской застройкой. Строительство новых городов во Франции на рубеже 1960 — 1970-х годов также обнаружило растущее из года в год усложнение их градостроительной структуры и появление общего интереса к естественно-органичной компоновке городской среды. Композиционная структура новых жилых районов в большей степени стала определяться необходимостью сделать их более уютными и приближенными к реальной жизни горожан. Простой геометрический схематизм уходил в прошлое.

Границы дизайна, в том представлении о нем, которое сформировалось в авангардные 1920-е и рациональные 1960-е, становились все более зыбкими. Ассоциации дизайна с простыми, следующими за функцией и конструкцией формами стали постепенно разрушаться. Промышленный дизайн с его различными отраслевыми ответвлениями, и особенно автомобильный, продемонстрировал обращение к потребителю как главному теперь действующему лицу в определении заказа. Самостоятельную значимость приобрел стайлинг с его модно-стилевой предпочтительностью, что было также немаловажно в завоевании симпатий тех, кто следовал устоявшимся стандартам «красивого» и «престижного». Заявлять о себе стал не сразу понятный и принятый арт-дизайн. У него тоже обозначились свои концептуальные и ранее скрытые где-то внутри дизайнерской деятельности задачи, но уже другого плана. Арт-дизайн заставил обратить внимание на общие для разных видов проектного творчества сложные проблемы визуально-пластического осмысления современного мироощущения, исследование которых взяли на себя многие дизайнерские журналы, став интересными для всех.

Но все же главным в изменении положения дизайна стало его разветвленное внедрение в жизнь. При этом его социальная природа, заставлявшая в свое время ориентироваться на демократические основы развития современного общества, начала терять свою определенность. Дизайн с одинаковой уверенностью начал ангажироваться средой наиболее обеспеченных и преуспевающих собственников, в связи с чем по принципу «действие рождает противодействие» на рубеже тех же 1960 — 1970-х в дизайне вновь особую значимость приобрели его социальный статус и ментальная сращенность с жизнью большинства. Вышедшая в начале 1970-х годов книга известного американского дизайнера Виктора Папанека, увлеченного исследованием бытовой культуры различных народов мира, новатора в области дизайнерского образования, ставила эти проблемы и поначалу называлась «Дизайн для миллионов или миллионеров». Характерно, что впервые она была опубликована в Швеции, стране повышенного внимания к социальным основам современного общества. Но уже в следующем издании книга получила другое название — «Дизайн для реального мира», где автор постарался перейти от полемической заостренности к утверждению новой для дизайна позитивной программы, которую он видел в необходимости обратиться к реальной жизни большинства в предельно конкретных ее условиях в каждой отдельной стране, регионе, со всеми особенностями их демографии, уровнем образования, спецификой производства, обычаями и т.д. Задача дизайнера виделась теперь в том, чтобы отойти от отвлеченно идеального проектирования одних и тех же предметов быта как для развитых стран Европы, так и для отдаленных районов Африки или Юго-Восточной Азии. Если вспомнить привычную когда-то в обсуждении искусства дилемму «содержа-

ние и форма», то сложившаяся ситуация требовала перейти от «формы» к «содержанию» и повышенному вниманию к реальной картине повседневного быта и конкретному «заземлению» проектных задач. Начался процесс антиглобализации.

Идеи правильного, нормативного порядка, завладевшие в свое время умами представителей авангардной архитектуры и дизайнера в их благородном стремлении сделать мир совершеннее и лучше, теперь, в 1970-е годы, особенно в Европе, потеряли свою приоритетность. В архитектуре ФРГ уже с конца 1950-х появилось стремление не просто включать, а органично вплавлять новое в уже сложившуюся структуру именно рядовой застройки городов с их естественной соизмеримостью с человеком и его жизнью. Эти же настроения повлияли и на динамику усложнения и уплотнения пространственной компоновки новых городов Франции, не говоря об идеальном в этом плане проекте вымышленного города Цивилия (Англия), уподобленного городу, прожившему века и сумевшему ассимилировать самую разнообразную и разновременную его архитектуру.

Общий интерес к исторически сложившимся основам пространственной канвы и самой архитектуры старых городов с их многовариантной и живой однотипностью, формирование которых шло без вмешательства дипломированных специалистов, приобрел почти программную осмысленность после появления книг Р. Вентури и Ч. Дженкса, которые заставили изменить ракурс проектного мышления. Внимание профессионалов было обращено теперь не к стилям прошлого, тому же классицизму, ампиру или эклектике, а к опыту доселе не замечавшегося рядового окружения с его непредвзятым отношением к стиливой чистоте и изменениям согласно житейским привычкам и обстоятельствам не стесняясь что-то постоянно пристраивать, достраивать, используя любые «архитектурные» мотивы согласно своим вкусам и симпатиям, часто сочетая несочетаемое.

Однако начальный и по сути своей концептуально-программный период зарождения постмодерна, когда определялась общая платформа нового «содержания», был недолгим. Все очень быстро обернулось появлением новых и опять же стиливых штампов, заставив всех играть с оправданным или неоправданным алогизмом, деструктурностью, столкновением различных стиливых прототипов. И все же всплеск интереса к повседневной бытовой культуре вывел на авансцену проектного мышления до этого непривычный материал, заставив посмотреть на проблемы формирования предметной среды XX века с позиций отличных от его строго стиливых характеристик.

Употребление словосочетания «предметная среда» невольно заставляет читателя думать, что речь пойдет о конгломерате самых различных предметов от мебели до керамики или текстиля, чем традиционно занимаются искусствоведы в пределах изучения декоративно-прикладного искусства и архитектуры, дифференцируя весь этот огромный материал по стиливым признакам, принадлежности к тем или иным школам, мастерским и мастерам-художникам. Подобный аспект достаточно разработан. Но как бы ценен он ни был в изучении предметной среды, все же наш взгляд на общую картину предметного мира при всем разбросе его проявлений сфокусирован лишь в одном направлении — исследовании созревания стилей.

Однако сегодня интереснее другое. Опыт исторических преобразований, положивших начало современной эпохе, к чему я отношу долгий процесс изменений в визуальном мышлении, определивших появление стиля модерн, и новейший материал архитектуры, который стал входить в наше сознание вместе с ранним периодом становления постмодерна, развернул всех в сторону априори развивающейся

среды и культуры, альтернативной профессионально-стилевому диктату порядка. Расширение границ обозрения явлений, где приоритетными стали уже не столько стилевые нормы, сколько те, что идут в стихийно формируемой среде со своими, во многом еще непонятными закономерностями развития, привело к тому, что в поле зрения исследователей попал совершенно необычный материал, начинающий восприниматься новым видом спонтанно проявляющего себя художественного сознания и творчества. Оказывается, среда в параметрах ее предметно-пространственной структуры и общей системы организации окружения ведет себя как более сложная субстанция визуального порядка по сравнению со стилевой и имеет несколько иной охват визуально-пластических аспектов в мировосприятии окружения.

Дело в том, что изучение современной эпохи, которая в архитектуре, как я считаю, началась с принципиального жеста стиля модерн с его полным отказом от канонов классического наследия вплоть до новейшей практики постмодерна в его последних модификациях, открывает возможность не только стилового прочтения исторического опыта преобразований, определившего характер современной эпохи. Уже начиная с модерна — я имею в виду не столько сам стиль, сколько общий масштаб изменений в восприятии мира, формировавшихся достаточно долго, вместе с новыми завоеваниями науки и возникновением теории эволюционного развития всего живого на Земле кардинально расширили общий диапазон художественного мышления, предопределили главенство идей взаимозависимости явлений. Если иметь в виду параметры визуально-пластического ощущения реальности, то более всего они проявились в отношении к пространству как активному созидающему началу в структурировании картины мироздания. Почти концептуально это выразил В. Кандинский в пластической специфике своих произведений 1910-х годов. Но что более важно, в самой структуре построения форм в искусстве и архитектуре повсеместно стало утверждаться композиционное равноправие пространства и массы, которое составило основу стиля модерн.

Процесс формирования визуальной специфики модерна был виртуозно разнообразным, и все же, как и любой стиль, он должен был где-то остановиться, в чем-то ограничиться, дабы сохранить свою стереотипность, а значит, в чем-то сузить размах своих возможностей, вошедших в культуру вместе с измененным мировосприятием.

Но помимо идей, освоенных стилем и определивших его стереотип, эпоха испытывала восторженное отношение к самой стихии жизни и среде окружения в ее естественно-спонтанном развитии. Хотя многие исследователи фиксируют эти моменты, но они проходят вторым, фоновым планом в характеристике данного периода, поскольку только слегка касаются самого стиля. И все же наряду с поисками стилевой упорядоченности в культуре времени постоянно проявлялась любовь к стихийности, непосредственности, самостийности жизни. Увлечение стихией жизни, как и естественной стихийностью вообще, было существенным моментом художественного сознания эпохи. Ранний модерн все еще во многом был «замешан» на бытовых нормах жилого интерьера, свойственного периоду эклектики: то же обилие вещей, та же почти хаотичная их расстановка, та же живость и даже непосредственность в отношении к вещному миру, где не было особой стилевой строгости. Даже первые жилые дома В. Орта в Брюсселе с изящными лестницами и стеклянными перекрытиями верхних этажей и Г. Гимара — в Париже, прославившими модерн коваными воротами, проектировались по меркам их хозяев, не меняя привычек разводить цветы на балконах и как-то соседствовать с рядом живущими. Да и сами дома оказались буквально втиснутыми в существующую застройку. Очевидно, традиции сложившейся городской архитектуры были еще живы, и потому принцип приращения форм, провозглашенный затем одним из главных в концепции раннего постмодерна, настолько в эти годы был своим и естественным, что остался незамеченным.

На первых этапах становления модерна новаторство пластических мечтаний выражалось в орнаментальном богатстве карнизов, ставших широкими и сильно разработанными, потолков и входных порталов, не подавляя желания быть импульсивными и свободными в своих предпочтениях. Жилые интерьеры эклектики и переходного периода, предмодерна дают развернутое представление об особенностях устройства быта новых граждан зарождавшегося в России буржуазного и одновременно гражданского общества во всем их сословном разнообразии¹. Это позже, уже в начале XX века, в интерьере все начинало сплетаться в единую пластическую тему, подчиняя очертания лестниц и делая их главной выразительной доминантой, как в доме Рябушинского на Малой Никитской в Москве; мебель становилась все более стильной и решалась в едином орнаментальном ключе, и даже женский костюм и его общий силуэт, включая прическу дамы, как в знаменитых работах бельгийского мастера ар-нуво А. ван де Вельде, составляли единое целое.

Сосредоточенность на процессе рождения стиля и увлеченность его исследованием в дальнейшем отодвинули в сторону и приглушили другую важную для эпохи тему, почти генетически присущую времени и очень плотно связанную с реально-обыденной культурой. Модерн как стиль вырос на отрицании обыденности, желании ее преодолеть и «выскочить» из нее, очевидно, ее воздействие было настолько сильным, что хотелось оборвать все связи. Однако легко отвергнув классику, он не смог выйти за пределы веками складывшейся городской культуры с присущим ей механизмом визуально-пластического мышления, где идеи стихийности и постепенности развития окружения были своими и естественными. Да и сам стиль модерн с его тонкой душой был лишь небольшой прослойкой в общем контексте реальной жизни.

Но уже к 10-м годам XX века, когда стиль сформировался и был почти на излете, интерес к стихийным проявлениям жизни в пределах города приобретает значимость самостоятельной темы для размышлений. Заметным явлением в этом плане стала книга Августа Энделя «Красота большого города»². Как и большинство креативных личностей эпохи отхода от наследия классики, Эндель не был профессиональным архитектором. Сфера его интересов — философия, психология, филология, литература, а также желание и умение размышлять о современной жизни и среде, а при богатом воображении — и по поводу их возможной трансформации. Чтобы понять, насколько этот человек, к тому же еще и литератор, успевший опубликовать в 1896 году эссе «О красоте» и, главное, активно сотрудничавший с журналами «Югенд» («Jugend») и «Пан» («Pan»), а также идейно-художественный вдохновитель строительства одного из первых и программных для модерна зданий — фотоателье «Эльвира» (Мюнхен, 1897–1898) — и поначалу яростный сторонник только прекрасного, спустя всего несколько лет в книге, посвященной реалиям «большого города», предстает почти экстаично увлеченным стихийностью реальной повседневной среды во всех ее проявлениях, далеких от рафинированности, присущей стилю модерн. Чтобы понять, что за этим стоит, достаточно перечислить названия некоторых ее разделов. Они звучат так: обвинение против прежнего времени, отказ от сегодня, любовь к тому, что есть сейчас и здесь, город как образ, город как рабочий организм, звуки и шум города, движение и видимый мир (т.е. мир в восприятии идущего), природная красота города, город как природа и т.д. Кстати, эта книга Энделя была переиздана в 1984 году и сейчас является объектом многих теоретических исследований, посвященных спонтанно развивающейся городской среде.

Эпоха модерна отличалась особой чуткостью ко всякого рода новым ощущениям. «Стихийность» была для нее интригующе захватывающей, несущей в себе таинственную неопределенность, что, несомненно, не могло не повлиять на образные и пластические решения, особенно в изобразительном искусстве. Но поворот Энделя, идеолога «красоты» и тязкой утонченности, к стихийно-обыденному в об-

лике реальной городской среды неожидан, предполагает особый смысл отношения к действительности. Хотя стоит отметить, что «поиграть» в стихию города хотелось не только в изобразительном искусстве, но и в архитектуре. Для этого было даже свое тайное и скрытое от многих глаз пространство — крыши. Достаточно обратить внимание на крышу гостиницы «Метрополь» или крыши некоторых доходных домов времен модерна на Остоженке и особняков на Пречистенке. Обилие постоянно дымящих печных труб, всяких вытяжных устройств, дымоходов и каких-то непонятных нам воздуховодов, флюгеров, часто с любовью обрамленных красивыми резными металлическими или коваными ограждениями, невольно вызывало восторг и представление о почти игрушечном, полузаправдавшем городке из сказки.

Но если серьезно, то интерес к городской среде, существующей помимо отдельных, вкрапленных в нее стиливых шедевров, сложившейся за длительный период ее существования, заставлял вспомнить, если иметь в виду Россию, об особенностях допетровского зодчества с характерным для него обликом городских посадов и так называемой теремной архитектурой, поражающей воображение своей пестрой, «лоскутной» структурностью разнообразных форм, что так точно и образно сумел передать в XX веке А. Лентулов.

Некоторые исследователи склонны рассматривать напромантизм как нечто, буквально сращенное с модерном, как один из вариантов его проявления. И все же в нем есть свой, другой смысл. В появлении напромантизма нельзя не видеть попыток (еще не во всем осознанных) выйти за пределы стиливой стерильности возникшего стиля и предложить культуре обратить внимание на иной тип среды — не только в ее национальном своеобразии, но и как развивающегося целого с укорененными традициями отношения к городу как большому поселению живущих рядом людей.

Интерес к среде, далекой от канонов классики и более близкой нормам формирования городских образований, возник еще задолго до модерна. Так, в конце XVIII века В. Баженов, занимавшийся проектом перестройки Кремля и, естественно, погружившийся в совершенно особый мир старорусской архитектурной школы, хотя и хотел переделать его на европейский лад и соединить с главными улицами Москвы, при строительстве дворцовой резиденции для Екатерины II в Царицыне отошел от традиций имперского стиля дворцовых сооружений Петербурга. Для решения царицынского ансамбля он предпочел тему небольшого, камерного по своему характеру городского пространства европейского толка, с расположенными в довольно вольном порядке зданиями, с разветвленной системой дорог, дорожек и тропок, мостами и даже башней с часами. Некоторые наши современники, хорошо знающие Италию, даже утверждают, что нечто подобное баженовскому решению видели в старых итальянских городках.

Но на рубеже XIX–XX веков стиль модерн, ощущая себя главным достижением времени, кардинально изменив систему пространственно-пластического мышления, продолжал мыслить себя все же именно в рамках стиля. Поэтому в напромантической архитектуре, еще не знавшей канонов классики, была важна опять же общая фасадная «картинка», которая не столько шла от конкретных прототипов, сколько сочинялась по сказочно трансформированным мотивам зодчества допетровского времени, уподобляясь театральным декорациям. Главный же для нее принцип — постоянное развитие, возможное достраивание сооружений, которые со временем и по необходимости обрастали ставшими вдруг нужными пристройками, надстройками, переходами, гульбищами и дополнительными блоками хозяйственного назначения (благодаря чему и приобретали столь разнообразный силуэт), — остался в те годы вне профессионального осмысления.

Генезисность мышления, заложенная в христианском мировосприятии допетровской Руси, не могла не влиять на характер отношения к жизни, определяя

собой и особенности строительства, но потом тихо утратила свою значимость в архитектурно-проектных концепциях XX века. Понять принцип генезисности так, как он проявлялся прежде, можно на примере Ферапонтова монастыря, который при всей своей простоте (а его разрастание прекратилось в XVII веке) в полной мере сохранил облик, начинавший складываться с XIV века.

А было так. Ферапонт, мечтавший об уединении, нашел прельстившее по своей тишине и умиротворенности место, построил келью, куда стали стекаться и пристраиваться другие иноки; затем появилась ограда, которую и сейчас, хотя она стала каменной, трудно назвать монастырскими стенами (настолько они невысоки), да и оборонительных целей монастырь не преследовал. Потом была построена первая церковь Рождества Богородицы, ставшая главной; далее к ней пристроили трапезную и колокольню, но не все сразу, а постепенно. В какое-то время решились на сооружение въездных ворот с двумя маленькими церковками-башенками над ними, а еще позднее — буквально за главной церковью и почти в одну линию с ней — церковь Св. Мартиниана. И вот, казалось бы, простейшая, бесхитростная, почти «линейная» композиция дала впечатляюще выразительную панораму и разнообразие эстетических и пластических ощущений. Секрет, однако, в том, что никакой «линейки» не было. Все развивалось во времени, и у каждой последующей постройки всегда были свои смещения относительно предыдущей. Немного расходились оси каждого объема, и поэтому возникала какая-то подвижность. Стены были разной толщины, что-то слегка выступало, что-то, наоборот, заглублялось. Различался характер каменной кладки, но не по узору, а по манере и руке мастера. Даже абсиды двух основных церквей имели свои точки «востока», поскольку начинали строиться, очевидно, в разное время года. И на плане монастыря XIX века это отражено. Весь архитектурный комплекс пронизан ощущением рукотворности и насыщен пластическими нюансами. Его подкупающая непосредственность объясняется, наверное, постоянной соизмеримостью архитектуры с менявшейся жизнью самой обители. Потому не удивительно, что многие, даже иностранцы, плохо знающие русский язык, говорят: «Как хорошо!»

Если вернуться к модерну, то чувство генезиса форм выражалось прежде всего в развитии их пластического начала, а принцип постоянно возможного приращения форм не был в полной мере освоен стилем. Исключение составило лишь творчество А. Гауди, которому принадлежит особое место в истории модерна.

Хотя Гауди построил достаточно много, рядом с другими зодчими того времени он воспринимается скорее «благородным идалго», личностью, одержимой постоянными экспериментами и фантазиями по поводу возможностей работы с формой и законами ее построения. Собор Саграда Фамилия был превращен им в своеобразный архитектурный полигон по испытанию новых систем «выращивания» архитектурных форм, основанных на физических закономерностях их взаимодействия. Даже одно это выводило структурные поиски Гауди за рамки стилевых эталонов модерна. Показательно, что нынешний интерес к Гауди вызван тем, что в новейшей архитектуре происходят аналогичные процессы, и физические законы в проектировании начинают играть все большую роль в творчестве, например, З. Хадид, Х. Яна и Н. Фостера³.

Наследие Гауди, самой яркой личности в истории модерна, изучено почти досконально. Особенно с точки зрения фактологии появления его работ и собственно биографии мастера, что интересно обычному почитателю его таланта⁴. Рассматривая его работы в общем процессе явлений, характерных для модерна, исследователи считают, что Гауди наиболее полно, почти концептуально выразил все формообразующие идеи модерна. В профессиональном же плане все значительно сложнее. Исключительность положения Гауди объясняется не только этим. Ему присущ как отвлеченно-образный характер архитектурного мышления, тяго-

теющий к специфике изобразительного искусства, так и глубокое проникновение в суть природного естества форм, что, может быть, даже более важно, чем стилиевые поиски. Гауди, в отличие от других, особенно в зрелый период творчества, хотя и делал изощренную по пластике мебель, в целом не стремился к созданию стилиевых нормативов, как, к примеру, А. ван де Вельде. Любая его работа — прежде всего эксклюзивное, не повторяющееся решение.

Стремление к естественно-органичному образованию форм, без прямого и внешнего подражания природным мотивам обеспечили ему концептуально лидирующее положение, поскольку так проникнуть в природные тайны развития и перенести их на работу с предметными формами в той степени, в какой сделал Гауди, не удавалось никому.

Но самое основное, что сумел постичь Гауди, заключалось в идее непрерывного развития, что касалось и построения форм. Вроде бы этим «болели» все, особенно «флористы»⁵. Как и другие, Гауди умел добиться выразительного развития формы в пределах любой выбранной темы, взять хотя бы парк Гуэль. Но в отличие от остальных он был увлечен идеей постоянного приращения форм, не связанных между собой какой-либо темой. А это уже совсем иное состояние, другая природа рассуждений, где проглядывает влияние, я думаю, реальной городской среды, где все построено на постоянном приращении одного здания к другому, где границы и очертания одного определяют начало построения другого. Гауди — архитектор, и среда каталонских городов — его родная среда, так что не понимать и не ощущать их структурной сути фактически невозможно. Тем более что в один из периодов своей жизни он участвовал в реновации одного из испанских монастырей, которые вырастали не в одночасье, поражая умением мастеров (как и в Феррапонтове) находить свои способы плотного присоединения нового к уже созданному.

У Гауди его принцип приращения форм выразился в калейдоскопическом мозаичном структурировании поверхностей прежде всего крыш домов Каса Милá и Каса Батлó, покрытых керамическими осколками разного цвета, фактуры и составленных вместе так, что самопроизвольные контуры одного фрагмента определяют очертания других, примыкающих к нему, создавая бесконечно разрастающуюся поверхность. Получается, что реальная субстанция форм в данном случае возникала только вслед за ее развитием. Этот принцип доминирует у Гауди и в осмыслении планировок, и в решении цветового и фактурного характера форм, и в создании конструкций. И не случайно Саграда Фамилия все еще остается недостроенной.

Визуальная система мировосприятия с ее отношением к пространству как равному по силе воздействия началу в общем решении предметных форм и архитектурной среды, сложившаяся в эпоху модерна, и обозначенная в эти годы идея развития и приращения форм оказались совершенно новыми, потеснив систему жесткого геометрического структурирования форм на основе композиционных условностей классики и прямой перспективы как основного ориентира в освоении пространства. Элитарность самого стиля и одновременно альтернативный интерес к реальной и широкой картине жизни набирающего силы разносословного и начинающего заявлять о себе гражданского общества заставляют относиться к эпохе модерна как достаточно основательной платформе дальнейших преобразований в предметном окружении XX века.

Х. Ортега-и-Гассет, который рассматривал общее понятие культуры как сложное целое, где в верхнем его слое располагаются наука и собственно высокое искусство, а в нижнем — «разум жизненный», обусловленный ситуациями повседневной реальной жизни, продуцирующей «истинную, подлинную культуру», можно считать, наиболее ярко и адекватно выразил происходившие перемены в осознании окружающей среды⁶. Модерн в совокупности явлений, характерных для эпохи в целом, стал импульсивно и почти подсознательно реагировать на слой «истин-

ной, подлинной культуры». Модерн привлекал и как стиль, и как сложная «жизненность», сумев расположиться сразу на двух уровнях культуры: на верхнем — основательно и вальяжно, как стиль, а на нижнем — с осторожностью, но и с желанием приглядеться к культуре повседневной жизни.

Для авангарда все эти нюансы в определении состояния культуры, а тем более визуально-пластическая система мышления предшествующей эпохи, воспринимавшейся прежде всего через сам стиль модерн с присущей ему изощренностью форм и манерностью поведения, оказались полностью чуждыми. Конечно, модерн дал новые материалы и оживил конструктивное мышление, освободив от догматичности «стоечно-балочной» системы, но все же кульман, линейка и черчение вместо рисования остались хозяевами положения, определив готовность начать все с «нуля», а вернее, с «черного квадрата» как знака погружения в неизвестность новой реальности.

Все занялись изучением формальных элементов: точки, линии, плоскости, цвета в их сущностных и выразительных возможностях. Возникло множество научно-творческих организаций. Перечень учреждений и группировок, где велась подобная работа, впечатляюще приведен во всей его полноте в исследованиях И. Карасик⁷. Программа изучения первоэлементов рассчитывалась как минимум на десятилетия. Цель же самих разработок, хотя и формулировалась по-разному, заключалась в создании «пластической основы для всех видов пространственных искусств и для формирования среды человека» (ВХУТЕМАС), «нового формального языка архитектуры» (АСНОВА), «аналитического изучения различных видов искусства с позиций психофизиологии, социологии, философии» (РАХН). На их базе создавалось огромное количество проектов, насыщенных новыми инженерными и композиционными идеями, — это бесспорный факт. Но по своему мировосприятию авангард относился к созданию среды выборочно, обслуживая и понимая, как должна быть устроена жизнь людей, объединенных теми или иными производственными интересами. Человек рассматривался не как частное лицо, а лишь как единица системы. Главными были работа и производство, которые требовали «системных» людей, подчиненных заранее продуманному порядку протекания жизни.

С позиций Ортеги-и-Гассета и его рассуждений о культуре как «двухступенчатой» системе, авангард принес с собой слишком жесткое их соприкосновение: порядка, придуманного «научным разумом», и культуры «жизненной», с той разницей, что если в эпоху модерна «реальность жизни» признавалась в своем праве на развитие и способность формировать окружение согласно своим сложившимся нормам, то авангард диктовал полную стандартизацию жизнепорядка, уклада жизни и быта сверху.

Но в процессе становления «современного движения» были и исключения. В годы активного проявления авангардного направления в нашей стране в творчестве Ле Корбюзье или А. Аалто, а также в работах представителей «органического функционализма» проглядывали иные установки и иная визуально-пластическая система мышления — понятия, которого для авангарда не существовало. Именно у Корбюзье, который в период победного шествия постмодерна был низведен почти до положения «врага», навязывавшего всему человечеству архитектурные стандарты, грозящие уничтожением самобытности культур и традиций⁸. Ему припомнили Чандигарх для Индии, проект «Лучезарного города», план реконструкции Москвы, где право остаться сохранялось лишь за отдельными памятниками культуры, и даже капеллу Роншан как антигуманное произведение⁹, поскольку утонченность пластического мышления считалась неприемлемой для народа. Да, это было, но, как мне кажется, в появлении подобных проектов, за исключением капеллы, свою роль сыграло общее увлечение утопическими идеями перестройки мирового жизнепорядка.

После появления книг Р. Вентури и Ч. Дженкса с основными положениями возникающего постмодерна и критикой «современного движения»¹⁰ наши истории архитектуры отыгались сполна, высказав все претензии по поводу его античеловечности, излив все обиды, но, как я думаю, не столько переживая промахи мировой архитектуры, сколько из-за неудовольствия всем тем, что происходило у нас, не сдвигаясь с «мертвой точки» представлений о достойной архитектуре, которую начали возводить и в период строительства «высоток», и в годы «оттепели» и «застоя», опустившись до элементарно типового и упрощенного строительства. Поэтому говорили только о плохом. Но нельзя забывать, что Корбюзье в 1920-е годы мыслил прежде всего архитектурными категориями. Для него, когда он еще работал в лично-авторской манере, было важно решать архитектурное сооружение как пространство, почти тактильно соизмеряемое с человеком. Именно такое ощущение вызывает вилла Ла Роша, построенная им в Париже, где в настоящее время размещается фонд Корбюзье (ее удалось рассмотреть не только по картинкам, а походить по ее пандусам, основательно все потрогать и разглядеть). Здание соответствует всем пяти отправным точкам современной архитектуры, сформулированным им в те годы, — столбы-опоры, крыши-сады, свободная планировка, расположение окон вдоль по фасаду, свободный фасад, — но при этом обладает непредсказуемой пластичностью внутреннего пространства, по которому легко двигаться и что невозможно графически изобразить. Это пытались сделать при нас студенты какого-то архитектурного колледжа, но, сумели ли они довести все до конца, так и не удалось узнать.

Шел 2005 год, и никакой постмодерн никого не лишал разума. В интерьере виллы Ла Роша принципиально не было никакой гарнитурной мебели — вещи только те, которые ты любишь, к которым привык и они тебе не мешают. Между прочим, точно так же Корбюзье решал и интерьер павильона «Эспри нуво» в 1925 году, где тоже не было диктата стиля, и венские стулья вполне мирно сосуществовали с прямоугольным креслом, а рядом были положены какие-то обычные коврики. Это никак не напоминало директорский кабинет В. Гропиуса в веймарском «Баухаузе», где помещение, построенное в свое время А. ван де Вельде в компромиссном стиле позднего модерна, было радикально визуально трансформировано точно выверенными координатами пересекающихся вертикалей и горизонталей и ритмично развешанными длинными трубками-лампами промышленного вида. У Корбюзье, наоборот, все было сделано по меркам человека, так что интерьер приобретал качества тактильного пространства. Пояснить, как это происходило, можно на примере лестничных обрамлений доходных домов конца XIX — начала XX века. Их высота определялась прежде всего композиционным замыслом кованых или литых частей ограждения, и никто не думал, как это будет соотноситься с рукой человека, высоко это для него или низко. У Корбюзье же лестницы и пандусы ограждены сплошными плоскостями так, что, даже не глядя на них, рука точно попадает на перила. Каждый, кто подвержен влиянию стереотипов, здесь не может прижиться.

В свое время в 60-е годы, когда мы только начинали знакомиться с мировой архитектурой, из текстов Корбюзье была выхвачена крылатая и как бы нужная в те годы фраза: «Дом... машина для жилья». При этом опускали вторую и очень существенную для понимания Корбюзье часть текста: «...иными словами, машина... способная удовлетворять наши потребности в комфорте. Кроме того, это место, пригодное для размышлений, и, наконец, красивое место, где нашему уму создается столь необходимый ему покой. <...> Дом есть прямое порождение антропоцентризма; иными словами, здесь все ведет обратно к человеку. С этой очень простой точки зрения дом неизбежно должен интересовать нас больше всего другого, потому что он связан с нашей жизнью: дом — раковина улитки. Поэтому нужно, чтобы он был сделан по нашей мерке»¹¹.

Корбюзье оказался тогда очень близок идеям, на которые в эти же годы опирался Пауль Клее, начавший преподавать в «Баухаузе». В противоположность общему стилевому господству прямого угла и геометрии Клее заявлял о необходимости признать и принять идею генезиса, развития как основную в формировании жизни на земле и исключительно важную в проектной работе, будь то архитектура или дизайн, где необходимо научиться мыслить согласно его законам, уйти от чистой геометрии к физике и, как он говорил, «природной механике», когда любое действие рождает противодействие и только тогда возникает гармония. На этой основе формируются, например, проселочные дороги, тропки и тропиночки, поскольку, прокладывая их, человек всегда учитывает особенности местности: пригорок, низину, куст, который надо обойти, и т.п. Все должно быть соизмеримо с человеком, как и сам человек не должен был уходить от природы, постоянно соотносясь с ней.

Однозначное прочтение творчества Корбюзье со знаком «минус» объясняется приверженностью историков к выстраиванию линии смены стилей, где благодаря сложившимся традициям многое в конкретном развитии архитектуры тех же 1920–1930-х годов осталось просто незамеченным, поскольку они мыслили стереотипами стиля, а конкретный анализ сделанного был не в почете, за исключением, пожалуй, работ З. Гидиона, создавшего буквально хронику происходивших в архитектуре событий, очевидцем которых он был¹². Основное внимание вызывали общие, укрупненные идеи, схватывалось нечто внешнее, доведенное до упрощенной и типизированной схемы, особенно у нас. Когда изучаешь, как происходило формирование истории современной архитектуры, приходится констатировать, что «современное движение» фактически уничтожило само себя. Во всяком случае, дало возможность критиковать за слишком большую оторванность от реальной жизни и отвлеченную надуманность решений, что в целом объяснялось общей настроенностью тех лет на изменение характера быта. Но есть и другой момент. Будучи крупными, творчески неординарными личностями, архитектуры подчинились общему тяготению к типизации и стандарту. И вот живое творчество Корбюзье было переведено им же самим в «пять отправных точек современной архитектуры», которые дали возможность каждому пользоваться ими, ни во что не вникая, и считать себя современно мыслящим специалистом, что и превратило «современное движение» в пустые стандарты.

Поэтому здания, построенные в стиле, а вернее, по схеме сооружений Мис ван дер Роэ, быстро стали называть «стекляшками», а сам маэстро был сильно понижен в ранге. Как видно сейчас, когда многим удалось познакомиться с работами Мис ван дер Роэ вживую, он оказался уникальным архитектором, владеющим тончайшими тайнами числового пропорционирования, которые позволяли ему добиваться в своих простейших по форме проектах качества «высшей алмазной пробы». Один из секретов заключался в том, что Мис ван дер Роэ никогда не ставил опоры по углам здания. Заглубляя их внутрь и оставляя пространственный люфт между ними и толстым стеклом внешних стен, он умел добиваться очень мягкого, пластичного и целостного восприятия пространства, где геометрия сводилась на нет, тем более что излюбленные им темные сорта камня — оникс, гранит, мрамор, — вбирая и отражая свет, удивительным образом придавали интерьеру какой-то виртуальный характер, заставляя забывать, что ты находишься в жесткой структурной сетке. Так что дело не столько в схеме, сколько в умении ее осмысления согласно своим представлениям об ощущениях, которые должна вызывать архитектурная среда. В этом плане Мис ван дер Роэ не в чем упрекнуть: он достигал аристократической элегантности своих объектов, и это не может отрицать никто, кто побывал в Новой национальной галерее в Берлине, построенной им в 1962–1968 годах, — его последнем шедевре.

Нападки на «современное движение», их агрессивность и всеотрицание пришли на период, когда на авансцену проектной культуры вышел новый герой, назвавший себя постмодернизмом, с благородной задачей пробудить интерес профессионалов к оборотной, повседневной стороне жизни и самой среде, в которой она проходит, веками формируясь согласно меняющимся потребностям и возможностям обычных жителей, привычно называемых обывателями. В отличие от начала века, когда среда стала предметом восторгов и поэтизации, как у Энделя, или интуитивно подтолкнула Гауди разрабатывать собственные принципы структурирования форм, переводя их в плоскость новых композиционных приемов, постмодерн заставил отнести к стихийно развивающейся архитектурной среде как основе современной проектной культуры.

Согласно сложившейся истории постмодерна признано считать, что изменение отношения к саморазвивающейся архитектурной среде идет от программных заявлений Вентури и Дженкса, изложенных в их книгах. Однако это не совсем так. Конечно, любой активный импульс в любом деле всегда нужен. Следование принципам, присущим рядовой архитектурной среде европейского города, например, в архитектуре ФРГ проявилось практически сразу после периода вынужденного и предельно рационального строительства жилья для населения, лишившегося его во время войны: трех- четырехэтажные дома без лифтов, с маленькими квартирками, но с выверенными пропорциями объемов зданий, оконных и дверных проемов — все как у нас, только десятью годами раньше. Но вслед за этим в архитектурном проектировании ФРГ начались кардинальные изменения, когда в работу включились Г. Шарун, Г. Бем и другие зодчие, которым были близки идеи «органического функционализма». В 1920–1930-е, в период увлечения авангардом, они оказались несколько отодвинутыми в сторону, не говоря уже о временах пребывания у власти нацистов и господства неоклассики, когда им пришлось почти заморозить свою деятельность. Начав вновь строить в послевоенные годы, они не разделяли жестких позиций радикального авангарда в отношении полной независимости новых сооружений от сложившейся застройки. Наоборот, их в большей степени увлекало ее осмысление и стремление к усилению той выразительной специфики, которая стихийно формировалась в процессе исторического развития того или иного города, квартала или поселка. Но это не превращалось в чистый историзм.

В поисках общности новых сооружений с реальной городской средой они видели одну из возможностей преодолеть отрыв современной архитектуры от конкретики повседневного быта и традиций страны. Хотелось понятности и сохранения в архитектуре ощущения «своего» места.

Серьезные изменения произошли и в отношении к окружению. Среда, созданная в процессе исторического роста городов, в отличие от предыдущих лет, отмеченных увлечением авангардом и неоклассикой, перестала восприниматься как нечто хаотичное, дряхлое и не заслуживающее внимания. Скорее наоборот: теперь ценилось все, что было создано прошлой историей, и особенно общий пространственный порядок города. Эти тенденции проявились самым разнообразным образом. Так, Г. Бем, возводя церковь Св. Гертруды в Кельне (1962–1965), решал ее как сложную по конфигурации и плану композицию, объединяющую и саму церковь в виде кристаллоподобного скульптурного объема, и несколько «светских» пристроек, очень близких по своему духу к примыкающим к храму жилым кварталам. Так что все вместе начинало восприниматься сложной по пространственной структуре частью единого городского ансамбля, как будто так было всегда.

В ратуше для небольшого немецкого городка Бенсберг близ Кельна (1967) Бем также добивался органичного слияния здания с окружением. Спиралевидная композиция ратуши — это не просто изящная кривая, вычерченная легким движением руки. Конкретные очертания она обретает, постоянно что-то «преодолевая» —

то «сопротивление» пространства, то «силы притяжения Земли», то давление воздуха, — и потому развивается трудно и постепенно. Перепады высоты и ширина отдельных ее частей не имеют заранее заданного модульного ритма. Все зависит как бы не от архитектора, а от условий природного рельефа и «исторического» контура крепости, на месте которой ратуша возводилась. В результате здание приобрело почти такой же пространственно разнообразный характер, каким обычно обладают они, просуществовав века. Переход от создания архитектурных «уникумов» к возрождению архитектурных качеств рядовой застройки становился совершенно осознанно поставленной задачей.

Еще не прозвучали призывы постмодерна внимательно взглянуть в особенности реальной, саморегулируемой среды и уйти от диктата высоких профессионалов, но при реставрации одного из старых кварталов немецкие архитекторы не просто обновили здания, покрасили и привели в порядок, как принято у нас, а востановили его в целом. Не в том смысле, что включили в план реконструкции сразу все здания, но, что удивительно и непривычно для нас, буквально «прочистили» само пространство, проведя реновацию всех внутриквартальных проходов и выходов, протоптанных жителями за многие годы существования города. Отношение к пространству как естественной среде протекания повседневной жизни поражаало своей гуманностью, которую не знало «современное движение».

Статус демократической республики, который Западная Германия получила после войны, не был чисто формальным жестом. Открывалась реальная возможность формирования гражданского общества. Работы Г. Шаруна всегда отличались антиофициозностью. Занимая руководящие посты в области архитектуры (одно время он был главным архитектором Западного Берлина), он не построил ни одного офисного здания. Проектируя свои сооружения — нового типа школы, концертные залы, общественные центры и жилые дома из стандартных элементов индустриального производства, — он ориентировался на характер жизни и развивающиеся интересы самых широких слоев граждан. Шарун был индифферентен к любой архитектурной моде — как к брутализму, так и к возникавшим уже тогда хай-тековские тенденциям. Суть своих позиций он пытался выразить в трудно применимом к архитектуре понятии *lebensvorgänge* (буквально «жизненный процесс»), рассматривая сооружения и прилегающее к ним пространство с позиций их общего композиционного решения как единой жилой среды¹⁴.

Проектируя объекты, Шарун, как и многие его коллеги, предпочитал решать их как группу небольших зданий, где каждое имело свою функциональную специфику, особенно заметную в проектах школ, и свое окружающее мини-пространство, которые, соединяясь, превращались в одно целое, очень сложное по конфигурации, открытое и закрытое одновременно. Так, согласно его понятию *lebensvorgänge* возникало пространство, приобретающее значение «единой жилой среды», что составляло смысл его профессионального кредо. Среда формировалась как сложный развивающийся архитектурный организм, где формы зданий, подчиняясь общей структуре комплекса, лишались чисто прямоугольных очертаний и вступали почти в конгруэнтное соединение с окружением.

Архитектурное мышление Шаруна сильно отличалось от строго стилизового проектирования. Возводимые им комплексы, имея определенную изолированность, все же тяготели к реальному окружению городских кварталов, и легко могли входить в контакт с ним. Он не противопоставлял себя так, как делали сторонники «современного движения» или неоклассики. И в этой позиции также выражалось его понимание «органической архитектуры».

Концепции Шаруна особенно отчетливо проявились в проектах школ, с которыми он выступил в 1950-е. Первым был проект народной школы в Дармштадте, который он показал на знаменитой выставке-конкурсе «Человек и пространство»,

проходившей в этом городе в 1951 году. Здесь были представлены различные перспективные предложения строительства больниц, общественных зданий и школ для Германии. Его проект получил первую премию. Как отмечало жюри, это был фантастический прорыв в новую демократию. Размещенные на большой территории школьные постройки с разными функциями представляли собой модель городка со средой, решенной максимально демократично и рассчитанной на совершенно иное, послевоенное поколение, которое должно было полностью преодолеть в себе прежние идеи шовинизма, ксенофобии и тоталитаризма. Новая архитектура должна была освободиться от парадного ранжира нацистской Германии и превращения людей в агрессивную по отношению ко всем остальным безликую массу, умеющую только подчиняться «порядку», насаждаемому сверху.

Одновременно с выставкой состоялось исключительное по общественной значимости «дармштадтское обсуждение»¹⁵, в котором приняли участие А. Швейцер, Х. Ортега-и-Гассет и М. Хайдеггер. Выступление Хайдеггера, озаглавленное «Строить — Жить — Мыслить», произвело сильное детонирующее воздействие не только на международную архитектурную теорию и практику, но и на современную философию в целом. Хайдеггер говорил о том, что в любых видах созидательной деятельности, в первую очередь в создании окружающей среды, нельзя забывать о главной цели, необходимо непременно представлять себе, *«что есть человек, что есть народ, что есть истина бытия»*. Только учитывая это, можно надеяться на улучшение существования всех без исключения людей, иначе вообще нельзя рассуждать о жизни народа.

Хотя школьный комплекс в Дармштадте так и не был построен, в историю современной архитектуры он вошел как первая попытка творческого переосмысления реального переустройства окружающей среды в послевоенные годы. Принципы трактовки пространства как «единой жилой среды», который отличали дармштадтский проект, определили в дальнейшем решение здания женской гимназии в Люнене (1955–1962), а затем школы в Марле (1960–1967), которая в наши дни стала носить имя Ганса Шаруна. Обе они были спроектированы в виде группы объектов, взаимосвязанных между собой одной сложной, почти хаотичной на первый взгляд пространственной системой, которая трудно поддается описанию. Здесь нет четкой, геометрически понятной схемы, пространственная структура больше тяготеет к живописно-свободной, а композиция создается на ритмических перепадах форм и постоянном сопоставлении объемов. Не случайно критики называли систему проектирования Шаруна и Бема «архитектонически беспричинной».

Предрасположенность Шаруна и Бема к среде априори развивающейся архитектуры подкреплялась их общим мировосприятием, характерным для представителей «органического функционализма», почитающих природный миропорядок. Сложившаяся городская среда была для них той реальностью, от диалога с которой они никогда не отходили. В композиционных структурах созданных ими объектов это предстает очевидным фактом. Даже выстроенное Бемом в 1992 году, почти в наше время, здание театра в Потсдаме не изменило этим традициям.

Во Франции лозунги первых постмодернистов встретили восторженно. Постмодерн, бросив вызов «современному движению» и противопоставив ему систему архитектурного мышления, сложившуюся в процессе естественного развития рядовой застройки городов, характер которой в первую очередь определили меняющиеся условия жизни, буквально взбудоражил страну. Ситуация сопротивления прежним архитектурным новациям напоминала почти революционную: то ли французы были шокированы возведенным Центром современного искусства (1974) с обликом, мутирующим между хай-теком и промышленной архитектурой, интригующе смягченными застекленными лентами эскалаторов, размещенных снаружи здания, то ли они устали от современных идей, которыми всегда напол-

нена Франция, но им хотелось жить в привычных, сложившегося окружения. Неприятие глобальных идей преобразования среды стало возможным в связи с усилением позиций гражданского общества, заставившего считаться с мнением каждого.

Это у нас данный период называют «годами застоя», отмеченного установками помпезных статуй женщин-победительниц с поднятыми руками, развевающейся одеждой, украшенной всякими, тоже летящими лентами. В бурной строительной ситуации в Европе, в частности во Франции, стали резко критически относиться к архитектурной практике, сформированной идеями «современного движения». Протест сопровождался не просто эмоциональными выступлениями, но и организацией различных комитетов, групп, объединений с целью признать необходимость участия населения не только в обсуждениях архитектурных проектов, но и в их конкретной разработке, корректировки предлагаемых проектов с учетом их необходимости для жизни горожан. Общая настроенность жителей выразить свою волю была столь сильной, что вызвала изменения грандиозной программы проектирования новых городов во Франции.

В отличие от стран, начавших строить вокруг столиц и крупных промышленных центров «города-спальни», французы выдвинули идеи городов-контрамагнитов как новых центров притяжения рабочей силы с профильными для каждого района предприятиями¹⁶. Города 1970-х принципиально создавались как города провинции, без претензий на подражание столичному строительству с установками на обязательную для них престижность и респектабельность. Общим результатом этого процесса стал идеал окружения, рассчитанного на социально-культурную психологию «среднего» человека, живущего согласно своим возможностям, укорененным в сознании традициями отношений между людьми, принятым обычаям и не претендующего на исключительное проявление своих способностей. В предпочтении обыденному и реальному образу жизни проявилась общая антидоктринальность позиций, возникших на фоне неприязни к диктату представителей «современного движения» и социально-культурных протестов 1960–1970-х.

Возведение новых городов было довольно длительным и прошло ряд периодов. Первые опыты их строительства во многом испытали влияние идей «пионеров современной архитектуры», что проявилось в тяготении к регулярной застройке, хотя и более сложной, и в предпочтении домов прямоугольных форм. Однако в дальнейшем их планировка стала все же усложняться. Французы прошли через очень своеобразный этап создания «урбанистических пейзажей» с искусственно созданным рельефом, обязательно замощенным плиткой, картинно высаженными деревьями, что напоминало театральные декорации¹⁷. Но все же архитекторы быстро перестали играть в придуманный порядок, который, хотя и придавал новым городам ощущение обжитости, был нарочитым. Интереснее стала естественность запутанного и в то же время очень живого пространства старых городов. О градостроительных вариантах, которые начали развиваться в проектировании новых городов, можно говорить бесконечно много. Но важно отметить, что каждый город претендовал на индивидуальное решение и, как правило, обретал облик уютного, контактного и давно обжитого.

Однако, пожалуй, самым концептуальным в те годы стал проект нового города для Англии с символичным названием «Civilia», сразу же связавшего его с многовековыми традициями естественного напластования остатков различных эпох и цивилизаций в городах, имеющих длительное историческое прошлое. Проект действительно был решен как чистый концепт и выполнен в технике коллажа из фотографий, сделанных в старых и новых урбанистических районах, из которых затем складывался несуществующий образ. «Civilia» производила впечатление города, чрезвычайно разнообразного по составу архитектурных сооружений: здесь

были и лестничные проходы со стертыми ступенями, и какие-то старые арки, фрагменты домов, вполне обычных для рядовой застройки, причалы, навесы, расположенные у скал многоквартирные дома разной этажности, т.е. было все, что характерно для реального города, сумевшего обрести разнообразие за долгие годы существования. «Цивилия» предстала неким утопическим проектом, который был осуществлен по замыслу известного английского архитектурного критика Губерта де Кронин Гастингса, выступившего здесь под псевдонимом Ивор де Вольф¹⁸.

Формирование визуально-пластической трактовки окружения в этот период, в отличие от эпохи модерна, когда новые нормы визуального мышления возникали под влиянием изменений в научных представлениях о мире, определялось теперь, как показывала практика проектирования новых городов, социальной трансформацией общества с тенденцией развития его гражданских основ и личности на самовыражение.

Эти тенденции, ставшие явными в 1970-е, вызвали, в свою очередь, изменения и в пластической трактовке окружения, которая могла бы закрепить новые нормы жизни в характере организации жилой среды в самом широком смысле слова. Это сразу же проявилось в необходимости осмыслить структуру ее пространственного регулирования. Как всегда в таких случаях, должна была возникнуть общая система мировидения, которая не может состояться без определения ее пространственных координат. В этот процесс оказалась вовлечена не только архитектура, а практически все виды искусства. Потребовалось найти новый визуальный эквивалент изменениям, коснувшимся социальной основы жизнеустройства. Искусство, как и в эпоху модерна, стало выступать в роли, чем-то близкой к науке, и оказалось способным существовать не только на «верхней планке» согласно модели культуры Ортеги-и-Гассета, но и контактировать с ее нижним слоем — культурой «жизненной», повседневно-бытовой.

Понять, как механизм искусства, почти как живой организм, начинает реагировать на изменения, идущие в жизни, и формировать нужную для этих целей адекватную им визуально-пластическую систему, почти невозможно. Но именно в 1970-е проявился повышенный интерес к пространственному структурированию форм во всех видах творчества. Первым, кто сумел представить пространство как архитектурно-необъяснимую, сложно развернутую во все стороны структуру, был опять Г. Шарун, создавший на рубеже 1950–1960-х уникальный по тем временам проект здания Берлинской филармонии. Специфика мышления представителя «органического функционализма» позволила ему намного раньше сформировать новую модель архитектурно-пространственного структурирования среды, ставшую затем доминирующей в общемировой практике.

Пространство для Шаруна было всегда любимым, податливым и пластическим материалом архитектурных проектов. Он почти тактильно ощущал его невидимую плоть, его движение, ритм и пульсацию. Как уже отмечалось, характер этого пространства был достойно-сдержанным, а его движение — размеренным. Но когда появилось здание филармонии в Берлине, традиционный для Шаруна почерк в отношении трактовки пространства кардинально изменился. Трудно предположить, чем был озабочен, взбудоражен автор, но почти в те же годы, когда он достраивал свои школы, ему удалось создать пространство, воздействие которого сравнимо, наверное, с тем эффектом, какой дает взрывающаяся звезда, но, правда, в несколько приглушенном и замедленном темпе. Шарун всегда предпочитал формировать пространство изнутри наружу. Но то, что ему удалось сделать в здании филармонии, было воспринято экстрановаторским событием. В отличие от традиционно-привычных концертных залов он превратил сцену, где размещаются музыканты, в центральную точку, от которой во все стороны, по кругу, в характерном для Шаруна ритмично-подвижном порядке идут ряды кресел для слушате-

лей. Аритмия внутреннего пространства переходит даже на перекрытие, которое не имеет определенной формы и целиком выстроено по законам акустических отражений, очевидно, как и сам зал, т.е. вместо геометрии идет чисто физический расчет пространства — почти так же, как это делал А. Гауди и как пытался тому научить студентов «Баухауза» Пауль Клее.

Оценивая здание филармонии с позиций историка архитектуры, нужно отметить, что Шарун на основе поисков и размышлений, которые начались (если иметь в виду XX век) еще с А. Гауди, а затем определили характер творчества архитекторов, не разделявших позиций авангарда, утвердил свое понимание пространственного структурирования среды как сложно направленной системы, о которой, в частности, мечтал и М. Матюшин. Но тогда, в начале 1960-х, столь сложная трактовка пространства была талантливым исключением из правил, единичным случаем, что, естественно, сопровождалось различными наградами мирового архитектурного сообщества и восторгами музыкантов.

Формирование всеобщей системы нового пространственного восприятия началось, как было отмечено, несколько позже, в 1970-е. Показательно, что самым успешным и излюбленным материалом в архитектуре становится стекло, причем не то большое, витринное, которым стеклили у нас нижние этажи зданий в 1960-х, а чаще всего отражающее, дающее массу оптических преломлений и превращающее архитектурный объем в нечто почти виртуальное. Самые известные сооружения тех лет — это и Форум рынков в Париже, и стеклянная «призма» во дворе Лувра, и забранные в стеклянные тоннели эскалаторы Центра современного искусства, идущие снаружи по стене здания. Но самым концептуальным стал огромный Хрустальный собор в Гарден-Гроу (Лос-Анджелес, 1978–1980), выполненный целиком из стекла, заполняющего ажурную сетку металлической конструкции, не имеющей внутренних опор, спроектированный непредсказуемым, но исключительно талантливым архитектором Филиппом Джонсоном.

Если судить по развитию отечественного искусства данного периода, то, несмотря на оторванность от общемировой практики, наши художники остро отреагировали на необходимость искать новые пластические ориентиры. Причем в первую очередь это произошло в «неопределенных видах» творчества, которые предпочитали называть экспериментальными. Быстрее других в общую ситуацию включился Ф. Инфанте. Его артефакты и инсталляции, среди которых концептуально важной для нового восприятия пространства стала инсталляция с осколками зеркала, буквально вонзенных в рыхлую глинистую почву под разными наклонами, где небо, земля и все окружение были отражены в таком разнообразии ракурсов, что производили впечатление развернувшейся перед нами незнакомой реальности. Зрелище было впечатляющим не только своей выразительностью, но и принципиальной заявкой на новую трактовку пространства как сложно развитой, разнонаправленной структуры¹⁹.

Еще более программными оказались работы, выполненные из оптического стекла, которое вдруг стало для художников особо интересным материалом. У нас пионерами его освоения были тогда совсем молодые М. Лисицына, Н. Урядова и О. Победова. Их по-новому решенные оптические миры сразу же вышли за пределы чисто стилистических приемов оп-арта и оказались концептуально идентичными новой интерпретации пространства как бесконечно вариативной субстанции. Издали работы выглядели довольно обыденно — как крупные кристаллы, но вблизи, когда в них можно было заглянуть, возникало нечто необычное. Ощущение общей формы терялось, зато внутри кристалла зал с его посетителями многократно отражался с разных сторон, в разных масштабах, но без всяких искажений. Обычный выставочный интерьер с ритмично расставленными тумбами, витринами и людьми, спокойно рассматривавшими работы, предстал вдруг со-

вершенно новой средой, наполненной бурной жизнью. Этот эффект создавался не особыми экспозиционными приемами, а возникал исключительно за счет способности самих произведений создавать оптически усложненную среду.

Интерес к пространству затронул и творчество отечественных живописцев и графиков. Прежде всего, на память приходят работы М. Аветисяна, которые можно было увидеть на его персональной выставке в Музее Востока. Аветисян сумел превратить пространство изображенных им интерьеров в самое таинственное и интригующее начало своих композиций, заставляя вглядываться в то, как оно ступается, темнеет, светлеет и составляет особую субстанцию, в которой протекает жизнь. Даже И. Голицын, привыкший к спокойной обстоятельности в передаче сюжетных ситуаций своих графических работ, тоже начал реагировать на игры с пространством, идущие практически кругом. В одной из его работ обычный интерьер — стол, окно, книжные шкафы в их повседневном обыденном виде — он превращает вдруг в нечто «звонящее»: в стеклах окон и приоткрытой форточке отражаются книжные шкафы, а в стеклах шкафов — стол и окно. Весь интерьер наполняется шумом пространственных переключек, так что простая комната насыщается динамикой скрытого внутреннего движения.

Визуальная модель мировосприятия, дав новые ориентиры в пространственной трактовке окружения, сопровождала и более сложный процесс, имеющий непосредственное отношение к человеку и возможностям его самопроявления в современном обществе. В новых условиях человек оказался менее всего подчиненным какой-либо жесткой и однозначно направленной системе, как это было, например, в период архитектурного авангарда, когда и сам человек был запрограммирован на определенный тип поведения. Теперь же сложная структура пространства оставляла право выбора ориентироваться здесь непосредственно за каждым человеком в отдельности. Художники и искусство в целом отреагировали на это очень быстро.

В конце 1970-х в одном из итальянских дизайнерских журналов «Modo» был предложен своеобразный вариант нового модуля, уже в соизмерении человека со средой. В свое время Леонардо да Винчи дал круг и квадрат, вписав в их геометрию человека. Корбюзье выстроил модуль на математических расчетах пропорциональных соотношений человеческого тела. Итальянские дизайнеры в своем варианте модуля проакцентировали сам принцип восприятия человека, осмысливающего пространство и выбирающего координаты движения согласно своей цели. В отношении к среде все стало зависеть от установки своего «Я» на то, что происходит вокруг.

Возможность независимого проявления своего «Я», во многом только интуитивно воспринимаемая в те далекие 1970 — 1980-е, все же сразу была почувствована художниками, работавшими с костюмом. В декоративном искусстве 80-х появился даже новый жанр — авторский костюм. Модели, которые делали художники Т.Санчес, В.Куприна, М.Введенская, Е.Пелевина и др., оказались совсем необычными. Они выполнялись из самых неожиданных материалов, невообразимых по колориту, фактурам, где что-то сшивали, что-то ткали, вязали и т.д. В авторских костюмах некоторые художники позволяли себе появляться даже на публике, удивляя окружающих своим видом.

Конечно, как это бывает в переломные моменты развития искусства, например, как в начале XX века, таким же образом поступали футуристы, заявляя своим необычным видом о желании что-то менять в искусстве и быть другими. Костюм художников-авангардистов того времени стал в конце XX века даже предметом особого художественного интереса. Так, в 1998 году в музее города Дортмунда (Германия) прошла большая международная выставка под названием «Художники одеваются. Авангардная мода Европы 1910-1939», где самое большое впечат-

ление произвели «художнические» костюмы и ткани российского авангарда — Н.Гончаровой, Л.Поповой, В.Степановой, А.Родченко, Л.Маяковской. Тем более, что во время открытия выставки специально приглашенный оркестр исполнил ранние произведения Д.Шостаковича с четко звучащими мотивами городского песенного фольклора, что сразу же выводило все представленное на выставке из разряда академического, каталогизированного «наследия» в стихию жизни и бурление творческих поисков²⁰.

В 80-е годы XX века художники авторского костюма не только тонко почувствовали, но и гипертрофированно выразили потребность современного человека в индивидуальном и нерегламентированном проявлении своего «я». Хотя это шло в пределах развития самого искусства, однако и вся мировая мода как тончайший инструмент постоянных поисков сбалансированных отношений между общим мироощущением времени и обликом человека уже с 70-х начала улавливать эту тенденцию. Постепенно стали намечаться кардинально масштабные изменения в самом характере отношения к костюму, что сопровождалось появлением так называемого вариантного типа одежды, допускающего всевозможные сочетания различных по характеру вещей. Строго стилистически выдержанный ансамбль с тщательно подобранными аксессуарами — сумочкой, головным убором и т.д., что до недавнего времени было обязательным нормативом, начал терять свою актуальность.

Переход к вариантному типу одежды был настоящей революцией в том смысле, что продемонстрировал самое существенное завоевание XX века — потребность и возможность современного человека ощущать себя самодостаточной личностью, что отразилось на особенностях отношения к костюму последней трети XX века. Причина появления вариантного типа одежды заключалась именно в этом.

Формирование костюма как нового типа одежды пошло достаточно свободно и, главное, согласно личным представлениям каждого человека о красивом, его возможностям и вкусам. Началось бурное, стихийное творчество по созданию собственного образа. И не случайно В.Зайцев неоднократно стал заявлять, что улица, толпа — постоянный источник его вдохновения. Совершенно естественно мода стала допускать ранее неприемлемые сочетания джинсов с кружевными или вышитыми блузами, широких юбок из тончайшего шелка в цветочек с объемными свитерами грубой вязки и даже мужскими пиджаками. Вариантный тип костюма, определив характер повседневной одежды большинства и оставаясь доминирующим по сей день, стал стержневой основой современной моды, где собственно то, что обычно подразумевается под этим понятием, оказалось сосредоточенным на выборе предпочтительного на данный сезон «мотива» в его общей системе.

Приоритет «стиля» уступил место «типу» одежды, продиктованному условиями реальной жизни большинства, так что даже культурологи, рассуждая о тенденциях индивидуализации в обществе, стали ссылаться на особенности вариантного костюма как наглядной иллюстрации этого процесса.

Хотя кажется, что по сравнению с архитектурой и глобальными изменениями в визуальном мышлении мода предстает чем-то несущественным, вторичным, но именно в ней закрепилось в те годы необходимое для целостного ощущения возникших перемен положение самого человека. Новая визуально-пластическая система мышления приобрела ту целостность, без которой не обходится ни один стиль, с той разницей, что теперь она затронула всю структуру среды и жизнь большей части общества. Но вариант этой модели, которую я пыталась «вычислить», анализируя самый различный материал истории и современности, представленный здесь в его очищенном до концептуальной основы виде, — предмет хрупкий, поскольку все его параметры зависят от дыхания и поворотов общественного сознания с присущей ему неустойчивостью.

¹ См. прежде всего многочисленные статьи и монографии Е.И. Кириченко, посвященные отечественным интерьерам эпохи эклектики и модерна, вышедшие в 1970 – 2000-е гг.

² *Endell A. Die Schönheit der großen Stadt.* – Stuttgart, 1908.

³ Речь идет о сложных пространственных решениях, которые были концептуально заявлены в творчестве Захи Хадид, особенно ярко проявившиеся на ее персональной выставке «Заха Хадид. Архитектура и дизайн» в лондонском Музее дизайна (2007), в комплексе «Центр Сони» в районе берлинской Потсдаммерплатц (2000) американского архитектора немецкого происхождения Хельмута Яна и многочисленных проектах и постройках английского архитектора Нормана Фостера, с которыми в России широко познакомилась на его персональной выставке «Пространство и время» в ГМИИ им. А.С. Пушкина (2006).

⁴ В последние годы на русском языке вышло довольно много переводных книг о жизни и творчестве Гауди и богато иллюстрированных альбомов, рассчитанных в основном на тех читателей, которым удалось побывать на испанском побережье Коста-Брава и в Барселоне (см., например: Гауди. Личность и творчество: альбом. Текст Ж.Бергос, Ж.Бассевода-и-Нонель, М.А. Криппа. М., 2003; Криппа М. Антонио Гауди (1852–1926). О влиянии природы на архитектуру. – М., 2008).

⁵ У «флористов» большой популярностью пользовались красочные аннотированные альбомы, посвященные цветочным орнаментам и закономерностям их построения в природе, – например, «Грамматика орнамента» Оуэна Джона и «Художественные формы природы» Эрнста Хэжеля (см.: *Jones O. The Grammar of Ornament.* – London, 1868; *Haeckel E. Kunstformen der Natur.* 3 Bd. Marixverlag, 1899–1904). Эти книги постоянно переиздаются.

⁶ См.: *Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / вступ. ст. Г.М. Фридендера.* – М., 1991.

⁷ *Карасик И.Н. К истории петроградского авангарда. 1920–1930-е годы. События, люди, процессы, институты.* Диссертация в виде научного доклада на соискание уч. степени доктора искусствоведения. – М., 2003.

⁸ См.: *Venturi R. Complexity and Contradiction in Architecture.* – New York, 1966; *Venturi R. Learning from Las Vegas (with Denise Scott Brown and Steven Izenour).* Cambridge MA, 1972, revised 1977; *Jencks Ch. Modern Movements in Architecture.* New York, 1973; *Jencks Ch. The Language of Post-Modern Architecture.* New York–London, 1977; а также русское издание: *Дженкс, Чарльз. Язык архитектуры постмодернизма.* / пер. с англ. А.В. Рябушина, М.В. Уваровой / под ред. [с предисл.] А.В. Рябушина, В.Л. Хайта. М., 1985.

⁹ См.: *Рябушин А.В., Шукурова А.Н. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада.* – М., 1986; *Шукурова А.Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века.* – М., 1990.

¹⁰ Со временем все было расставлено по своим местам. Например, всемирно известный журнал «Time» 31 декабря 1999 г. опубликовал список наиболее крупных и знаковых явлений мировой культуры уходящего в историю XX в. В номинации «Архитектура» первое место заняла капелла Роншан (второе – здание «Сигрем-

билдинг» Людвиг Мис ван дер Роэ, а третье – «Дом над водопадом» Фрэнка Ллойда Райта).

¹¹ *Ле Корбюзье. Новый дух в архитектуре / пер. с франц. В.В. Фрязинова; Ле Корбюзье. Архитектура XX века.* М., 1970. С.72–73.

¹² См.: *Гидион Э. Пространство, время, архитектура / пер. с нем.* – М., 1975.

¹³ См.: *Монахова Л.П. Новейшая архитектура ФРГ.* – М., 1974.

¹⁴ См.: *Scharoun, Hans. Bauten, Entwürfe, Texte.* – Berlin, 1977.

¹⁵ См.: *Darmstadt – Ausstellung «Mensch und Raum». Darmstadt, Mathildenhöhe, 4. August – 16. September 1951. – Die Neue Stadt. 1951. H.5 (Sonderausgabe); Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951 mit den wegweisenden Vorträgen von Schwarz, Schweizer, Heidegger, Ortega y Gasset. – Braunschweig, Bauwelt-Fundamente № 94, 1991.*

¹⁶ См.: *Монахова Л.П. Новые города в архитектурной теории и критике 1970-х годов.* – М., 1977.

¹⁷ Об этом опыте подробно рассказывал в 1978 г. в московском Центральном доме архитекторов один из лидеров французского градостроительства Эмиль Айо, обобщивший свой опыт в подробно иллюстрированной книге: *Allaud E. Chanteloup les Vignes.* – Paris, 1978.

¹⁸ *Civilia: The End of Sub Urban Man. – Special issue of «Architectural Review». Vol.CXLIX, no.892, June 1971; Ivor de Wolfe (ed.). Civilia: the end of sub urban man. A challenge to Semidetsia.* – London, 1971.

¹⁹ Франциско Инфанте, Нона Горюнова. Артефакты: альбом-каталог ретроспективной выставки. Московский музей современного искусства. 2 октября – 6 ноября 2006. – М., 2006.

²⁰ См. каталог выставки: *Künstler ziehen an. Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939.- Dortmund, Edition Braus, 1998.*

от абстрактного к конкретному, от конкретного к абстрактному

С.М. Михайлов

Считается, что индустриальный дизайн как вид проектно-художественной деятельности сформировался в начале XX века в условиях индустриальных технологий. Сразу отметим и сделаем на этом определенный акцент: его становление мы связываем с появлением универсального проектного метода дизайнера, основанного на абстрактном композиционном моделировании, который вывел индустриальное формообразование конца XIX века из тупика декоративизма. Об этом писали многие исследователи, от Готтфрида Земпера с его всем известной брошюрой «Наука, промышленность и искусство. Предложения по улучшению вкуса народа в связи со Всемирной лондонской промышленной выставкой (1851), до современных, в том числе и автора настоящих строк. Сразу же оговоримся, что мы различаем понятия «индустриальное формообразование», «дизайн» и «индустриальный дизайн». Первое возникло как минимум на два столетия раньше «индустриального дизайна» и связано с промышленными революциями, отсчет которых ведется с конца XVII века. Второй термин использовался, как мы знаем, еще в эпоху Возрождения. «Индустриальный дизайн» возник в начале XX века в связи с появлением универсального метода дизайнирования. Однако вопрос зарождения индустриального дизайна, временные рамки его развития не являются темой нашей статьи, тем более что они достаточно подробно рассмотрены в монографии «Основы дизайна» С. Михайлова и А. Михайловой. Поэтому мы остановимся лишь на нескольких предпосылках возникновения индустриального дизайна, которые представляются важными в аспекте рассматриваемой проблемы.

Можно выделить как минимум четыре группы предпосылок: промышленная революция, авангардные художественные течения в искусстве конца XIX — начала XX века, стиль ар-нуво, восприятие беспредметного массового искусства потребителем.

Промышленная революция, прошедшая во многих передовых европейских государствах в XVII–XVIII веках, сопровождалась появлением кардинально новых технологий, связанных с индустриальным производством и массовым тиражированием изделий. Они, в свою очередь, потребовали дальнейшего разделения труда в производстве, в том числе и обособления в профессию «проектировщик индустриальных изделий». Попытка выпускать промышленную продукцию, опираясь на накопленный в мануфактурном и ремесленном производстве опыт их декорирования, как мы уже заметили, не увенчалась успехом. Китч, архитектурный и инженерный стили в индустриальном формообразовании XIX века вызвали острую необходимость поиска в условиях индустриальных технологий новых форм и принципов их организации. Выпуск изделий большими тиражами не только потребовал выделения проектирования в отдельную область, но и накладывал особую ответственность на него, как и на стадию производства опытных образцов,

в которой разработанные проектировщиком варианты проходили многократную проверку. Именно проектирование как вид деятельности, как мы знаем, определяет специфику профессии дизайнера, ставит его в особое положение по сравнению с художником или ремесленником.

Художественно-стилевое направление ар-нуво получило распространение в Европе в конце XIX — начале XX века. Его лидеры отказались от перегруженной декором эклектики в пользу простых, лаконичных и стильных форм. Они искали красоту в собственной форме предмета, его силуэте, в сочетании примененных материалов, их текстуре и фактуре. Ар-нуво стало шагом к появлению функционального дизайна и зарождению модернистских стилевых течений в архитектуре. Отчасти это было созвучно новым веяниям авангардного искусства.

Авангардные художественные течения в европейском искусстве конца XIX — начала XX века — зародившиеся во Франции кубизм, в Италии — футуризм, в Голландии — неопластицизм, в России — супрематизм, абстракционизм и конструктивизм. Основанные на абстрагировании от реальных образов предметов, они вооружили проектировщика индустриальных изделий принципиально новым подходом к формообразованию — методом абстрактного композиционного моделирования. Согласно этому методу индустриально создаваемая форма больше не украшалась декором, чуждым идеологии промышленного производства, а моделировалась по законам композиции. И ее художественная выразительность достигалась за счет ритмических рядов, контрастных и нюансных соотношений составляющих ее элементов, цветофактуры и палитры применяемых материалов, красоты филигранно выполненных функциональных деталей и технологических стыков в форме изделия.

Подготовка будущего потребителя индустриального дизайна. Отказ от излишнего декорирования формы в пользу ее «функциональной» красоты в индустриальном формообразовании и распространение нового искусства, основанного на абстракции, существенно повлияли на изменение вкусов потребителя, а в итоге и ценностных категорий в обществе.

Таким образом в начале XX века сложилась благоприятная ситуация для возникновения нового вида проектно-художественной деятельности, который мы сегодня именуем «индустриальный дизайн». Во-первых, в условиях промышленных революций возникла материальная основа для производства изделий индустриального дизайна и поставлена проблема создания новой профессии, во-вторых, благодаря авангардным течениям в искусстве и стилю ар-нуво появилась новая идеология формообразования, определившая во многом создание нового проектного метода дизайнера; в-третьих, был подготовлен потребитель новых форм — индустриального дизайна.

Точкой отсчета в создании новой профессии стало открытие в начале XX века первых школ дизайна — германского «Баухауза» (1919) и советского ВХУТЕМАСа (1920), начавших подготовку и выпуск дипломированных специалистов в области дизайна. Именно в этих школах в форме учебных заданий и упражнений выкристаллизовывался универсальный метод дизайнирования, основанный на абстрактном композиционном моделировании. Эта методология получила в последующем распространение и развитие и является уже не одно десятилетие ведущей в подготовке дизайнеров многих школ мира.

У истоков. Время «разбрасывать камни»

Многие исследователи педагогики первых школ дизайна, «Баухауза» и ВХУТЕМАСа, обращают внимание в первую очередь на новизну организационных форм обучения: отказ педагогов этих школ именоваться академическими профессорскими титулами

в пользу средневековых «мастер» и «подмастерье», на слияние обучения и ремесла в новый «цех ремесленников без расслаивающей на классы надменности, стремящейся возвести высокомерную стену между ремесленниками и художниками», как писал Вальтер Гропиус, на начальную пропедевтическую ступень в подготовке — вводный курс во ВХУТЕМАСе, форкурс в «Баухаузе». Широкую известность получила «структура-круг» обучения в «Баухаузе». Новизна же собственно методических принципов обучения в этих школах остается при этом часто несколько в тени. В лучшем случае рассматриваются отдельные мастера «Баухауза» и ВХУТЕМАСа как персоналии либо фрагментарно их авторские пропедевтические курсы. Не являются исключением и известный фолиант по истории «Баухауза» Ханса Винглера, многотомные издания С.О. Хан-Магомедова по истории ВХУТЕМАСа. Отчасти это объясняется стремлением авторов охватить и целостно представить эти уникальные явления в истории архитектуры и дизайна, отчасти, видимо, и недостатком материала.

Даже беглое знакомство с авторскими курсами педагогов первых школ дизайна позволяет выделить несколько общих для многих из них методических принципов, которые впервые в этих школах появились и остаются актуальными в методике преподавания архитектуры и дизайна по сей день.

«От конкретного — к абстрактному». В известном курсе «Аналитический рисунок» Василия Кандинского в «Баухаузе» студенты изучали постановочный натюрморт как композицию из простых абстрактных тел, анализировали его, сводя изображение к композиционной схеме расположения фигур. Минималистично и абстрагированно представляя сложную композицию в графике, они при этом выявляли ее центры, динамику и равновесие, общие геометрические особенности формы. Курс мастера скульптуры «Баухауза» Оскара Шлеммера также помогал студентам воспринимать действительность в абстрагированных формах, представляя ее в объемной композиции. При этом освобождение от предметности происходило через процесс переложения композиций на произведения рельефного пластического искусства. По аналогии с «аналитическим рисунком» Кандинского во ВХУТЕМАСе выполнялись задания на абстрагирование от живой природы под руководством А. Лавинского в дисциплине «Объем». Студенты в глине выполняли абстрагированные объемные композиции по мотивам живой природы. Александр Родченко давал задание своим ученикам упростить вещь, сняв с нее декор, неработающие части и выявив конструкцию. Любовь Попова и Александр Веснин в пропедевтической дисциплине «Цвет» среди прочих упражнений ставили перед студентами задачи не изображения реальных объектов, а создания на их основе композиций, проводя в процессе анализа разложение предметов на более простые элементы. Активно применялся «метод иссечения предмета цветными плоскостями», исследования соотношения формы и воздуха в предмете.

«От абстрактного — к конкретному». В процессе отхода от предметного изображения педагоги «Баухауза» и ВХУТЕМАСа стремились выйти «на такие «первоэлементы», как линия, геометрическая форма, цвет, фактура, движение и т.д. Нестандартностью восприятия формы окружающих объектов отличался форкурс Иоханеса Иттена в «Баухаузе». Особое внимание Иттен обращал на геометрию и ритмику форм, проблемы композиции и ее выразительности. В абстрактных композициях зачастую использовались конкретные брутальные материалы — куски железа, кожи, ткани, древесной коры, гвозди, металлические прутки, деревянные бруски и др. В их соединении большое значение имели тактильные свойства материалов. Подобные задачи ставили в своих форкурсах и другие педагоги «Баухауза» — Ласло Мохой-Надь, Йозеф Альберс. Наряду с построением собственно композиции учебные задачи часто усложнялись введением дополнительных параметров. Особо следует отметить пропедевтику Н. Ладовского, и в частности его «психоаналитический метод». В рамках этого метода в процессе построения абстрагированных объемно-

пространственных композиций студенты поочередно решали задачи на выявление геометрических свойств формы, ее физико-механических свойств (масса и устойчивость, масса и равновесие), выявление конструкций, пространства (открытого и закрытого) и др. Николай Ладовский не ограничивался отдельными упражнениями, а создал достаточно стройную методическую систему поэтапной работы над проектом, следуя которой обучаемый пошагово двигался от абстрактной композиции, детализируя и уточняя ее, вводя новые параметры, к реальному объекту. Ладовский отказался от работы над формой с помощью графических средств — проектирование велось в объемном моделировании на макетах из глины. Как отмечает один из самых авторитетных исследователей советской архитектуры и дизайна 1920-х годов С.О. Хан-Магомедов, психоаналитический метод Ладовского преследовал цель развить у студента с самых первых дней пребывания в вузе объемно-пространственное мышление. Программа обучения была построена таким образом, что предусматривала не только постепенное усложнение в «отвлеченных» заданиях пространственных форм, но и постепенное усложнение объединенных в учебном «производственном» задании художественно-композиционных и функционально-конструктивных требований. Эти два основополагающих принципа, на основе которых строилась методика Н.Ладовского, как и других педагогов первых школ дизайна — «от общего к частному» и «от простого к сложному», — на многие годы определили методические поиски и эксперименты в области архитектурно-дизайнерской педагогики.

Роль «Баухауза» и ВХУТЕМАСа в истории дизайна и художественной культуры в целом трудно переоценить. Пришедший в эти вузы авангард художников, скульпторов и архитекторов, экспериментируя, разрабатывая и внедряя новые проектные методы, искал адекватные формы обучения этим методам и в ходе учебного процесса вырабатывал их. С одной стороны, здесь создавалась новая методика обучения студентов в вузе, отличная от прежней, академической системы преподавания. С другой — «Баухауз» и ВХУТЕМАС стали центрами, где формировался новый профессиональный язык, вобравший в себя все новаторские тенденции искусства начала XX века, отвечавший требованиям современности и все более набирающему силу промышленному способу производства. Рождение этого универсального проектного языка дизайнера, основанного на абстрактном композиционном моделировании, можно считать точкой отсчета в истории индустриального дизайна как особого вида проектно-художественной деятельности в условиях индустриального производства.

К сожалению, до нас дошли далеко не полные материалы по многим авторским курсам «Баухауза» и ВХУТЕМАСа. Наверное, это объясняется и тем, что в те годы по вполне понятным причинам еще не было практики выпуска специальной учебно-методической литературы подобно нынешним учебникам и пособиям для студентов и педагогов. Да и многие методические поиски велись интуитивно. Вот как пишет в своем двухтомнике «ВХУТЕМАС» С.О. Хан-Магомедов о пропедевтике Александра Родченко: «А. Родченко вел дисциплину «Графика» в 1920 — 1922 годах (а возможно, и в 1923 году). За это короткое время он постоянно экспериментировал, отработывал методику. Сохранившиеся документы и работы студентов не всегда удается точно датировать в пределах этих лет, что не позволяет с абсолютной точностью показать, как процесс выработки Родченко методики преподавания дисциплины «Графика», так и последовательность проработки им со студентами тех или иных заданий».

Хотелось бы еще раз вернуться к главной идее статьи о зарождении в первых школах универсального проектного метода дизайнера и методики обучения ему в пропедевтических курсах многих педагогов «Баухауза» и ВХУТЕМАСа. Стройной методической системы, которая бы аккумулировала все эти авторские курсы в единое целое, тогда не было и, видимо, не могло быть. То было время «разбрасывать камни» — время поисков и экспериментов.

Полвека спустя. «Время собирать камни» — универсальный проектный метод дизайнера

На рубеже 1970–1980-х годов в архитектурно-художественных школах России прокатилась волна методических поисков и экспериментов. Педагоги со стажем помнят нашумевшую «модель-программу», показанную на Всесоюзном смотре-конкурсе дипломных проектов 1979 года в Казани (А. Дембич, В. Грубов, А. Михайлов, Е. Прокофьев и др.), которая дала толчок многим методическим исследованиям в российских архитектурных вузах, в том числе и диссертационным. Вслед за этим появилась революционная по тем временам методическая концепция комплексного подхода к обучению студента в архитектурном вузе Свердловского архитектурного института (ныне УралГАХА, рук. Г. Заикин). Согласно этой концепции все преподаваемые дисциплины концентрировались вокруг профилирующей — архитектурного проектирования — и в соподчинении с ней. Чуть позже одним из лидеров методических поисков в России, в том числе и в области композиционного моделирования, стала Самара (С. Малахов и др.)

В контексте рассматриваемых вопросов для нас особый интерес представляют разработки архитектурного факультета Казанского ИСИ (ныне КГАСУ) в области методики преподавания архитектурного проектирования на основе методов абстрактного композиционного моделирования. В 1983 году появляется диссертационное исследование А. Дембича «Проектный анализ в системе архитектурного проектирования», обобщившее многолетний методический опыт казанских педагогов и выведшее методические поиски на качественно новый уровень. Рассмотрим некоторые наиболее важные положения названной методики.

Параметрические и комплексные модели в архитектурном и дизайнерском проектировании. Архитектурное сооружение, как и объект дизайна, от первоначального замысла до своего окончательного воплощения проходит довольно долгий и сложный путь. Одна из важнейших стадий здесь — процесс проектирования, создание изобразительной модели будущего объекта: фиксация в объемных макетах, графических схемах, эскизах, чертежах авторских идей и представлений. Такие модели авторы упомянутой методики называют проектными. Примером проектной модели может служить любой эскиз, в котором представлены в определенном масштабе основные виды и сечения проектируемого предмета или планы, фасады и разрезы архитектурного сооружения, дополненные рядом перспективных и аксонометрических изображений или объемных макетов и демонстрационных моделей. Причем это «комплексные проектные модели», отражающие ряд определенных параметров и взаимодействие элементов будущего объекта. В процессе проектирования, на некоторых его стадиях, при детализации общего замысла, проверке его отдельных аспектов зачастую возникает необходимость в дифференциации этой комплексной модели — выделении в ней ряда подсистем — «параметрических проектных моделей», отражающих определенный узкозаданный аспект (параметр) проектируемого объекта. Например, при проектировании рабочего места требуется решать вопросы эргономики, а в генеральном плане города — транспорта, организации сети детских учреждений и объектов культурно-бытового обслуживания, системы пешеходных связей и рекреационных пространств. Причем чем крупнее объект, чем сложнее условия его проектирования, тем большее число отдельных аспектов нуждается в специальном рассмотрении.

Особое значение такая дифференциация комплексной проектной модели на составляющие параметрические имеет в процессе обучения проектированию архитектора или дизайнера в вузе.

Эскиз профессионального архитектора или дизайнера содержит в сжатом виде все основные характеристики (параметрические модели) проектируемого объекта. Именно глубиной содержания, многомерностью и отличается проектная модель профессионала от поверхностного представления о проектируемом объекте на допрофессиональном уровне.

Такое комплексное видение проблемы достигается только с определенным опытом проектной работы. Причем чем богаче опыт и выше мастерство проектанта, тем больше аспектов он увязывает одновременно между собой в процессе работы над эскизом. Неопытный студент зачастую не в состоянии одновременно ухватить сразу несколько параметров проектируемого объекта, и поэтому для него необходимо пошаговое моделирование от первоначальной абстрактной композиции через ряд конкретизирующих ее параметрических моделей к комплексному проекту.

Освоение обучающимися построения параметрических моделей происходит в основном успешно. С определенными сложностями студенты сталкиваются в процессе формирования комплексных проектных моделей, когда необходимо синтезировать в единую нераздельную систему отдельные параметрические модели. Возникает потребность в специальном методическом инструменте, с помощью которого названную проблему можно успешно решать. В качестве такого инструмента была предложена композиционная модель.

«Метод композиционных моделей» в процессе обучения. Объединяющей канвой всей совокупности разностадийных и разнородных моделей проектируемого объекта выступает художественно-композиционный замысел. Даже в том случае когда архитектор, казалось бы, «выращивает» архитектурную форму из окружающей среды, можно с уверенностью утверждать о наличии некой изначальной композиционной структуры — первичной композиционной идеи, которая затем под воздействием различных факторов реальной действительности многократно трансформируется мысленно или в эскизах автора.

Различные параметрические модели, создаваемые в процессе проектирования, вступают во взаимодействие с этим первичным композиционным замыслом, уточняя и конкретизируя его. Композиция, имея художественную природу, выступает в роли ведущего инструмента архитектурного проектирования. Она в итоге синтезирует в единый комплекс все многообразие социальных, экономических, технологических, конструктивных и многих других характеристик проектируемого объекта. При этом она и сама развивается по своим собственным композиционным законам. Несколько огуленно процесс создания архитектурного произведения можно представить как движение объемно-пространственной композиции от первоначальной художественно-композиционной идеи автора к комплексной проектной модели этого архитектурного объекта. Такое движение, как уже было отмечено, обеспечивает система параметрических моделей, которые конкретизируют и развивают первоначальную идею, начинающую постепенно вбирать в себя параметрические модели. То же происходит и при проектировании объекта дизайна.

У профессионала этот процесс поэтапного синтеза протекает как бы в свернутом виде с ограниченным количеством стадий, а иногда и одностадийно. Зачастую отдельные этапы в профессиональном творчестве даже трудно выделить, насколько они тесно переплетаются в единый целостный и динамичный акт. Именно поэтому творческий процесс архитектора или дизайнера трудно поддается беспристрастному анализу и строгому логическому моделированию. Для обучения же, и в особенности на его начальных этапах, необходима, напротив, развернутая система поэтапного синтеза параметрических моделей в материализованной форме, в виде графических изображений или объемных макетов. Это обуславливается спецификой восприятия и усвоения информации обучающимся.

Композиционное моделирование проектируемого объекта — непрерывный процесс вне зависимости от того, какую конкретную задачу решает студент на том или ином этапе работы над комплексным проектом. Он решает ее через композицию и ее средствами. Работая над композицией, студент в то же время решает разнообразные задачи, как архитектурно-художественные, так и смежные (функционально-компоновочные, конструктивно-технологические и др).

За точку отсчета в процессе работы над комплексным проектом берется отвлеченная объемная или объемно-пространственная композиция, которая усложняется и развивается в процессе синтеза с одноаспектными моделями. После введения определенного числа параметров (одного или нескольких) в абстрактную композицию, при ее привязке к тем или иным конкретным условиям мы получаем качественно новое явление: еще достаточно абстрагированную композицию, но уже обладающую некоторыми конкретными признаками будущего объекта. Эта промежуточная стадия между абстрактной объемной (или объемно-пространственной) композицией и итоговым проектным решением — многомерной комплексной моделью получила определение «стадия композиционных моделей», а сама объемная (объемно-пространственная) композиция, обладающая рядом параметров будущего объекта была названа композиционной моделью.

Композиционное моделирование может вестись «на плоскости» в ортогональных, аксонометрических и перспективных изображениях, но чаще более целесообразно в учебных целях объемное макетирование из бумаги, картона, пластилина и подобных материалов. Метод композиционных моделей универсален и может применяться для проектируемого объекта вне зависимости от конкретных его функционально-типологических и художественно-стилистических характеристик. Он может с равным успехом использоваться как в архитектурном проектировании, так и дизайне, как при решении локальных проектных задач, так и при работе над сложным комплексом функционально-компоновочных, конструктивно-технологических, художественно-стилистических и иных задач. Число промежуточных композиционных моделей в каждом конкретном случае зависит от сложности и величины объекта проектирования, степени подготовленности обучаемого и от ставящихся перед ним задач. Рельефно выявляя основные композиционные характеристики проектируемого объекта, метод композиционных моделей может успешно использоваться не только на проектных, но и на аналитических стадиях, например, при анализе композиционного построения того или иного произведения архитектуры или дизайна.

Метод композиционных моделей становится своеобразным ключом к программированию творческого процесса студента и управлению работой над архитектурным или дизайнерским объектом. Причем этот метод гибкий: на его основе может строиться как весь процесс обучения архитектурному проектированию или дизайнингованию в вузе, так и отдельные этапы обучения, или использоваться лишь как средство для решения отдельных задач в условиях различных методических систем архитектурно-художественного образования. Постоянно давая определенный материальный результат — композиционную модель, он позволяет оперативно вносить коррективы в работу над тем или иным объектом, расширяя или, напротив, сворачивая этот процесс, варьируя количество рабочих стадий.

Метод композиционных моделей фактически — переосмысление и развитие опыта абстрактного композиционного моделирования первых школ дизайна «Баухауза» и ВХУТЕМАСа. Принципиальная его новизна состоит в том, что абстрагированная композиционная модель здесь не остается в рамках пропедевтики, а выходит в учебное архитектурное проектирование — профилирующую дисциплину в подготовке архитектора в вузе. Универсальность этого метода состоит в том, что он может быть использован на любой стадии учебного проектирования —

от первоначального архитектурно-ландшафтного анализа ситуации, исследования аналогов до формы оценки того или иного проектного решения, а также вне зависимости от типологических признаков и масштаба проектного объекта — от стула и настольной лампы до здания и градостроительного ансамбля. Достоверность метода была подтверждена многолетним опытом его использования в преподавании дисциплины «архитектурное проектирование» на 3–4-м курсах педагогами архитектурного факультета КазИСИ, в том числе и автором настоящей статьи.

Еще полвека спустя. Вместо заключения

Через десять с небольшим лет мы будем отмечать 100-летний юбилей со дня открытия первых школ дизайнера, а вместе с ними исполнится и сто лет «большому методическому эксперименту», рожденному в этих школах, на основе которого получил развитие индустриальный дизайн и которому посвящена наша статья.

Метод композиционных моделей предложен на архитектурном факультете КазИСИ в начале 1980-х годов. Изначально он был адресован студентам-архитекторам и опубликован в профессиональной печати. Среди дизайнерских школ метод композиционных моделей остался практически неизвестным. Вузov, готовящих дизайнеров, в то время в Казани не было, и в Советском Союзе их существовало не больше, чем пальцев на одной руке. Бум открытия факультетов и кафедр, готовящих дизайнеров, пришелся на 1990-е годы. Получит ли метод композиционных моделей распространение в современных российских школах дизайна, продолжает ли он быть актуальным на сегодняшний день? И какое развитие ожидается для «универсального метода дизайнирования» в постиндустриальном обществе?

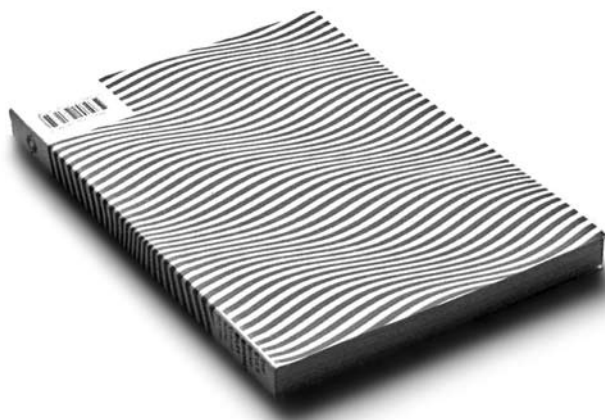
В дизайне XXI века происходят кардинальные изменения. Все большее распространение получают различные формы арт-дизайна, все чаще слышатся разговоры о возвращении формообразования на «ремесленные рельсы». И в том и в другом случае производится уникальное единичное изделие, которое рассчитано на своего потребителя. Модными становятся интеллектуальный дизайн, «умные вещи» и даже «умные дома». На очереди стоит городская среда. Заметьте, не отдельные роботы-помощники эпохи космических полетов, а вся окружающая человека среда превращается в интерактивную, выполняющую определенные функции, реагирующую на поведение человека, отвечающую не только на его физиологические потребности, но и психологические, и эстетические. Развитие микроэлектроники и нанотехнологий приводит к «бестелесному дизайну», биодизайну и кибердизайну. В дизайне происходит исчезновение формы в традиционном понимании этого слова, она перестает следовать за функцией, начинает зависеть от эргономики. Дизайн сегодня выходит за рамки понимания его как вида проектно-художественной деятельности, становясь все больше категорией ценностной, средством межпрофессиональной коммуникации. Правомерным становится вопрос: а не происходит ли разговор об актуальности композиционного моделирования как следствие определенной инерции нашего мышления? А разработанный четыре десятилетия назад универсальный метод композиционных моделей, так и не нашедший себя в дизайн-образовании, не анахронизм ли для современного дизайна? И не станет ли эта методика XX века помехой в развитии новых методов дизайнирования, основанных, может быть, на совершенно новых принципах.

узоры взора

А.Г. Пушкарев

Все в мире четко, потому что четко.

Павел Флоренский



На моем столе лежит книга — статьи и интервью английской художницы Бриджит Райли. На суперобложке воспроизведена одна из работ ее 1967 года. Впечатление, что обложка не плоская, а объемная, и не просто объемная, а шевелится.

Если книгу повернуть, впечатление не исчезает, а лишь немного меняется. Что изображено на обложке? Всего лишь линии, узор из линий.

Слово *узор* легко превращается в слово *взор* и дальше — в *обзор*, и все эти слова связаны со взглядом, рассмотрением, рассматриванием.

Конфигурация листьев, ветвей, пунктиры звездного неба, очертания облаков над головой, изгибы и пересечения линий на камнях, воде и траве под ногами, оперенья птиц, шкуры зверей, пестрая роспись раковин и древесины, строение кристаллов, разводы невероятных форм в окуляре микроскопа образуют узоры (англ. *patterns*), они всюду вокруг.

Узор — взор — обзор

Узор — это путь для глаза, маршрут следования от точки к точке, от узла к развязке или от узла к узлу.

Узор ведет взгляд, служит проводником разумным, как Сусанин, или беспечным, как скучающий бездельник. Может увлекать, гипнотизировать, завораживать — тогда это *мандала*. Подталкивает, пульсирует, напоминает пальцам, телу о движении, жесте, танце, беге. Это *моторика*, моторная память.

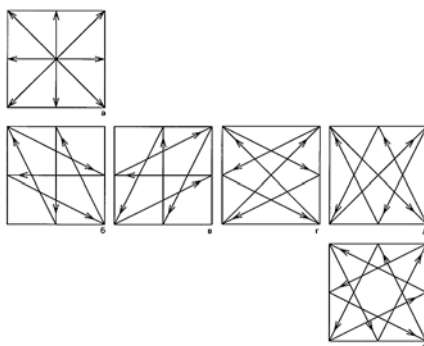
Для дерева узор — это побеги, ростки, ветви...

Для неба узор — облака. Кучевые, перистые, игривые, грозные и прочие...

Для воды узор — волны. Рябь, валы, прибой...

Рисунок поверхности: если природный, тогда его зовут текстурой, если придуманный человеком (значит, для какой-то цели), то это орнамент. Однако рисунок можно создавать и ради самого узора, открывая новые принципы организации соответствий.

Взять, например, квадрат. В нем можно провести бесконечное множество линий, соединяющих точки на его сторонах и в вершинах. Выбрать из бесконечного множества точек поможет количество и расположение точек на сторонах квадрата.

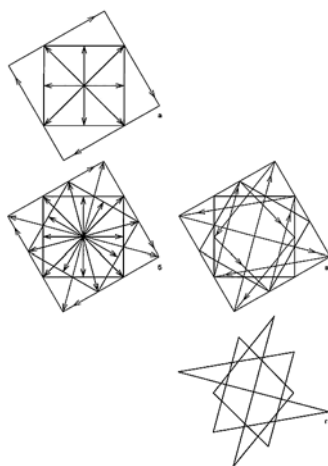


Соединим вершины квадрата и середины сторон (рис. а). Число точек — 8.

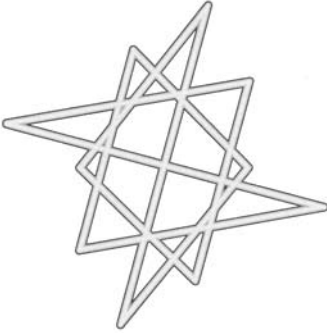
Попробуем теперь соединить *непрерывной* линией — взглядом эти точки, исключая диагонали (рис. б, в) или исключая перпендикуляры (рис. г, д). Число точек — 6.

Соединение всех точек, исключая диагонали и перпендикуляры, даст более сложную фигуру. Число точек — 8.

В каждом следующем ряду узор линии меняется, образуя все более сложные фигуры. Число линий определяет сложность фигур.



Объединим несколько квадратов (рис. а, б), и проведем в них непрерывную линию, последовательно соединяющую точки разных квадратов (рис. в). Число точек — 10. Если оставить лишь непрерывную линию, то получим фигуру (рис. г). Заметим, что число точек во всех случаях четное и фигуры симметричные, но разной сложности.



Фигура есть результат «работы» линии в квадрате по избранному нами типу соответствия. Всмотриваясь в нее, замечаешь кроме непрерывности линии также пространственность и объемность фигуры. Хотя это всего лишь узор линий на листе бумаги.

Искусство авангарда XX века открыло новые области пластического выражения — без изображения природы и предмета. И лишь после Второй мировой войны оказалось, что существует область *геометрических* построений на плоскости, в которой возможно создание особенных визуальных «организмов» по их собственным принципам построения соответствий.

Виктор Вазарели через поиски кинетических решений на плоскости пришел к алгоритмике геометрических построений, системам количественных последовательностей построения формы. Конечно, у него были предшественники: Ласло Мохой-Надь, Эль Лисицкий, Йозеф Альберс, Пит Мондриан... Сам он учился в 1929 году в «Баухаузе». Но Вазарели «разрабатывал науку искусства, которая не имеет ничего общего с научным искусством, если пользоваться словами, принятыми в современном мире».

Вазарели считал, что «пластическое пространство, в котором существуют формы и цвета, должно по необходимости быть чем-то большим, чем двумерная плоскость изображения. Трагедия и триумф художника с самого начала состоят в стремлении достигнуть невозможного: дать больше из меньшего, получить на плоскости нечто другое, чем плоскость».

Заметим, что Вазарели нигде не использует слова «синергия», «синергетика» или «самоорганизация», в его словаре этих слов нет. Хотя понятие это уже существовало и открыл его Ричард Бакминстер Фуллер в первой четверти XX века. Он не был художником, он был мыслителем, изобретателем и дизайнером. Кстати, Фуллер надеялся, что путь в будущее возможен через получение большего из меньшего. (Fuller's hope for the future lies in doing more with less). Как тут не вспомнить крылатый афоризм архитектора Мис ван дер Роэ: less is more.

«Чистая композиция, которую предвидел Кандинский, становится реальностью в результате усилий нескольких художников моего поколения. Я попробую дать ей следующее определение: пластическое единство на квадратной или прямоугольной плоскости, включающее формы геометрическо-

го происхождения, цветные или черно-белые; эти формы подчиняются законам плоскости и двум парам параллельных, ограничивающих плоскость», — написано Вазарели в 1965 году как подведение итогов этапа работы.

Интересно, что в этом же 1965 году, в январе, открылась выставка «Чувствительный глаз» в Музее современного искусства в Нью-Йорке. В экспозиции выставки были представлены работы английской художницы Бриджит Райли, которая стала «звездой» на гребне своего успеха. Все работы с ее персональной выставки, проходившей в то же время, были распроданы до официального открытия. Йозеф Альберс зовет ее «дочкой», а Эд Рейнхард сопровождает ее, чтобы защитить от «волков» (надо думать, критиков и галерейщиков). И даже Сальвадор Дали со своей «королевской» свитой и настоящими леопардами отдает ей должное.

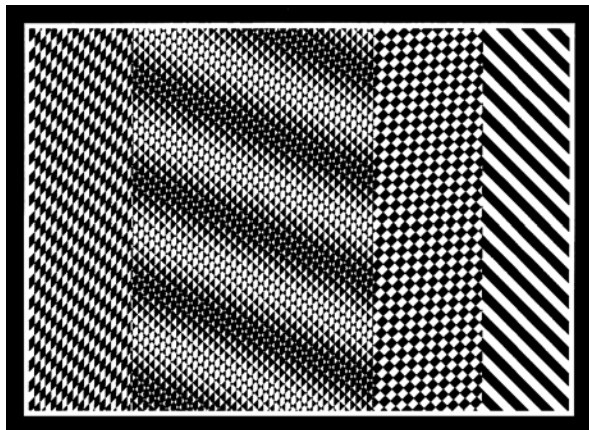
Она «заметила, что иногда сделанное на бумаге или на холсте начинает сиять и искриться или дематериализуется — хотя я не стремилась получить эти эффекты. Это происходило по другой причине — энергия, потенциал визуальных сил, которые я использовала, и их возможные отношения давали такой результат».

Ее произведения вызывали противоречивые суждения и просто домыслы: «...Совершенно неверно мнение, что мои работы зависят от литературного импульса или иллюстративного намерения... Я никогда не занималась «оптикой», мое использование математики является рудиментарным и сводится к таким вещам, как сложение, вычитание, умножение, деление. Моя работа строилась на основе эмпирического анализа и синтеза, и я всегда верила, что восприятие является средством (perception is the medium) прямого опыта определяющего состояния. (Каждый теперь знает, что нейропсихологические и психологические реакции неразделимы.)

...Я также удивлена, что некоторые люди рассматривают мои работы как праздник обручения науки и искусства. Я никогда не пользовалась научной теорией или научными данными, хотя я уверена, что современная психология может найти сенсационные параллели на границе между искусством и наукой».

Райли оправдывается, что «никогда не занималась оптической живописью»: «Я действовала скорее как инженер, строящий из линий, кругов и треугольников, из черного и белого — эти цвета дают простейший, но и сильнейший контраст, — и выявляла, что они могут дать». Это заявление сделано в 2003 году, почти через сорок лет после предыдущих и наиболее сжато суммирует ее подход к работе.

За прошедшие с тех пор сорок лет появились компьютеры и связанные с ними компьютерные технологии, случился Интернет, и многие акценты переместились, показывая, что открытия Вазарели и Райли были предчувствием, предвидением новых возможностей визуального исследования.

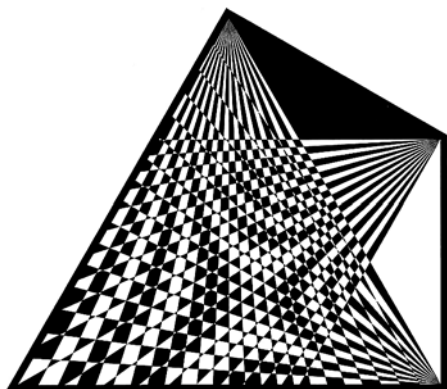


Геометрическая форма насыщена визуальным смыслом и образами и кроме того наполнена числовыми значениями, так как может быть измерена и/или построена на основе количественных соответствий.

Три системы элементарных полос, каждая из которых представляет лишь себя, образуют новое визуальное качество (в 1960-е годы сказали бы «оптическое») за счет наклона относительно друг друга и числовых соответствий их ширин. Это качество возникает как градиентные «волны» на прямоугольном участке в центре картинке, где пересекаются все три системы полос.

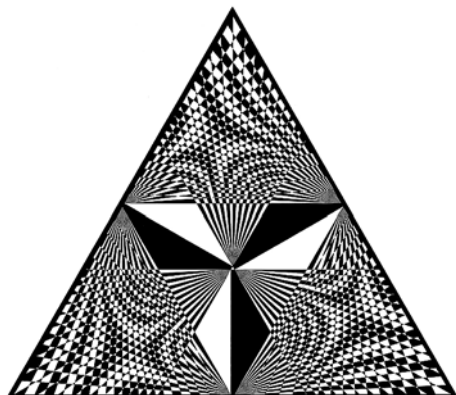
Геометрические структуры — узоры чисел.

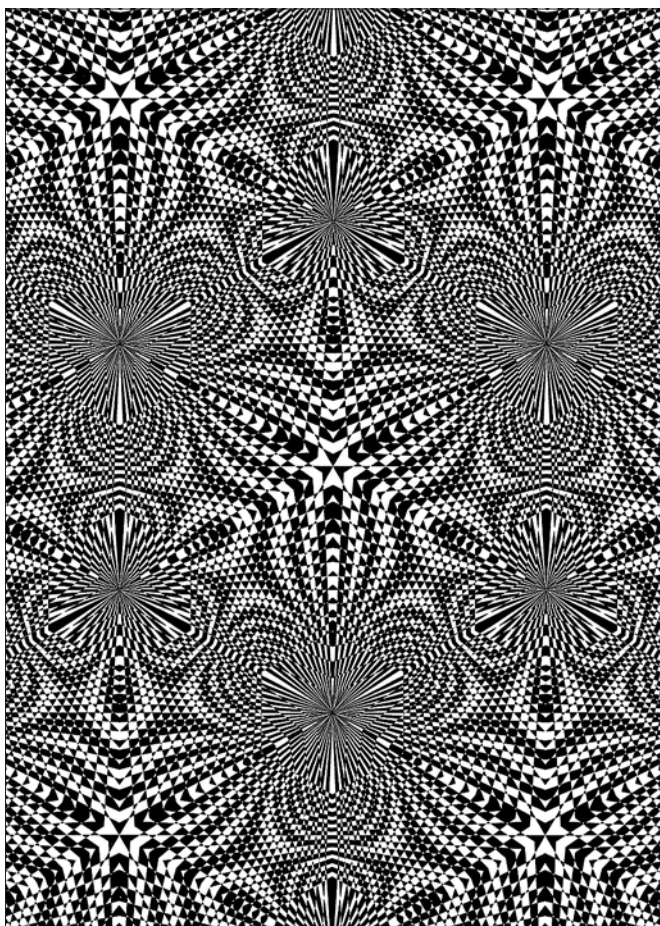
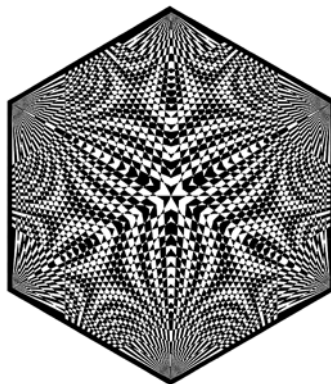
Геометрические узоры — структуры чисел.



Три точки служат фокусирующими центрами трех систем расходящихся линий, каждая из которых имеет свой градус — направление (рис. 6). Обращает на себя внимание форма или формы, образованные пересечением прямых. Эти формы — криволинейные и сложные по своей пластике. Из простого получается сложное!

Геометрическая структура может иметь множество зрительных выражений — образов. Цвет, ритм и фактура являются той «плотью», которой обрастает «скелет» — геометрическая структура.





Computer technology has already moved in the direction of doing more with less.

R.B.Fuller

О теории дизайна

М.А. Коськов

Весьма многозначная, туманная и с каждым днем разрастающаяся сфера, именуемая дизайном, конечно же, требует теоретического прояснения. Научная, т.е. серьезная, доказательная, последовательная теория дизайна сегодня отсутствует. Известны лишь одиночные попытки затронуть этот вопрос.

И вот коллектив факультета информационных технологий и медиадизайна СПб ГУКИ в русле образовательного стандарта «Прикладная информатика в дизайне» (010502) и соответствующей методической концепции подготовки дизайнеров в области компьютерных технологий по трем основным направлениям (дизайн, информационная аналитика и компьютерные технологии) весьма решительно приступил к «выпеканию» (простите, созиданию) обширной серии учебников. Среди них только по направлению «Дизайн» намечено 8 трудов. «Безумству храбрых поем мы песню!»

Перед нами учебник для вузов И.А. Розенсон с отчаянно смелым названием «Основы теории дизайна» (изд. «Питер», 2006) — прекрасный повод поговорить о теории. В предисловии резонно ставятся вопросы: что такое дизайн? В чем его предмет? Каковы принципы изложения материала? Здесь же не мешало бы выяснить, как понимается теория, а тем более ее основы.

Казалось бы, научная теория — это совокупность знаний о сущности и основных закономерностях изучаемого явления. Она с необходимостью должна включать ряд компонентов:

1) исходное обобщенное представление о самом явлении, т.е. **объект** рассмотрения (в нашем случае это дизайн);

2) **предмет** рассмотрения — ту сторону объекта, тот его срез, который интересует данную теорию, ибо любой объект изучается с различных точек зрения, с различными целями и соответственно в разных плоскостях (отсюда и множество определений дизайна, культуры, цивилизации, искусства, человека и т.д.). Таким предметом в нашем случае, очевидно, должны являться *закономерности* функционирования, устройства и развития дизайна;

3) **метод** рассмотрения — совокупность принципов, определяемых объектом и предметом рассмотрения;

4) **язык** или систему понятий, определяемую тремя вышеназванными компонентами и категориями привлекаемых дисциплин;

5) **продукты** теории — выводы, полученные знания о закономерностях изучаемого объекта;

6) **выходы** в методику и в конечном счете практику, которая, как известно, поверяет истинность теории и ради которой эта теория и разрабатывается.

Приведенные компоненты научной теории, их убедительность, логичность, полнота, взаимное соответствие являются критериями при оценивании ее совершенства. При этом первые три компонента: уяснение того, что рассматривается (объект), того, что нас интересует в этом объекте (предмет) и как его рассматривать (метод) — представляют собой постановку вопроса.

И.А. Розенсон, видимо, имеет иную (философско-бытовую) точку зрения на суть теории и полагает, что это свободные субъективные суждения обобщающего характера. Ею эффектно заявлено, что «теорий культуры... существует великое множество — не меньше вполне стройных и доказательных теорий можно выстроить и по поводу дизайна» (с. 77). Действительно, так происходит с культурой, поскольку исследователи, рассматривая ее, имеют в виду различные объекты и предметы (которые по господствующей у гуманитариев манере, как правило, не оговариваются). Но в сфере дизайна «вполне стройных и доказательных теорий», увы, не наблюдается. В данном случае важно, что подобная исходная позиция автора категорически неприемлема для учебника, предназначенного прояснять представления, упорядочивать их, а не излагать еще одну версию без анализа предыдущих. Это, простите, некорректно, особенно когда учебник претендует на изложение основ.

Тем не менее в предисловии предпринята попытка наметить исходные компоненты постановки вопроса. При выяснении, что такое дизайн, автор все же обращается к опыту авторитетов, который учит, что в реальности не существует единого дизайна. Вынесенная в эпиграф мысль Т. Мальдонадо о зависимости философии дизайна от нашего отношения к миру подразумевает не глобальные парадигмы, как склонна понимать И.А. Розенсон, а различные позиции его современников, осмысливавших это явление в первой половине XX века. Аналогично рассудил один из самых трезвых исследователей дизайна В. Глазычев, представивший читателю обширный перечень различных позиций известных дизайнеров и мыслителей периода становления этой формы промышленного проектирования.

Показательна реакция нашего автора: «При таком допущении снимаются все... противоречия» (с. 11). Казалось бы, надо радоваться и развивать счастливую разумную мысль или убедительно опровергнуть ее, ибо без обсуждений невозможно совершенствование теории. Тем более мысль В. Глазычева обстоятельно развивается в упоминаемой И.А. Розенсон работе М. Коськова и в последней его книге «Предметный мир культуры» (СПб., 2004). Но у нас как-то не принято критически обсуждать публикации коллег. Так и наш автор, будто первопроходец в пустыне, восклицает: «А что если все-таки предположить, что одно-единственное явление с позиций привычной логики имеет принципиально противоречивый характер... особую природу?» (там же). И это лежащее на поверхности, изначально распространенное (особенно среди мыслителей, далеких от практики, типа Г.Н. Лола) предположение сразу принимается за исходную аксиому. Осталось только вскрыть сущность такого замечательного явления. И автор, как и многие его предшественники, обращается к происхождению и толкованию многозначного термина «дизайн».

Однако ясно, что этимологические раскопки представляют интерес лишь для самих «копателей», ибо большинство слов в процессе живого обращения меняет исходные смыслы, а зачастую коренным образом и даже на противоположные. Разумеется, история слов очень занята, но современникам несравненно важнее нынешнее значение слова, а еще важнее — смысл явления, которое этим словом обозначается.

В результате изысканий и «философского взгляда извне» автор с неизбежностью приходит к «одному из возможных определений» — к давно известной

тощей абстракции, амбивалентному единству противоположностей, которые в обширной литературе, начиная с Сократа, выступают как красота и польза, духовное и материальное, эстетическое и утилитарное, художественное и практическое, искусство и техника, культура и цивилизация, сакральное и профанное и т.д. Но на этом все и кончается. Далее машина буксует. И.А. Розенсон дает свою формулировку, помещенную и в словаре: «Дизайн — проектная практика, требующая от профессионального мышления органичного совмещения образного и системного начал и вносящая в реальность новые социокультурные смыслы» (с. 17 и 201).

Здесь мы вынуждены вновь отметить, что «одно из возможных определений» допустимо в эссе, но не в учебнике, где должно фигурировать единственное обоснованное оптимальное определение объекта. Тем не менее мы готовы принять условно обобщенную «идеальную, опозитизированную модель» всей обширной, многоликой сферы дизайна, но такая сфера должна быть по возможности четко ограничена. В связи с этим возникает ряд вопросов.

1. Что такое «образное» начало? Если имеется в виду художественный образ, то всегда ли он присутствует в продуктах дизайнера или есть области, прежде всего производственные, где такие задачи не ставятся, где речь идет только о красоте проектируемых объектов? Здесь необходимо предварительно уяснить соотношение понятий образности и красоты. Не точнее ли говорить об эстетическом, **эмоциональном** начале?

2. Что такое «системное» начало, системность? (Это особая большая тема.) Автор отождествляет системное мышление с научным. Но в таком случае существует традиционное и более точное понятие — «**рациональное**», составляющее классическую диадку с эмоциональным.

3. Что значит «органичное совмещение» и всегда ли оно присутствует, где критерий?

4. Что отличает дизайн от прикладного и декоративного искусства, от традиционной архитектуры, где так же взаимодействуют эмоциональное и рациональное начала? Или эти области входят в сферу дизайна, или в его общее определение необходимо ввести соответствующее условие — промышленное производство, что изначально лежало в основе кристаллизации и самоопределения этой сферы.

Учитывая сказанное, общее определение дизайнера могло бы звучать так: «Дизайн — проектирование рациональных и эстетически организованных объектов промышленного производства». Что касается постоянного акцентирования рядом авторов «новых социокультурных смыслов», это естественная функция **любого** творчества, а не только дизайнера.

Подобное обобщенное определение, конечно же, требует конкретизации в разных плоскостях, и прежде всего в объектной (какие объекты подлежат проектированию) и предметной (что является предметом забот дизайнера в коллективе, зачастую весьма широком, проектировщиков объекта). По первому вопросу имеются определенные соображения в тексте (к ним мы еще обратимся). Что касается предмета дизайна, то уже в предисловии происходит досадное смещение понятий: речь ведется не о том, **что** заботит дизайнера в объекте, а о том, **как** он творит, о типе его мышления, т.е. о методе.

Уже в определении дизайнера автор подменяет базовую теоретико-предметную плоскость производной — методико-субъективной, толкуя о том, **как**, а не о том, **что** проектируется, в чем специфика продукта, задающая метод его создания. Отсюда преимущественно методический дух учебника, неоднократные развер-

нутые ссылки на положения «Методики художественного конструирования», труд, выстроенный в кабинетах ВНИИТЭ без отчетливой теоретической основы и практической апробации.

А между тем большинство дефиниций дизайна утверждает в качестве предмета дизайнерской деятельности эстетически организованную форму, красоту объекта. Именно для этого дизайн и нужен обществу. Другое дело, что сама красота объекта понимается по-разному в зависимости от соотношения в нем практического и художественного начал. Здесь и начинается теоретический разговор о разных объектах, предметах, типах дизайнерского проектирования и видах дизайна.

Существует богатейший опыт классификации дизайна по самым различным параметрам: по сферам применения продуктов, по целям заказчика, по творческим подходам, по характеру организации службы, по предметам проектирования, по странам, материалам, стилям и т.д. В том же предисловии под заголовком «Стратегия изложения», где объясняется деление книги на три части, нашим автором фактически представлены обобщенные объекты проектирования: «отдельные предметы или их комплексы», «предметно-пространственная среда» и объекты уже не материальной реальности, а виртуальной. По мысли автора, эти три объекта соответствуют этапам «в развитии дизайнерской практики прошедшего столетия, определяющимся сменой фундаментальных проектных парадигм» (с. 18). Из основного текста становится ясно, что эти «парадигмы» созданы идеологами дизайна в тиши кабинетов и в полном отрыве от реальной жизни. Например, в первой части учебника речь идет почему-то только о вещах как движимых предметах, хотя предметный мир человека со времен их совместного появления представлен в пространственно-временном континууме по крайней мере четырьмя спектрально связанными пластами: плоскостными предметами (тога, ковер, зеркало, обои, фанера, плакат и т.п.); объемными предметами (все вещи и сооружения); предметной средой (начиная с рабочего места и кончая фирменным стилем всех предприятий министерства); опредмеченными процессами (бытовыми, трудовыми, культурными, праздничными, боевыми, выставочными и т.п.). Поэтому следует говорить не о двух (вещь и среда), а о четырех обобщенных объектах предметного творчества, совместно прошедших через всю историю человечества, ибо любая вещь формируется плоскостями и формирует среду, любой культурный процесс реализуется посредством предметов и среды. А в то же время любая функциональная плоскость или вещь имплицитно содержит процесс ее использования, задающий структуру данного предмета.

Концепция «единой вещи» скорее приписывалась реальному дизайну начальной поры позднейшими «теоретиками», чем действительно им исповедовалась. Достаточно вспомнить первого дизайнера, Петера Беренса с его широкой разработкой фирменного стиля, включавшего комплексы продукции, графику, архитектуру, интерьеры, сам дух концерна AEG. Подобный широкий, комплексный подход естественно унаследован дизайном от архитектуры, из опыта создания корпоративных стилей железных дорог и системы почт еще XIX века.

Дело в том, что действительно, как отмечает И.А. Розенсон, на поверхности находится единичное изделие. Так было и до дизайна во все эпохи, так остается и сегодня. Столь же естественно для всех эпох ощущение стилевого единства среды, массовое постепенное усовершенствование прототипов, а не принципиальные новации, которые общество, да и любая самоорганизующаяся система, принимает лишь под угрозой гибели. Почувствовать допустимую здесь и сейчас меру обновления — долг профессионального творца, так же как смысл и меру художественной нагрузки.

Среди множества оснований для классификации дизайна, как вытекает даже из его обобщенного определения, ключевым является характер соотношения названных полярных начал: рационально-практического и эмоционально-художественного. Именно это соотношение определяет цель формообразования, его метод (как совокупность принципов) и понимание красоты, ожидаемой в любом случае, но в различном виде. Рассмотрим такие типы предметного творчества в «классических» точках спектра в аналитически чистом виде.

1. Ведущая функция объекта — практическая. Сознательная художественная установка отсутствует. Дизайнер нацелен на эстетическое *совершенство* объекта, которое понимается как следствие его всестороннего практического *совершенства*: эффективности, удобства, рациональности материала, его обработки (технологичности) и расположения (компоновки). Такой тип творчества преобладает в так называемом **инженерном дизайне**, занятом главным образом производственной сферой, где эстетическое восприятие отнесено трудовыми процессами и разворачивается главным образом в условиях «бескорыстного» созерцания на промышленных выставках, в магазинах, на экскурсиях.

2. На противоположном полюсе дизайна при обязательной практической эффективности объекта на первый план выходит его выразительный облик, который должен соответствовать претензиям потребителя на престиж и статус в обществе. Средствами достижения должной выразительности выступают художественные формы различных стилей. Такой тип предметного творчества характерен для **стайлинга**.

3. В области равновесного взаимодействия полярных начал, как сказано у нашего автора в определении всего дизайна — «органичного совмещения», происходит художественное осмысление практической сущности объекта с позиций общества и выражение этого общественного отношения в форме объекта. Причем выразительными средствами служат сама структура объекта, его конструкция, пропорции, пластика. Таким образом, и содержание (практическое и художественное), и форма вырастают из самого объекта. В этом и есть органичность, **целостность** данного типа творчества, который имеет разные названия: классический дизайн, академический дизайн, художественное конструирование. Важно осознавать, что подобная целостность или органичность вовсе не распространяется на все виды дизайна.

Существует в том же спектральном ряду еще одна область, которую называют арт-дизайном. Она характеризуется исключительно художественными устремлениями, почти полной утратой практической основы своих уникальных объектов, зачастую ориентацией на ручное изготовление и поэтому не укладывается в принятое нами представление о дизайне, а принадлежит скорее к декоративному искусству — особому типу творчества.

Остается настоятельно подчеркнуть, что каждый из охарактеризованных типов творчества пронизывает все четыре объектных пласта предметного мира, образуя сетку соответствующих видов дизайна. Причем в каждом из них ставятся или предполагаются своеобразные цели, работают своеобразные специалисты, опираясь на соответствующие методы, начиная с преимущественно рациональных и кончая иррациональными, интуитивными. Важно, что в каждой ячейке складывается своя «местная» теория дизайна, которую ее адепты склонны считать самой истинной и общей. Поэтому всякие разговоры о дизайне без уточнения его предмета оказываются беспредметными.

Разумеется, представители всех намеченных видов дизайна, работая над формой объекта (будь то композиция плоскости, объемно-пластическое реше-

ние вещи, организация пространства интерьера или территории, характер и протекание процессов), непременно осмысливают заданное содержание, иногда корректируют и обогащают его. Но когда объект крупномасштабный, широкий и может быть разработан лишь коллективом сотрудников, оказывается необходимым предварительное многостороннее исследование и осмысление его содержания. В таких случаях все местные, «цеховые» теории перерастают в так называемый **концептуальный дизайн**, основным предметом которого является уже не форма, а содержание, а продуктом — не проект, а совокупность требований к будущему объекту (концепция) и соответствующая программа его проектирования.

Ярким представителем именно такого дизайна является наш автор. Характерно, что, проработав многие годы в исследовательском отделе ведущей проектной организации ЛФ ВНИИТЭ над концепциями масштабных объектов, она как бы не заметила, что в соседних подразделениях профессиональные дизайнеры разрабатывают реальные изделия бытового назначения, инструменты, приборы, машины, интерьеры, графику и упаковку. Все это ей представляется чем-то элементарным, само собой разумеющимся, «квазидизайнерским». «Подлинный дизайн — это внесение социально-культурных инноваций и поиск нестандартных решений...» (с. 69). «Создание дизайн-концепции — необходимый и наиболее творческий этап разработки дизайн-программы» (с. 138).

Таким образом, сегодня храм дизайна напоминает пантеон, где различные группы мастеров поклоняются каждый своим богам и ставят им свечи. Но от этого в храме не становится светлее. А полумрак — благодатная среда для сакральных, мистических, мифологических сил.

И.А. Розенсон, как и другие, стремится охватить единым взглядом весь храм, но делает это с позиций своей веры. Она избрала концепцию смены «глобальных проектных парадигм» и без каких-либо обоснований наметила три эпохи дизайна. В первой части книги определяющей выступает парадигма «единой вещи». Вторая часть посвящена предметно-пространственной среде. Начнем с самого понятия.

Среда — пока в достаточной мере неотрефлексированная философская категория. Это нечто внешнее, то, что определяет явление, находясь вне его: вне объекта — материальная среда, вне субъекта — духовная. Но это же так просто и очевидно, а нашего автора как истинного дизайнера привлекают нестандартные, нетривиальные, экстравагантные построения. А что если взять и перевернуть традиционное понимание, поставить его с ног на голову — поместить среду в субъекта? И вот она, вслед за Г.З. Кагановым, который в 1979 году противопоставил среду окружению, утверждает, что «среда — это хорошо освоенное окружение» (с. 94).

Как прикажете понимать? Автор учебника поясняет студентам(!): «То, что для субъекта практически важно, оценивается слишком рационально (фи!), но то, что его сознание игнорирует, что «отдается на откуп» **эмоции, рефлексии, ощущению**, то и составляет ткань его предметно-пространственной среды» (с. 101). Так среда из материального мира перемещается в мир ощущений. Как феномен, оторванный от реального значения, она существует лишь в эстетическом сознании. Носитель этих ощущений назван «средовым субъектом». Так старое доброе понятие «предметная среда» заменяется понятием «окружение», чтобы использовать его вместо старого доброго выражения «эстетическое впечатление» (которое, кстати, в реальности неотрывно от практической основы, особенно когда речь идет о продуктах культуры). Так на глазах у пораженной публики широкое философское понятие «среда» сводится к субъективному восприятию фрагмен-

та окружения и в русле постмодернистской парадигмы превращается в объект игрового манипулирования в расчете лишь на себя и на свое понимание восприятия потенциальных потребителей.

Далее применительно к среде автор развивает свои излюбленные идеи о медитации, трикстере, мифологическом мышлении, архетипах, бессознательном, тропах поэтики и т.п. В виде редчайшего исключения приведен пример реального проектирования — градостроительство, где дизайн уподобляется жанру анекдота, сопровождающего эпос архитектуры. При этом автор, как всегда, нацелен на самые сложные вопросы: «Рациональные представления средового субъекта о функционально и эстетически полноценной среде... легко систематизировать и превратить в инструмент проектирования (чего, казалось бы, и ждут студенты. — М.К.). Бессознательные же ожидания и эмоциональные реакции труднее формализуются» (с. 117). «С этой целью полезно представить себе:

— **семиотическую модель** (модель проектного языка) городской среды, сквозной для любого городского организма);

— **мифологемы, архетипы и стереотипы**, составляющие представление о конкретном городе, бытующие в массовом сознании» (с. 117–118).

Подобные подходы и заходы щедро предлагаются нашим автором, уверенным, что это подготовит будущих медиадизайнеров к пониманию «истоков и сущности», к продуктивному творчеству.

Третья часть книги посвящена действительно качественно иной эре проектирования, однако порожденной не новейшей глобальной парадигмой, как полагает автор, а, как всегда, прогрессом техники, который позволил передать электронике рутинные операции (накопление и хранение информации, построение изображений в различных проекциях, перебор вариантов и т.п.). При этом сохранялся материальный продукт, производимый машинным способом, а дизайн становился техническим искусством наподобие книгопечатания и фотографии. Далее происходит скачок от материального продукта к виртуальному и от машинного производства к компьютерному. Дизайн выходит за рамки предметного искусства, превращаясь в медиадизайн. (Так на наших глазах слово дважды меняет смысл.)

У творца «развязываются руки», он теперь не зависит от инструментальной функции объекта, материала, физических законов. Наступает полная свобода фантазии, как в мультипликации. В связи с этим автор высказывает надежду, что «саморазвивающаяся, структурирующаяся, нащупывающая в себе собственные законы информационная среда... сможет возродить древний культурный синкретизм, пластичность, вариативность, непосредственность обращения, творческую мобилизованность восприятия и другие достоинства эпохи устной традиции» (с. 151). Поживем — увидим! Но до сих пор в истории наблюдались возвраты лишь в виде фарса.

Пока что актуализируется вопрос о теории медиадизайна, и здесь постановка вопроса включает все те же три позиции.

1. Что выступает в качестве объекта медиадизайна? Наш автор отвечает уклончиво: «Продукты современной культуры, к созданию которых привлечены дизайнеры» (с. 189). Ну а конкретнее? Пока мы наблюдаем электронные игры, фантастические путешествия, иллюзорные миры рекламы. Каково их значение для общества? Представляется важным, что новый объектный слой информационного дизайна должен обрести ту же структуру видов, что и предметный дизайн индустриальной эпохи и традиционное архитектурно-прикладное искусство эпохи ручного труда.

2. Каков **предмет** медиадизайна? На этот раз, видимо, не только форма проектируемых объектов, но и содержание, идея, замысел.

3. Каков **метод** проектирования? И.А. Розенсон полагает, что «дизайнер должен сам найти и развить в себе способность перемещать свое сознание в ту точку виртуального мира, где должен разместиться его творческий продукт. Дизайнер должен вообразить себе это пространство-время целостно...» (с. 190).

В помощь дизайнеру автор намечает научные основы построения концепций — некоторые положения и понятия ряда актуальных с его точки зрения дисциплин, таких как семиотика, психология, поэтика, виртуалистика.

В результате приходится полностью согласиться с мыслью автора о том, что «теория медиадизайна еще ждет своей глубокой разработки... Сейчас мы находимся внутри развивающегося процесса, внутри системы неустоявшихся представлений...» (с. 190).

Однако то же самое, к сожалению, следует сказать и о теории традиционного промышленного дизайна, которой за прошедший век никто серьезно не занимался. Но может быть, так и надо, архитектура же несколько тысячелетий благополучно обходится лишь технологическими и стилевыми концепциями, которые расцениваются как теория.

творческие портреты

рудольф кликс И ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ДИЗАЙН

М.Т. Майстровская

Автор благодарит за помощь
в работе над статьей
Татьяну Рудольфовну Кликс,
Юрия Петровича Шалаева,
Владимира Гавриловича Пейду,
Анатолия Николаевича Чернова



В широкой панораме экспозиционного творчества внимание привлекает крупная фигура талантливого и плодотворного художника, блестящего руководителя и организатора, теоретика и практика экспозиции — Рудольфа Ригольдовича Кликса, представителя плеяды крупнейших специалистов-лидеров, тех, кто закладывал и формировал основы выставочного дизайна в нашей стране.

Р.Р. Кликс — архитектор по образованию, кандидат архитектуры, заслуженный деятель искусств РСФСР, народный художник РСФСР, на протяжении более 20 лет главный художник Торгово-промышленной палаты СССР, автор и руководитель многочисленных международных и отечественных выставок.

Это и генеральная планировка ВСХВ — ВДНХ 1954 года, широко известные советские экспозиции на всемирных выставках в Брюсселе, Монреале, Спокане, крупнейшие национальные торгово-промышленные выставки в Лондоне, Рио-де-Жанейро, Дели, международные торговые ярмарки в Лейпциге, Брно, Пловдиве, Будапеште, Познани, Загребе и многие другие.

Р. Кликс — не только выдающийся по опыту и масштабу практик, но и крупнейший теоретик выставочного дизайна, автор множества статей и книг, в том числе фундаментальной монографии «Художественное проектирование экспозиций» (М., 1978).

Творчество Рудольфа Ригольдовича было органично связано со всеми этапами и стилистическими направлениями 1950–1970-х годов в искусстве и архитектуре. Настроенное на новации, оно развивалось в русле мирового художественного процесса и тенденций в международном экспозиционном дизайне, оставаясь индивидуальным и узнаваемым.

Рудольф Кликс был лидером, удивительно тонко и верно чувствующим то новое и востребованное обществом и своей сложной профессией, что давало импульс ее дальнейшему развитию и делало экспозиционный дизайн, которому он служил всю жизнь, актуальным и действенным инструментом современного мира и искусства.

Экспозиционный дизайн — область чрезвычайно сложная, синтетическая, многомерная. Он балансирует на грани четкой и рациональной архитектурной мысли, связанной с функциональностью и комфортностью, технологией и экономикой, быстротой реализации проектов, и при этом обладает практически неограниченными возможностями художественной выразительности, метафоричности,

способностью создавать яркие, эмоциональные и содержательные образы. Именно благодаря этим образам, а не только представлением натуральных экспонатов и конкретной информации выставка как уникальная коммуникативная система добивается эффективных результатов воздействия на своих зрителей. Сам Кликс так говорил о выставке: «Специфический жанр выставочного искусства, хотя и опирается на общественные, естественные науки, на достижения техники, не перестает быть искусством, искусством синтетическим. Оно впитало в себя архитектурное мышление, художественную фантазию, изящество инженерного расчета, широту социологической оценки экспозиции...»

В памяти целого поколения проектировщиков Рудольф Ригольдович остался не только как отзывчивый, внимательный к своим коллегам человек, но и как выдающийся наставник. Недаром в Торгово-промышленной палате его долгие годы уважительно называли «папа Кликс».

Рудольф Ригольдович Кликс родился в 1910 году (25 июня) в Москве в рабочей семье. Его мать была из поволжских немцев, а отец — латыш, он работал на одном из заводов Красной Пресни.

После гибели отца в 1919 году семья переселилась в Харьков, где было легче выжить в это тяжелое время. Учился там же. После окончания ФЗУ кем только не пришлось работать смышленому и мастеровитому молодому человеку. Он был слесарем-инструментальщиком на электромеханическом заводе, чинил всевозможные электрические приборы, мастерил мебель, шил обувь, был помощником часовщика и даже дантиста. Его отличали быстрота освоения специальности, изобретательность, ловкие и умелые руки. Он мог сделать все. Известен эпизод об одном из таких достижений. По воспоминаниям его дочери Т.Р. Кликс, Рудольф Ригольдович из подсобного материала и деталей сделал первый в городе патефон, что было предметом его особой гордости. По этому поводу он даже был вызван к С. Орджоникидзе для беседы о возможной организации и налаживания в Харькове предприятия по промышленному производству патефонов.

Рудольф Кликс учился на архитектурном факультете Харьковского инженерно-строительного института, который окончил в 1935 году. Затем поступил в аспирантуру и был оставлен на кафедре в качестве преподавателя архитектурного рисунка и черчения.

Его дипломный проект «Дворец молодежи в Москве» был выполнен в русле новых тенденций пространственного мышления, нарождавшегося в архитектурной профессии. Середина 1930-х годов характеризовалась отказом от принципов конструктивизма и переходом к регулярным классицистическим декоративным формам. Это и первая очередь станций московского метро, и гостиница «Москва», и принятие Генерального плана реконструкции Москвы с задачами целостного художественного оформления города и др.

В 1940 году, после окончания аспирантуры ХИСИ, Р. Кликс защитил диссертацию на тему «Интерьер барокко и классицизма в России». В ней освещались вопросы актуальной темы изучения исторического наследия, принципов и характера архитектурных построений, декоративности, живописности, рождавших пышные и впечатляющие композиционные решения, некий антиконструктивизм, вольное и непринужденное обращение к другим стилям и формам. Именно эти свойства были востребованы временем в 1930–1950-е годы и представляли наибольший интерес для художественных поисков и экспериментов в декоративном и оформительском искусстве, к которому традиционно относилось создание выставочных экспозиций.

Одновременно с учебой в институте, а потом аспирантуре приходилось работать. С 1931 года он сотрудничал с областным отделением Союза художников, занимаясь оформлением различных республиканских выставок, городских парадов,

майских и октябрьских праздников, участвовал в ежегодном оформлении центральной площади города и его главных улиц.

Творческую деятельность Р. Кликса начинается с проектирования крупной (4500 м²) выставки «Советская Украина» (1932), оформления Музея охраны труда (1934), работами в полиграфии, где он выполнял обложки журналов и агитационные плакаты и т.д.¹

Наиболее интересен его новаторский проект «Оформление площади Госпрома в честь перелета через Северный полюс летчика В. Чкалова» в Харькове (1937) к празднованию 20-й годовщины Октябрьской революции. В какой-то степени этот проект был еще данью конструктивизму. В нем сказались увлечение невиданными возможностями техники, новыми конструкциями и, главное, новыми образами, которые будут волновать его в дальнейшем. Однако уже в этой ранней работе было очевидное тяготение к театральности, к эффектности и выразительности общей композиции и пространства.

Проект предполагал грандиозный 50-метровый конус вантовой конструкции, подвешенной на тросе, протянутом через площадь. Устремленный ввысь в гирляндах ярких разноцветных огней, он исходил из основания, полусферы Земли. В центре конуса располагалась модель самолета, парившего над землей, его крылья, подсвечивались лучами прожекторов. Работа получила высокую оценку и была первой удачей на профессиональном пути молодого архитектора.

Уже в этом первом проекте были намечены будущие ориентиры и идеалы талантливого архитектора, увлеченного завоеваниями новых высот, могущественными возможностями современной техники. Эта тема пройдет лейтмотивом через весь творческий путь художника, неоднократно возвращавшегося к ней в своих последующих проектах².

Практическую и исследовательскую деятельность прервала Великая Отечественная война. В 1940 году Кликса направляют в Ригу для участия в работе Прибалтийского военного округа, где его застает начало войны. Он был назначен начальником проектной группы Центрального военно-проектного управления Красной армии и занимался строительством военных аэродромов и стратегических объектов в прифронтовой полосе.

После освобождения Сталинграда Р. Кликса направляют с группой архитекторов на восстановление города, а после окончания войны переводят в Москву, в Наркомстрой, где он продолжил работу на строительстве новой выставки — ВСХВ.

Послевоенный период деятельности Кликса связан с реконструкцией ВСХВ, которую решено было превратить в выставку, созданную на уровне современных тенденций и технических достижений строительной и архитектурной практики.

В 1947 году Рудольф Ригольдович Кликс назначается заместителем главного архитектора выставки Анатолия Федоровича Жукова. Он принимает непосредственное участие в разработке Генерального плана ВСХВ (1954), а с 1956 по 1960 год работает главным художником выставки, оказывая большое влияние на формирование ее пространства и облика. Им самим и под его руководством были созданы разнообразные экспозиции и тематические ансамбли, в которых дизайнерские принципы и художественные средства (цвет, свет, архитектурные детали, композиция) играли важную образную роль.

Эта новая версия Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, в отличие от ее предшественниц — выставок 1923 и 1939–1941 годов, была постоянно действующей, монументальной и более грандиозной. Современники считали всю планировку территории, ее озеленение, благоустройство и архитектуру павильонов в целом явлением уникальным и не имеющим аналогов в отечественной архитектуре.

Со временем она стала прототипом для бесчисленных интерпретаций в республиканских и областных вариантах.

Выставка до конца жизни оставалась детищем Кликса. Так, уже в конце жизни, практически незадолго до своей кончины в мае 1997 года Рудольф Ригольдович писал в своем письме в оргкомитет фестиваля «Арх-Москва-97», предлагая включить материалы о значимой для советской архитектуры истории ВСХВ-ВДНХ-ВВЦ в экспозицию выставки, следующее: «Возникшая в предвоенном 1939 году ВСХВ пережила второе рождение в 1954 году и стала неотъемлемой частью общего архитектурного ансамбля столицы... В формировании облика ВСХВ-54 принял участие огромный коллектив (более четырех тысяч человек) — архитекторов, художников, скульпторов, мастеров народного творчества. Она явилась школой для целой армии строителей...» Рудольф Ригольдович считал, что «на юбилейной московской архитектурной выставке экспозиция о Выставочном ансамбле ВВЦ должна показать его не просто как памятник архитектуры и культуры вообще первого послевоенного десятилетия, а как живой социальный организм, меняющийся с годами названия, содержание и формы...» Переживая за состояние выставочного пространства и архитектуры, которые в конце прошлого века пришли в полный упадок, он был уверен в необходимости показа на выставке «Арх-Москва» материалов о ВСХВ-ВДНХ-ВВЦ в ее динамичном развитии. И надеялся, что «ВВЦ преодолет трудности роста, и вещими окажутся слова Священного Писания об изгнании купцов и менял из храма», а также, что «коммерциализация центра обретет цивилизованные формы... в новом имидже Выставочного центра, который вновь станет предметом гордости москвичей и россиян»³.

В основу Генплана выставки 1954 года был положен «принцип последовательного развертывания экспозиции на основе четкого разграничения и соответственного оформления различных разделов территории»⁴. Четкое членение территории прямой главной осью придавало парадность и праздничность композиционному решению ансамбля, который занимал большую по сравнению с пространством выставки 1939 года территорию, являясь существенной частью плана реконструкции послевоенной Москвы. Новыми были и архитектурно-пространственная организация выставки, центр с главной площадью, с величественным павильоном СССР и павильонами республик. Претерпела изменение и заключительная часть центрального ансамбля с тремя павильонами на площади Механизации, как бы апофеоз выставки.

Важнейшим достижением стало подчинение объемно-пространственной композиции ее основному содержанию, концепция которого заключалась в демонстрации «гармоничного сочетания сельскохозяйственного производства с богатством и своеобразием природы каждой республики» при использовании национальных традиций в архитектуре и художественном оформлении павильонов. Так, каждый республиканский павильон был выстроен в художественных образах национального искусства и окружен небольшими пропорциональными садами с характерной для данной республики или территории растительностью⁵. Эта идея позволила воедино связать все бесконечное разнообразие павильонов, сооружений, разделов, экспозиций.

Помимо грандиозной по объему, концептуальному решению и ответственности работы над Генпланом ВСХВ Рудольф Ригольдович был автором павильона «Сибирь» и павильона «Центросоюз».

Павильон «Сибирь»⁶ — один из самых монументальных и крупных. Уже своим объемом и формой он представлял богатейшую житницу страны, «края неисчерпаемых богатств».

Это здание шестиугольной формы, с высоким центральным залом, вокруг которого удобно располагались непосредственно выставочные галереи. Закрытый двор и вводный зал размещались в его средней части, а фасад, обращенный к центральной площади и фонтану «Дружба народов», представлял собой строй-

ный монументальный портик. Пилоны портика украшали скульптуры основных представителей региона Сибири. А огромное живописное панно главного зала, изображавшее просторы от Урала до Тихого океана, дополняло и подчеркивало лаконичный архитектурный образ, высоту зала, белизну стен, монументальность пространства.

Расположенный далее круглый зал был перекрыт куполом с изображением герба РСФСР, который поддерживали мраморные пилоны. Вокруг зала располагалась галерея с экспозиционными стендами. Запоминающимися были форма и убранство опор галереи, которые ассоциировались с образом фантастического «каменного цветка», навеянного сказами Бажова и связанного с представлениями о северных сибирских территориях.

Как правило, главной темой в оформлении экспозиций становилась тема урожая, трактованная в каждом из павильонов по-разному. В данном случае тема изобилия интерпретировала образы снопа, колоса, гирлянды. Декоративные композиции из натуральных снопов и колосьев создавали впечатление застывших многоярусных фонтанов, созвучных современным инсталляциям.

Однако при изобилии декоративных элементов архитектуры и экспозиции павильон «Сибирь» оставлял впечатление мощи и соразмерности, и, как это ни покажется странным, архитектурного лаконизма, умения архитектора тонко сочетать обязательные для времени декоративные акценты с крупными, чистыми поверхностями потолков, стен, мраморных пилонов. Во всем этом, бесспорно, чувствовались мастерство и высокая художественная культура его авторов.

В павильоне «Центросоюз» (в соавторстве с архитектором Б.С. Виленским и скульптором В.П. Циммерманом), с золоченым шпилем, обилием лепного декора, присутствовали отдельные черты древнерусского зодчества. «Основной объем здания с богатой нишей входа нес на себе башню, обработанную стилизованными закомарами и завершенную шпилем с эмблемой Центросоюза»⁷. Павильон был поднят на террасу, по краям которой находились оригинальные керамические фонтаны-шары с ажурным сквозным орнаментом. Автором этих фонтанов был также Рудольф Кликс.

Огромное значение для общей композиции выставки играло озеленение. А если учесть разнообразные фонтаны, каскады, бассейны в сочетании с окружающими павильонами, зеленью и цветами, аллеями и скульптурой, которые в вечернее время ярко подсвечивались разноцветными фонарями и прожекторами, то экспозиция ВСХВ представляла собой грандиозное комплексное тематическое зрелище, подготовленное высокопрофессионально для своего времени и бесспорно талантливо, наполненное пафосом и идеологией, которые демонстрировались самыми современными средствами и приемами международной экспозиционной культуры.

В целом ансамбль выставки не имел прецедента в отечественной строительной практике ни по размаху проектного замысла, ни по сложности и многоплановости составляющих его элементов, ни по масштабности привлечения архитектурных, художественных и научных сил, ни по фантастическим расходам, предпринятым страной в восстановительный период широкомасштабного мирного строительства. И во всем этом Рудольф Кликс принимал самое активное участие.

Работа над генеральным планом выставки, включавшая проектный замысел в его наивысшем срезе концептуальной и композиционно-художественной формы, дала молодому архитектору широкие возможности для творческой реализации и наработки уникального проектного опыта. ВСХВ была выдающейся для своего времени, да и не только для своего, экспериментальной площадкой, которая фокусировала самый передовой опыт экспозиционного проекта такого грандиозного масштаба, каким являлась выставка.

Первоначально ВСХВ представляла собой два основных раздела (две выставки) — сельскохозяйственную и промышленную. Р. Кликс был назначен главным художником промышленной части, а затем, когда ВСХВ и ВПВ объединились в 1958 году, его назначили главным художником объединенной выставки.

Итогом этой грандиозной работы над проектом ВСХВ стала монография-альбом Р.Р. Кликса «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Павильоны и сооружения» (М., 1954).

Работая в эпицентре проекта, Р. Кликс получил уникальный опыт концептуального проектирования крупномасштабного выставочного объекта, что плодотворно сказалось на его дальнейшей творческой деятельности, связанной с выставочной практикой, с выставочным дизайном всемирных, национальных и специализированных международных выставок, определивших его творческое направление и ставших его истинным призванием. Именно в этой сфере экспозиции Рудольф Кликс смог создать выдающиеся проекты и запоминающиеся выставочные образы, с которыми навсегда окажется связанным его имя.

Еще с середины 1940-х годов параллельно с архитектурной практикой Р. Кликс начинает проектирование отдельных экспозиций. Первыми работами в этой области были Постоянная выставка профдвижения (1945), Всеславянская сельскохозяйственная выставка в Праге (павильон СССР 1946 года и выставка «30 лет советских профсоюзов», Москва, соавтор И.М. Шошенский, 1947), затем ежегодные ярмарки в Лейпциге и т.д.

В 1949 году Рудольф Ригольдович Кликс вместе с Иосифом Михайловичем Шошенским и Ниной Зозулей делают выставку подарков И.В. Сталину в Центральном музее революции. За эту работу по личному распоряжению Сталина семье художника дали квартиру в большом новом доме на Новослободской улице.

С этого периода проектирование выставок и экспозиционного ансамбля становится главным направлением работы в профессии. Основные из них:

- проект павильона СССР на Международной сельскохозяйственной ярмарке в г. Новисад (Югославия), проект экспозиции (1955);

- Международная ярмарка, Лейпциг (павильон СССР, 1956–1957, соавтор М.Л. Шенкер);

- оформление площади Советской армии в Москве к Международному фестивалю молодежи и студентов (1957);

- Всемирная выставка, Брюссель (Бельгия, 1958, дворец «Наука», экспозиция СССР);

- Национальная выставка СССР в Хельсинки (Финляндия, 1959, соавтор А.С. Миронов);

- павильон СССР на международной выставке в Нью-Дели (Индия, 1960);

- Советская национальная торгово-промышленная выставка в Лондоне (Великобритания, 1961, соавторы А.С. Миронов, В.Г. Пейда);

- павильон страны на международной выставке в Дамаске (1961);

- Национальная торгово-промышленная выставка СССР в Рио-де-Жанейро (Бразилия, 1962, соавторы А.С. Миронов, В.Г. Пейда и др.);

- Национальная выставка Индии в Москве (Сокольники, 1963, соавторы А.С. Миронов, А.И. Шитикова и др.);

- выставка «Реклама и упаковка стран СЭВ» (Москва, Сокольники, 1964, соавторы А.С. Миронов, А.И. Шитикова, Ю.П. Шалаев и др.);

- павильон страны на международной ярмарке в Измире (Турция, 1964);

- Торгово-промышленная выставка СССР в Сиднее (Австралия, 1964);

- проект советского раздела экспозиции на международной ярмарке (Солоники, Греция 1965);

- Всемирная выставка «ЭКСПО-67» (Монреаль, Канада, 1967, павильон СССР (со-

авторы В.Г. Макаревич, В.В. Дубанов, О.П. Ломако, А.И. Шитикова, Ю.П. Шалаев и др.);

— Всемирная выставка по охране окружающей среды «ЭКСПО-74» (Спокан, США, 1974, соавторы А.С. Миронов, Ю.П. Шалаев, и др.);

— Национальная торгово-промышленная выставка СССР в Лондоне (Великобритания, 1979, соавторы Ю.П. Шалаев, А.Н. Чернов, В.А. Соколов и др.);

Всемирная выставка 1958 года в Брюсселе была первой после войны. Она представляла миру новый этап развития НТР, культуры и идеологии, демонстрировала экспозиции 54 стран и международных организаций, включая главные павильоны — Дворец науки, павильон искусств и знаменитый «Атомиум», ставший символическим выставочным сооружением, отразившим девиз выставки — «Человек и прогресс».

Советская экспозиция в Брюсселе включала два самостоятельных раздела: непосредственно павильон страны, который проектировал Константин Рождественский, и Дворец науки, отдельное экспозиционное пространство, которое проектировал Рудольф Кликс. Каждая экспозиция была четко концептуальной и программной.

Работая над проектом экспозиции во Дворце науки для Всемирной выставки в Брюсселе в 1957–1958 годах, Р. Кликс создал экспозиционный ансамбль, представлявший последние достижения советской науки.

«Дворец науки включал 4 раздела: «Атом», «Кристалл», «Молекула», «Клетка», — содержание которых раскрывало строение материи и глубину проникновения современной науки в явления природы. Советская экспозиция сосредоточилась на научно аргументированном и в то же время популярном рассказе об исследованиях в области ядерных частиц, космических лучей, полупроводников. Выставка проводилась под девизом, в котором наука становилась не только объектом показа, но и его основой, на которой базировались самые современные приемы и элементы показа»⁸.

За создание экспозиции СССР во Дворце науки Рудольф Кликс был удостоен, как и Константин Рождественский за павильон страны, правительственной награды Бельгии — ордена Леопольда II, присвоенного ему королем Бодуэном.

Брюссельская выставка стала выдающимся событием послевоенного периода. Экспозиции разных стран отражали не только новые тенденции, выразительные и конструктивные средства в архитектуре павильонов и экспозиционных построениях, но и ряд новых аудиовизуальных методов, которые вдохновляли Рудольфа Ригольдовича. Это «радио и различные новые виды кинопроекции, такие как «футурама» и «синерама» (павильон США), полиэкран (павильон ЧССР), «циркорама», цветное телевидение. Помимо этого экспозиция включала множество динамичных макетов, моделей, научных игрушек»⁹.

Наиболее интересными экспозициями были павильоны СССР, США, Франции. Наука на этой выставке послужила основой не только для новых экспозиционных решений, но и новых архитектурных форм и конструкций.

Сенсацией выставки стала экспозиция павильона фирмы «Филипс» спроектированная Ле Корбюзье, которому с участием П. Пикассо и греческого композитора Ксенакиса, многочисленной группы инженеров и акустиков удалось разработать синтез новой экспозиционной формы. Они создали павильон фирмы, который при всей своей уникальной пластичной форме был совершенно пустым внутри и предназначался для показа спектакля «Электронная поэма» в виде светозвуковой электронной феерии с сюжетами из мира искусств, музеев, различных фильмов и документов. Основой стал своеобразный режиссерский замысел. Ле Корбюзье так говорил об этом: «Я хотел создать электронную поэму, в которой свет, цвет, изображение, ритм, звук и архитектура могут взаимодействовать таким образом, чтобы публика имела дело одновременно со всеми предметами, которые производит фирма «Филипс»¹⁰.

И, как считал Кликс, «он наметил перспективный путь единства архитектурного замысла и художественной организации его пространства, пронизанного одной идеей»¹¹.

Другой уникальной экспозицией-зрелищем, включавшим в себя театр, кино, музыку и балет, стал театр, в котором актеры играли на фоне кинопроекций — «Латерна магика» в павильоне Чехословакии, построенном также на авангардных принципах сценарной драматургической концепции и с привлечением всего спектра информационных и выразительных средств.

Фрагмент этой экспозиции в 1959 году был показан в Москве, в Манеже, на выставке «Чешское стекло», и стал откровением для отечественных художников — выставки как жанра искусства.

В большей степени они открывали новые горизонты и формы экспозиционного представления, сочетая эмоциональную зрелищность и динамизм. Одновременно демонстрировался уход от старых, довоенных канонов и форм организации выставочного показа. В экспозицию вводились эмоциональные и психологические моменты, социальные аспекты и дидактические приемы, новые технические средства и экспозиционные возможности.

Это было новым и притягательным по сравнению с традиционными для того времени архитектурными выставочными решениями, наиболее характерным из которых можно считать проект и реализованную экспозицию ярмарки в Лейпциге (1957), где жесткое осевое фронтальное построение пространства формировало главное — образ экспозиции с монументальными и помпезными формами, оставляя натурным экспонатам, включая промышленные образцы станков и автомобилей, роль «декоративного наполнения» в контексте мощной идеологической пропаганды.

Период конца 1950-х — начала 1960-х годов отмечен изменением стилистики, что повлекло за собой переход советской архитектуры и всего декоративного искусства на позиции функционализма современного интернационального стиля. На смену декоративности пришли скупые, лаконичные формы, простота и конструктивность.

Это новое стилистическое направление отчетливо прослеживается в проекте Национальной выставки в Финляндии (Хельсинки, 1959), где Рудольф Кликс применяет новые приемы в проектировании и организации генерального плана выставки. Он отказывался от традиционной для того времени прямой оси, по которой обычно располагалась выставочная стратегия, жесткого архитектурного построения пространства, симметрии, которая была обязательна для большинства экспозиционных решений. Теперь центр выставочной композиции фиксировался крупной установкой, красной решетчатой конструкцией, символизирующей след взлетающей ракеты. Появились характерные для его творческого почерка черты — решетчатые потолки-перголы, которыми удавалось просто и воздушно отсечь лишние высоты и закрыть потолки помещений, создавая свое запрограммированное экспозиционное пространство, соотнесенное с конкретными экспонатами.

В подготовительных работах к выставке в Хельсинки впервые принял участие Владимир Гаврилович Пейда, на долгие годы ставший соратником и другом. Он предложил оригинальный стенд для велосипедов в виде большой восьмерки.

В 1960 году Рудольф Ригольдович Кликс становится главным художником-архитектором Всесоюзной торговой палаты СССР. С этого времени и до выхода на

персональную пенсию в 1988 году он занимался выставочными проектами, экспозиционным дизайном. И будучи многие годы на пенсии, в качестве консультанта ВТПП продолжал заниматься прежней деятельностью. Более четверти века он был авторитетным практиком и теоретиком, инициатором многочисленных нововведений в экспозиционной сфере, организатором и координатором разнообразной выставочной деятельности.

Национальные промышленные выставки СССР в Лондоне проходили за тот период трижды¹².

Выставка 1961 года была крупным событием в дипломатических отношениях обеих стран. Она проходила в Эрлс-корте — в то время в самом большом универсальном выставочном зале Европы. В нем могли демонстрироваться даже океанские яхты в открытом бассейне в центре зала и проводиться различные шоу, включая военные батальи. Площадь зала составляла около 40 000 м², а высота центра — 36 м.

Наших проектировщиков поражала уникальная конструкция сооружения, позволявшая быстро и легко трансформировать его для различных целей, превращать зрительный зал в пространство выставки с практически неограниченными возможностями монтажа экспонатов в любой точке зала за счет специальной подвески к потолку помещения.

Однако первая выставка 1961 года была еще преимущественно плоскостной.

Удачным блоком выставки оказался небольшой зал, который следовал за входом, посвященным государственным регалиям и флагам, многие из них были экспонатами из Оружейной палаты. Этот прием так понравился англичанам, что на выставке в Монреале в английской экспозиции использовалась та же стратегия показа — исторические английские регалии как визитная карточка страны.

В главном зале выставки был установлен известный монумент — голова Ленина, выполненный из пенопласта (скульптор Юрий Нерода), а также композиции из гербов союзных республик.

В центре выставки размещался высокий цилиндрический зал, посвященный теме космоса. Он стал центральным объектом выставки, выполненным чрезвычайно впечатляюще, завершив центральную ось экспозиционной планировки. Значительные по объему боковые зоны выделялись промышленности с одной стороны и культуре и искусству — с другой.

Подготовка этой выставки стала непростой задачей в виду того, что создавалась она за один год. Для такой выставки это минимальный срок, в который нужно было сделать проект, спроектировать все оборудование и оснащение выставки, подготовить художественные произведения (живописные панно и скульптуру), макеты и конструкции, изготовить их, транспортировать в Лондон и смонтировать. Помимо всего выставка представляла сложность с тематической точки зрения и в плане ответственности, так как открывалась к визиту Ю. Гагарина после его триумфального полета. И в большей степени концепция выставки, как и многих других советских международных показов, ставила своей целью демонстрацию и популяризацию советских научно-технических достижений. Над планировкой работали по отдельности. Каждый автор предлагал свой вариант, который бурно обсуждался, и поиски продолжались. Основой принятого и осуществленного в конечном варианте плана стало предложение В.Г. Пейды. Главный зал проектировал А.С. Миронов, непосредственно раздел «Космос» — Р.Р. Кликс, осуществляя свои долго вынашиваемые замыслы, связанные с представлением экспозиции как зрелища, наполненного аудиовизуальными средствами и эффектами, чтобы вы-

звать эмоции зрителей, воздействовать на их память и чувства, создать атмосферу сопереживания, добиться удивления и восторга.

Высокий закрытый цилиндр зала космоса, изнутри затянутый искусно окрашенными тканями, с системой полиэкранов с динамическими слайдами и «бегущим светом» из гирлянд лампочек, образующих «орбиты» планет Солнечной системы и искусственных спутников Земли. Форма и программа этого 10–15-минутного аудиовизуального «спектакля» создавали новую аттракционнo-зрелищную экспозицию.

Генеральный план выставки обрел новые характеристики пространственного построения. Это было не типовое, регулярное решение с четкой осевой композицией, с направленным лучом маршрута, в перспективе которого находился образ Ильича, с четким распределением отделов и расстановкой стендов. Пространство выставки не только обыгрывало сложную конфигурацию и архитектурно-объемные особенности лондонского зала, но и строилось по новому сценарию.

Изменилась система выставочного плана, к которой привыкли устроители и создатели экспозиций, в основном архитекторы, что и придавало объемно-пространственному построению архитектурную симметрию и специфические для архитектурного построения композиционные ходы.

Объемно-пространственная композиция лондонской выставки 1961 года создавалась как свободная пространственная структура.

Ввиду того что опаздывал транспорт и произошла задержка доставки экспонатов в Лондон, монтаж выставки проходил практически в последние дни и часы перед открытием. Министр внешней торговли Н.С. Патолитчев, прибыв за два дня до открытия, был в ужасе от суматохи и явного запаздывания монтажа. Однако, спросив, кто главный, и услышав: «Кликс», спокойно сел в машину и уехал. Выставка была успешно открыта.

Характерной чертой лондонской экспозиции стала смена архитектурной концепции на художественную. Главным признавалось не только пространственное построение, но и образ, выражающий общие идеи через декоративные комплексы. Важность приобрели изобразительные экспозиционные метафоры и ассоциации, исчезли прямолинейность и стилизация.

Выставочная политика страны в те годы была достаточно активной. Одновременно с лондонской в Париже проходила Советская национальная выставка, которую проектировали Константин Рождественский и Вадим Макаревич. Каждая выставка обладала своим оригинальным экспозиционным дизайном.

Еще в процессе работы над лондонской выставкой Кликсу поручается правительственная задача объединения обеих выставок в одну **национальную советскую выставку для Рио-де-Жанейро**. Предстояло органично соединить в новом выставочном пространстве два различных экспозиционных решения, адаптировать их к новому павильону, выбрать и продемонстрировать наиболее удачные и эффектные экспозиционные блоки при новом оригинальном пространственном решении. Выставка отправлялась в Бразилию пароходом. Сначала забрали экспонаты и оформление лондонской выставки, а затем при заходе в гавань Гавра погрузили и парижскую часть.

Особенностью бразильского павильона была вантовая крыша, опускавшаяся до 12 м в центре сооружения, т.е. противоположная английскому залу, у которого к центру шло значительное повышение высоты.

Интерес представляют эскизы и проекты бразильской выставки, которые тщательно соединяют разные экспозиционные комплексы в оригинальную планировку овального в плане павильона. Авторы экспозиции — Р.Р. Кликс, В.Г. Пейда, А.А. Сорокин, М.А. Шишков и др.

Национальную выставку Индии 1963 года в Москве, в Сокольниках, проектировали Р.Р. Кликс, А.И. Шитикова, А.С. Миронов, В.Г. Пейда и др. Она отличалась большим экспозиционным объемом и разнообразием несметного количества экспонатов, представлявших национальную историю, искусство, ремесло и современную промышленность далекой страны. Выставку привезли из Индии практически без проекта, и ее художественная разработка, оформление и монтаж выполнялись в Москве в сжатые сроки. Весь многообразный материал с обилием текстиля, образцов чая, прикладного ремесленного искусства нужно было адаптировать для выставочного комплекса Сокольников. Монументалисты «сурового стиля» создали несколько красочных живописных панно, а Ю. Нерода выполнил скульптуры двух крупных традиционных белых слонов, занявших свое место у входа в огромный павильон. Над этой выставкой трудился весь производственный комбинат ТПП, так как кроме самого проекта требовалось подготовить огромное количество текстов, задников, декоративных панно и т.д.

Работа над проектом выставки поражает своим разнообразием. Каждый зал, каждая зона экспозиции разрабатывались с учетом представленных экспонатов, характера и традиций индийского национального искусства. Экспозиция выставки получилась остросовременной и в стилистическом плане адекватной времени. Эскизы к индийской выставке представляют собой ценный материал, который демонстрирует и проектную технологию начала 1960-х годов с различными и характерными приемами проектной графики, индивидуальной для каждого дизайнера.

В создании выставки «Реклама и упаковка стран СЭВ» (Москва, Сокольники, 1964) принимали участие Р.Р. Кликс, А.С. Миронов, В.Г. Пейда, А.И. Шитикова. Впервые совместно с Р.Р. Кликсом работал молодой дизайнер, выпускник Строгановского училища — Юрий Шалаев, ставший в дальнейшем учеником и соратником Кликса. Он удачно и оригинально выполнил небольшой раздел графического дизайна (200 м²), где фотоувеличения были помещены в стилизованные «золоченые старинные» рамы или рамы с изображением голубого в облаках неба.

Бесспорно, Рудольф Кликс и другие художники международных выставок, бывавшие в западных странах, внимательно наблюдали за работой своих зарубежных коллег. Они профессионально интересовались новейшими принципами и стратегиями мирового экспозиционного творчества, приемами, подходами, технологиями, способами пространственной организации, строительства и экспозиционного дизайна.

После войны выставочная практика переживала небывалый подъем, что связано с осознанием грандиозных потерь национальных культурных ценностей в ходе войны, с формированием и распространением туризма, который был иницирован в какой-то мере угрозой третьего мирового катаклизма, нагнетавшейся ситуацией «холодной войны» и считавшейся отнюдь не иллюзорной.

Интерес к другим странам и народам, культуре и образу жизни «другого» был чрезвычайно велик. Особое внимание вызывал Советский Союз как страна, только что вышедшая из-за «железного занавеса» и предъявлявшая не только свои научные и промышленные достижения, но и альтернативные мировоззрение и социальное устройство.

Выставка становилась одним из действенных средств политического, культурного, экономического и научного обмена, торговли и научно-технической информации. Помимо этого она оставалась наглядной и зрелищной, широкодоступной

и популярной, и, вероятно, ее можно назвать «искусством особого назначения». А возможно, еще и в силу своей праздничности, которая присутствовала наряду с политическими и коммерческими интересами организаторов, выставка всегда была местом общения, встреч, шоу, развлечений для всех слоев общества, возрастов и наций.

К этому времени (конец 1950-х – 1960-е годы) относится большое количество публикаций, посвященных анализу выставок, их дизайну, архитектуре, принципам и приемам организации и построения. Интересуют все выставки: международные, промышленные, торговые, универсальные, культурные, музейные во всем спектре их разнообразия¹³.

Возникает огромный интерес к проектному аспекту создания выставок: исследования истории развития и формирования выставок, разработки архитектуры павильонов и пространственных решений, дизайна самой экспозиции. Огромное внимание уделяется новым конструкциям оборудования, стендов и витрин, новым принципам и стратегиям освещения, использованию оригинальных современных материалов и приемов, а главное, развитию новых технологий выставочного проектирования и исполнения. Очень серьезно начинают разрабатываться теоретические и практические вопросы воздействия экспозиции выставки на посетителя, разнообразные аспекты и параметры — содержательного, художественного, технического, технологического, эмоционально-зрелищного характера.

Много внимания уделяется экспозиционным системам оборудования, модульным сборно-разборным конструкциям промышленного изготовления и в целом широкому спектру экспозиционных технологий.

В этих работах не только собран и проанализирован большой опыт и практика современной экспозиционной дизайнерской мысли, но и сформулированы основные понятия и принципы экспозиционного построения.

Так, в США и других странах в это время велся поиск нового экспозиционного оборудования — конструкций всех типов и форм, материалов и технологий. Именно тогда появляются знаменитые конструкции «шар-труба», унифицированные элементы из анодированных профилей, позволяющих собирать и монтировать разнообразные формы выставочных структур. Модуль и современное промышленное изготовление главенствуют во всем. Применяются решетка, сетка, ячейка — основы пространственных конструкций. Все эти тенденции были не единичными, а напрямую соотносились с общими архитектурными стилистическими направлениями времени.

И возможно, новыми архитектурно-конструктивными возможностями объясняется и активная работа с пространством выставок. Они переходят из плоскостных в свободные пространственные композиции. Происходит замена архитектурных принципов художественными, а вернее дизайнерскими, более функциональными и образным.

Конец 1950-х годов ознаменовался для отечественной культуры эпохальными экспозиционными событиями. Это были национальная выставка США в Сокольниках (1959) и выставка «Чешское стекло» в Манеже (1959), которые продемонстрировали новации экспозиционной стратегии и искусство экспозиции в его новом, актуальном виде. Они создавались на основе режиссуры и сценарного подхода, с новыми техническими приемами и средствами выразительности, с новым построением среды выставки, в которой были сюжеты, образы, острые пластические композиции, наконец, четкий дизайн конструкций и оснащения вместе с музыкой, звуком, текстом, свето- и цветоэффектами.

Особенно выставка в Манеже показала совершенно новую стратегию построения и проектирования экспозиции. Она предстала не как оформление отдельных экспонатов и тем, а как целостный визуально-информативный образ,

экспозиционный спектакль, близкий к искусству сценографии, и в то же время специфическое и самостоятельное художественное произведение-зрелище.

Выставочный дизайн всегда прибегал к самым авангардным художественным приемам. И если Н. Суетин и К. Рождественский строили в экспозиции Всемирной парижской выставки 1937 года архитектоны, то Р. Кликс со своими единомышленниками прибегали уже к более современным видам авангардного искусства — к инсталляциям, коллажам, гиперформам, аудиовизуальным композициям и т.д.

Развивая эту тему, можно с уверенностью говорить, что природа выставки парадоксальна. С одной стороны, она должна экспонировать предметы истории и культуры или сугубо современной техники и промышленности, науки и искусства, а с другой — формы представления этих предметов могут быть огромного диапазона. От «исторических», в случае интерпретации и стилизации определенной эпохи, до сугубо современных, концептуальных и авангардных, манипулирующих предметами показа в своих сверхзадачах и художественных целях. Они создают неповторимые и уникальные тематические дизайнерские композиции для выражения содержания выставки и создания ее выразительной среды.

Соединение отдельных экспонатов в выразительные композиции — по тематическому содержанию, форме, конфигурации, материалу, цвету и свету в целостные экспозиционные ансамбли по закону ансамбля значительно повышают эффект восприятия как отдельного экспоната, так и всей экспозиционно-зрелищной среды выставки в целом, что переводит ее художественно-пространственную композицию в самостоятельный вид пластического искусства.

Р. Кликс говорил, что выставка — высшая форма дизайна, самая сложная его разновидность, синтетический жанр среднего дизайна, и самый интересный. «Универсальная национальная выставка открывает простор перед художником-проектантом возможностью широкого использования образного языка, эмоциональных приемов, основанных на новых технических средствах... Создается комплексное искусство, воздействующее на все органы чувств и аспекты сознания; в его основе лежат новые сценографические способы передачи информации путем соединения классических оформительских средств и новых дизайнерских приемов...»¹⁴.

В связи с бурным ростом выставочной практики, ее разнообразием и спецификой в 1950–1960-е годы было понятно, что довоенная экспозиционная технология, когда для каждой выставки выполнялись специальное оборудование и оснащение, уже не справлялась с объемом и многообразием выставок. На смену ей пришли новые конструкции универсального унифицированного сборно-разборного оборудования промышленного изготовления из новых легких, прочных материалов, в основном из алюминия и дюралевого профиля.

Рудольф Кликс прекрасно понимал, что старые, традиционные для отечественной выставочной практики подходы, связанные с крупномасштабными и монументальными формами архитектурных павильонов и экспозиций, с их тяжелым и фундаментальным оборудованием, которые изготовлялись на основе крупных столярных конструкций из дорогого добротного материала, уже не актуальны. Требовались новые технологии.

В экспозиции Всесоюзной торговой палаты типовые конструкции вводил еще Н. Прусаков. В конце 1949 года появились спроектированные им «кубы» из профилированного дюралюминия. Остекленные или открытые, они выступали в роли витрин, стендов, стеллажей и т.д.¹⁵

В 1960–1970-х годах, главным для Р. Кликса стало не только создание ряда очень важных в политическом и культурном смысле выставок, но и перевод отечественной выставочной практики на современный уровень, соответствующий новым тенденциям в архитектуре, искусстве, и в первую очередь в экспозиционном дизайне, который ярко и плодотворно развивался в это время. Он стремился

перевести экспозиционную проектную и исполнительскую деятельность Торгово-промышленной палаты на максимально доступный новейший дизайнерский и технологический уровень.

Рудольфа Кликса можно назвать флагманом выставочной индустрии. Именно он, один из инициаторов и организаторов производства новых выставочных конструкций, содействовал их внедрению и совершенствовал процесс их изготовления и проектного использования. Но главный, пожалуй, его вклад в совершенствование выставочной деятельности – то, что он стал идеологом индустриальной основы выставочного дела, принимая непосредственное участие в создании производственного комбината ТПП СССР при Министерстве внешней торговли.

Заслуга Кликса в том, что он собрал разрозненные по Москве проектные и исполнительские мастерские под одну крышу производственного комбината, будучи организатором этого детища отечественной выставочной индустрии, создав тем самым процесс и пространство для полноценной проектной и исполнительской деятельности. На комбинате собрались проектанты–художники, конструкторы и мастера-исполнители, что позволяло усовершенствовать проектный процесс, ускорить его и добиться максимальной согласованности отдельных структур.

Решением президиума Всесоюзной торговой палаты от 1 октября 1960 года был организован Производственный комбинат ТПП СССР «как предприятие, призванное способствовать расширению торгово-экономических связей посредством создания советских экспозиций за рубежом», а с 1961 года в действие вводится экспоцентр.

ПК ТПП СССР начинает проектирование и изготовление для отечественных экспозиций на международных выставках и ярмарках уникальное выставочное оборудование, в том числе макеты, рекламно-динамические установки, диaposитивные сверхувеличения, тематические слайд-фильмы и т. п., занимая лидирующее место в отечественной выставочной деятельности.

В отдельных цехах комбината были собраны специалисты различных направлений: макетирования, графики, столярных и механических работ, фото, современных аудиовизуальных средств и т.д. Создается центр, сплачивающий вокруг себя талантливых и энергичных художников и профессионалов-исполнителей, виртуозов в своем деле. В год комбинат проектировал и выполнял около 60 крупных выставок, сумма площадей которых доходила до 150 тысяч кв. м.

Комбинат ТПП выполнял крупнейшие экспозиции Советского Союза на Всемирных выставках в Монреале (1967, Канада), Осаке (1970, Япония), Спокане (1974, США), на Окинаве (1975, Япония), в Цукубе, (1985, Япония), Ванкувере (1986, Канада), Брисбене (1988, Австралия), а также экспозиции национальных выставок СССР в Лондоне (1961, 1968, 1979), Рио-де-Жанейро (1961), Хельсинки (1972), Лос-Анджелесе (1977, 1978), Буэнос-Айресе (1976), Мехико (1981), Улан-Баторе (1981), Афинах (1985), Дюссельдорфе (1982), Копенгагене (1983), Осло (1984) и др. Наряду с этим специалисты спроектировали и выполнили музейные экспозиции Музея Советской армии, Алмазного фонда, музеев Московского Кремля, Музея космонавтики и др.¹⁶

Создается система показа и обсуждения проектов, которая не только позволяла официально представлять проект государственному заказчику, но и являлась школой, полигоном для молодых художников-проектантов, способом решения государственных и творческих задач, повышения проектного мастерства художников.

Во главе этой выставочной дизайнерской индустрии многие годы, практически четверть века, стоял Рудольф Кликс. Он не только поддерживал, но и инициировал внедрение новых технологий, новых материалов, новых технических средств, тем самым поднимая исполнительский уровень советского эксподизайна на международный уровень. Оставив художникам сугубо творческие задачи, он

расширял диапазон их возможностей и давал новую палитру средств для реализации замыслов, влияя в то же время на изменение характера проектного мышления и добиваясь высокого качества проектов и исполнения.

Макеты, которые делались на комбинате («Луноход», «Токомак-10», ракета «Восток» и многие другие) были сделаны виртуозно, достоверно и художественно-выразительно.

В это время формируется ряд художественных комбинатов — Комбинат декоративно-оформительского искусства (КДОИ), Диарамно-макетный комбинат, Художественно-производственный комбинат им. Вучетича и Производственно-оформительский комбинат (ПОК) на ВДНХ. Все они принимали участие в работах и реализации выставочных проектов, однако Производственный комбинат ТПП оставался лидирующим.

Р. Кликс так говорил о своем детище: «В результате контактов, как с советской, так и с зарубежной выставочной практикой... определилось своеобразие творческой деятельности производственного комбината по развитию методики и практики выставочного дизайна, выработки системы и своего стиля художественного проектирования. В этом отношении он стал экспериментальным предприятием, генератором новых идей и методов организации экспозиции, своего рода лабораторией среди аналогичных творческих организаций»¹⁷.

С начала 1960-х годов здесь применяли готовые разборные элементы оборудования, унифицированные объекты. Затем в практику входит знаменитая стержневая конструкция — «шар-труба», или Т-17. Следующим этапом внедрения стало применение сборно-разборных конструкций из одного профиля квадратного сечения — 30 x 30, и уже позже начали создавать более разнообразные системы с применением шести- и восьмигранных дюралевых профилей с широкими прогонами, которые изготовлял завод в городе Видное, под Москвой. В 1970-е годы комбинат использовал передвижные выставочные комплексы-контейнеры, или «ячейки», на базе модульных конструкций. Заранее смонтированные комплексы, включающие экспонаты, информационную графику, рекламу, систему подсветки, можно было устанавливать на площади любой конфигурации, добиваясь максимального эффекта за счет экономии времени на монтаж и демонтаж экспозиции. Проектирование такого комплекса требовало четкой организации.

Конструкции и системы унифицированного оборудования постоянно усложнялись и модернизировались, что позволяло создавать более сложные и композиционно разнообразные выставочные структуры.

Они представляют собой конструкции из отдельных унифицированных деталей и соединительных узлов, из которых можно выполнить разнообразные объемно-пространственные композиции выставочных стендов, придать общему экспозиционному решению оригинальную форму и характер. Современные выставочные системы к началу 1970-х годов по конструктивному решению представляли собой несколько вариантов: бескаркасные — без стоек и со стойками; каркасные — рамные, пространственно-стержневые, вантово-стержневые, а также комбинированные.

Все эти нововведения позволили существенно повысить функциональное, экономическое и технологическое качество проектируемых объектов выставок, которые, как и раньше, проходили с неизменным успехом, во многом благодаря художникам дизайнерам.

Важнейшей чертой Кликса был интерес к новационным идеям, приемам, конструкционным возможностям и новейшим концепциям.

В отличие от Константина Рождественского, который был в большей степени художником и шел в решении экспозиционных задач от художественного образа, общей картины, Рудольф Кликс был архитектором и обладал архитектурным,

скорее даже дизайнерским мышлением. Он начинал не с картинного образа, а с плана, с архитектурно-пространственного замысла, с решения объема и пространства, в которое уже затем встраивались отдельные крупные экспозиционные образы, формировавшие зоны и объемы выставки, конкретные экспонаты, модели, фотографии, различные приемы представления. Будучи архитектором и имея за плечами колоссальный опыт архитектурного и экспозиционного проектирования, Кликс оставался верен себе. И в команду он собирал близких по образу мышления и универсальной рукотворности соавторов и исполнителей. Он прекрасно видел кто что мог делать, и его корректное внимание к своим соавторам вызывало уважение. Членами его команды были сначала Александр Сергеевич Миронов и Владимир Гаврилович Пейда, а затем представители более молодого поколения — его ученик, друг, крупнейший художник-экспозиционер Юрий Шалаев, а также Олег Ломако, Анатолий Чернов и многие другие художники и дизайнеры.

Разница между К. Рождественским и Р. Кликсом в том, что у одного образно-живописное, у другого — архитектурно-дизайнерское мышление. В силу своей рукотворности Р. Кликс знал, «как это будет сделано». Это совершенно другой тип видения. Но оба были крупнейшими фигурами, талантливыми, авторитетными и весомыми. Константин Рождественский не рисовал планов, а делал почти абстрактные формальные живописные композиции, которые лишь затем обретали облик и содержание конкретных экспонатов и объемных форм. А Рудольф Кликс, наоборот, рисовал и чертил планы, что он любил делать и делал очень хорошо. Он решал пространство, планировочную систему выставки, ее объем и обязательно включал излюбленную тему — космос в экспонатах и кино, создавая оригинальные экспозиционные аттракционы-зрелища.

В какой-то мере уникальными чертами работы Р. Кликса были поразительная быстрота и собранность. Часто сталкиваясь с изменением планировочных данных, новых, не предусмотренных в проекте обстоятельств, которые, как правило, возникали уже на месте, в павильоне выставки, он мог практически за одну ночь не только провести перепланировку, но и рассчитать архитектурные и строительные нагрузки, изменив планировочное решение при сохранении оптимального качества проекта.

Р. Кликс всегда выступал за авангардную идею, мысль, поддерживал новации, давал им дорогу в жизнь и практику. Так, по воспоминаниям Ю. Шалаева, впервые познакомившись с В. Коллейчуком и увидев его шар из спичек, Рудольф Ригольдович пригласил его для участия в работе над экспозицией в Монреале, даже еще не представляя конкретно, что может сделать там этот молодой дизайнер. Колейчуку представилась возможность спроектировать ряд уличных информационных стендов около павильона на конструкциях из троссов-растяжек для сменных экспозиций.

Выделение экспозиционного дизайна в отдельную профессиональную деятельность на грани архитектуры, интерьера, дизайна, сценографии и в целом среднего дизайна повлекло за собой новые проблемы — кадров. Несмотря на то что в эту профессию приходили архитекторы, дизайнеры, сценографы, а порой живописцы, скульпторы и даже графики, здесь требуются особые знания и навыки, которым нужно учить и учиться, а не только приобретать в процессе практической деятельности. И хотя искусству экспозиции учились как в Средневековье, непосредственно у мастера, нужно было обобщить опыт, в результате которого и появилась монография Р.Р. Кликса «Художественное проектирование экспозиций» (М., 1978). По сей день это самый популярный «учебник» по проектированию выставок.

В отличие от монографии К. Рождественского, посвященной обзору современной выставочной экспозиции, книга Р. Кликса — методическая работа, адресованная молодым художникам, студентам и профессионалам выставочного дела.

Другой важной для профессии книгой Р.Р. Кликса была «Витрина и интерьер современного магазина» (М., 1971), адресованная художникам-декораторам, вступающим в роли режиссеров-постановщиков рекламного зрелища. Здесь автор рассматривает эволюцию оформления витрин и интерьеров магазинов, новые типы, архитектуру, эстетику и современную зарубежную и отечественную практику, основное внимание уделяя сюжетному решению витринной экспозиции, которую он приравнивает к мини-выставке. Рудольф Ригольдович ратовал за специальное образование, поддерживал постоянно действующие курсы художников-декораторов, что было весьма актуальной проблемой ввиду отсутствия таких специалистов.

Как у каждого творческого человека, у Р. Кликса была своя излюбленная тема — космическая. В его творчестве она появляется довольно рано. Еще в период работы над Генпланом ВСХВ, когда в одном из вариантов плана рядом с местом, где сейчас располагается фонтан «Дружба народов» на центральной площадке, предполагалось воздвигнуть грандиозную установку-ракету. Замысел так и остался неосуществленным и не вошел в окончательный вариант генплана, но получил развитие во многих выставочных проектах.

Еще в 1959 году А. Борецкий, Р. Кликс и Е. Роземблом предлагали неожиданный для того времени проект установки в виде ракеты, в которой нужно было спуститься вниз, попасть в специальный наполнитель и затем, опускаясь на лифте опять-таки вниз, испытать ощущение подъема. Целью этого путешествия становился подземный кинозал для демонстрации фильмов о космосе, фильмов с применением специальных аудиовизуальных эффектов, дающих зрителям яркие эмоциональные ощущения, близкие по замыслу авторов к впечатлениям космических полетов и т.д. Этот зал-аттракцион в какой-то мере предполагал на уровне возможностей техники того времени виртуальные эффекты, которые все больше и больше занимают место в современной информационно-зрелищной сфере и которые волновали молодых и ищущих проектировщиков.

Так, в 1967 году в Монреале на «ЭКСПО-67» демонстрировалась знаменитая «Чечевица», зависшая в центре советского павильона и представлявшая собой ее центральное внутреннее содержимое — ядро в прозрачной оболочке пространства павильона — автономный кинозал «Космос» для просмотра фильмов космической тематики со стерео- и видеоэффектами. Киноэкран имитировал вид из кабины ракеты. А павильон при этом представлял собой хрустальный ковчег.

Пожалуй, наиболее значимыми для творчества Р. Кликса стали «ЭКСПО-67» (Монреаль), «ЭКСПО-74» (Спокан) и Национальная выставка в Лондоне (1979), где он осуществил свои самые крупные экспозиционные решения, создав выдающиеся ансамбли, вошедшие в ряд достижений отечественного выставочного дизайна.

И.В. Рязанцев, анализируя проекты Кликса, писал: «Намечены акценты в каждом из наиболее значимых разделов экспозиции. Общим для всех узловых точек является их довольно крупный масштаб. Так, комплекс промышленности... динамическая световая конструкция, демонстрирующая достижения физики, кинозал «Космос», чечевица которого, видная сквозь стекло фасада, интригует зрителя перед входом в павильон; гипотетическая модель термоядерного реактора будущего, бассейны с живыми рыбами, помещенный в разделе «Проблемы морей и океанов»; большие диапозитивы и другие интересные и занятые вещи».¹⁸

Лаконичный девиз выставки в Монреале — «Планета людей» был заимствован из книги А. Экзюпери, а тема советской экспозиции, самой большой на выставке, формулировалась как «Все для человека, на благо человека». Площадь ее составила 12 тысяч кв. м.

«Шесть тысяч экспонатов нашего павильона объединены одной общей идеей, отвечающей девизу выставки. Все они размещены на 3 этажах гигантского здания с

изящно выгнутым перекрытием, взметнувшимся на двух V-образных опорах, и легких стеклянных стенах, которые по вечерам вспыхивают ярким светом. Экспозиция первого этажа — овладение ресурсами морей и океанов с моделью термоядерного реактора будущего и специального бассейна с осетрами и другими ценными породами рыб. Второй этаж наполнен диорамами и макетами, рассказывающими об освоении Дальнего Севера, и пустыни Каракумы... Экспозицию второго этажа завершает схема электрификации СССР, большой макет Красноярской ГЭС. Все огни электростанций соединены светящимися пульсирующими трубками. Третий этаж посвящен космосу, где найдет свое место космический аттракцион. Черное небо, мертвая тишина. В иллюминаторах мелькают огненные прочерки метеоритов. Впереди заманчиво светится таинственная планета, сзади медленно удаляется Земля — все это можно увидеть в шарообразном кинозале. Зрители на время превратятся в астронавтов и сами ощутят все радости и волнения опасного космического путешествия», — так описывал Р. Кликс экспозиционный проект в журнале «Декоративное искусство СССР» в преддверии выставки¹⁹.

Концептуальной схемой павильона была «Вода–Земля–Космос». В центре зала находилась энергетическая карта Советского Союза (В. Макаревич) «Энергетика СССР», на которой отмечались электростанции страны с играющими и мигающими огоньками ламп и струящимися потоками воды. То есть это была огромная впечатляющая инсталляция, по своему содержанию остро политическая и идеологическая, а по форме остро концептуальная и художественно-выразительная.

Павильон создавался одноразовый, его сварная конструкция не подлежала разборке и транспортировке, которой он подвергся при перевозе его из Монреаля в Москву, где его монтаж затянулся на долгие десять лет, так как возникла не совсем удачная идея «показа именно этой экспозиции советскому народу». Экспозиция так и не была осуществлена, а в павильоне стали проводить разнообразные выставки, что не принесло ему популярности и экспозиционной выразительности.

Одной из выдающихся и привлекательных экспозиций, безусловно, стал павильон Советского Союза на **Всемирной выставке «ЭКСПО-74» в Спокане (США)**.

Интерьер решался как грандиозный макет биосферы, где посетитель видел скрытые в обычных условиях бесчисленные связи человека и окружающей среды. Основными тематическими разделами были «Биосфера и человек», «Деятельность человека в биосфере», «Охрана природы», «Земля — дом всего человечества». «Раскрытие этих тематических разделов архитектурно-художественными средствами осуществлялось с учетом характера экспозиций современных международных и всемирных выставок... Экспозиция использует достижения электроники, кибернетики, средств массовой информации. Отошли на второй план предметные экспонаты, уступив место современным аудиовизуальным воздействиям на посетителя. Передовые зарубежные мастера выставочного дизайна и режиссуры экспозиции совершенствуют способы эмоционального воздействия, создавая обстановку присутствия»²⁰.

Потолок павильона был декорирован изысканным и пластичным графическим рисунком лучей из алюминиевых лент на черном фоне, иллюстрирующим космическое происхождение биосферы. Активная декоративная графика экспозиции во многом была характерна для станкового творчества А.С. Миронова, который смог успешно интерпретировать ее для экспозиционных целей. «В центре его полыхает яркими вспышками света 12-метровый диск, олицетворяющий Солнце. По всей плоскости потолка расположены причудливые контуры светящихся витражей-галактик. Под «Солнцем» струятся каскады воды в бассейнах золотой окраски, живые водяные потоки движутся навстречу посетителям. Яркими цветами переливаются подсвеченные струи фонтанов»²¹.

Раскрывалась тема не через традиционные экспонаты, а через символические средства и динамические макеты, общую символическую и сценографическую среду пространств выставки. Оригинальные грозди шариков из металла, подвешенные к потолку павильона и подсвеченные разноцветными светильниками, создавали феерическое зрелище.

Значимыми в экспозиции были и грандиозные (по 10 м в ширину) диорамы цикла «Земля, природа, люди», представляющие природные богатства страны от заполярного Норильска до субтропического Сочи, выполненные известным мастером диорамного искусства Е. Дешалытом.

Национальная выставка СССР в Великобритании, Лондон (1979), как и две предыдущие (1961, 1968), проходила в Эрлс-Корте, и первой задачей художников было «не допустить и намека на повторение экспозиций предыдущих выставок».

Девиз выставки «Мир и прогресс через сотрудничество» раскрывался в четырех главных разделах (более 8 тысяч экспонатов), отражающих все отрасли и культурную жизнь страны.

Художники сами разрабатывали сценарную схему, синтез идейно-художественной концепции со зрительным рядом, занимались поиском пластической формы экспозиции, сомасштабной гигантским пространствам павильона. Отказались от привычной оформительской декоративности. Выставка строилась на принципах сценографии, образных составляющих, которые становились частью смысловой системы, на чередовании повышено-информационных зон с зонами образного воздействия, использовались уникальные экспонаты и даже элементы юмора, который включали в отдельные темы для снятия зрительского напряжения.

На выставке экспонировались грандиозные диорамы Саяно-Сушенской ГЭС, термоядерной установки «Токомак», атомных реакторов, величественная панорама Москвы (художник Е. Дешалыт). Контрасты создавали стенд-пещера с мумией мамонтенка, найденного в Сибири, и «межпланетные просторы» исследований космоса, расположившиеся на стенах наклонных двадцатиметровых конструкций. В центре павильона находилась зона отдыха с амфитеатром для просмотра широкоэкранных документальных фильмов о жизни советских людей, площадкой для показа мод и выступлений танцевальных ансамблей. В заключительной части маршрута выставки размещались разделы, посвященные культуре и искусству, с экспозицией живописи, скульптуры, графики, прикладного искусства и художественных промыслов. Выставка изобиловала сверхкрупными цветными фотоувеличениями, которые создавали впечатление грандиозных пространств страны и соединяли разрозненные экспонаты в объемные наклонные экспозиционные блоки, придававшие общему художественному решению динамику и остроту. Рядом с этой экспозиционной архитектурой стендов располагались островки «живой» природы, самобытных районов страны — Белоруссии и Грузии. Выставка в Эрлс-Корте продемонстрировала не только современные научно-технические и культурные достижения страны, но и высокий уровень профессионального выставочного дизайна, талант художников и оригинальность представления многообразного экспозиционного материала в системе крупных и выразительных выставочных комплексов, в оптимальном использовании пространства. Планировка выставки заслуживает отдельного внимания и походит скорее на гармоничную и выразительную графическую композицию. Лондонская выставка 1979 года получила самые лестные отзывы зрителей и прессы.

Ее экспозицию проектировали главный художник Р. Кликс, художники-проектанты Ю. Шалаев, А. Чернов, В. Соколов, В. Чуглазов, Л. Мельников, К. Челидзе, была выдвинута на премию Академии художеств СССР и получила первую премию МОСХ1980 года по секции декоративных искусств.

Выставка — явление синтетическое, многогранное, с огромным диапазоном функций и форм, средств выразительности и построения специфической среды. С одной стороны, она идет от древнейшего торга и ярмарки, от средневекового площадного зрелища для неприязнательной толпы, с другой — обращена в будущее, выстраивает и материализует самые смелые, новационные замыслы. Она продает и торгует, в то же время учит, расширяет границы познания, впечатляюще и наглядно доводит информацию о самых последних достижениях науки, техники и культуры до широких масс. Каждая страна, каждый павильон стремятся к индивидуальности, неповторимости, демонстрации традиций, этнических и культурных форм и максимально дифференцируется. Однако нигде, пожалуй, как на Олимпийских играх, фестивалях и выставках, современные люди не испытывают моментов единения. Достаточно привести девизы всемирных выставок, которые становятся девизами целых временных периодов и оказывают самое позитивное влияние на мировое сообщество²².

Выставки при всем этом остаются явлением сугубо художественным и дизайнерским по своей сути. Прежде всего, они всегда концептуальны, функциональны, дипломатичны и направлены в будущее. И даже если бы выставки не имели больше никаких миссий и задач, одно это устремление вперед делало бы их существование обоснованным для развития и прогресса.

Тем более важную функцию и значение приобретает выставочный дизайн, который формирует архитектурный и пространственный облик и структуру, создает четко продуманное, срежиссированное предметно-пространственное зрелище.

Именно Р. Кликсу принадлежит заслуга понимания и организации новых, современных выставочных стратегий и технологий.

Из рукотворной (часто кустарной, «оформительской», штучной и бутафорской) в 1960–1970-е годы выставка превращается в отрасль художественно-информационной, идеологической индустрии. В отдельных случаях она достигает современного технического и технологического качества международного экспозиционного дизайна. Дизайна, который в послевоенные годы изменяется коренным образом, качественно, технологически, стилистически, технически. Выставка становится дизайн-индустрией.

Говоря о проектах Рудольфа Ригольдовича Кликса, можно согласиться с высказыванием Е.А. Розенблюма: «Его проекты экспрессивны и эмоциональны, в них много настроения. Его экспозиции всегда конструктивно ясны и вместе с тем живописны, их отличают строгость рисунка и гармоничность красок. В них присутствует глубокое личное отношение художника к каждой детали»²³.

Рудольф Кликс был не только проектировщиком и профессионалом выставок, но и рисовальщиком, владевшим безукоризненным архитектурным рисунком и акварелью. Он неоднократно участвовал в выставках «Акварель архитектора» с работами, посвященными архитектурным памятникам Подмосковья и Европы.

Помимо этого Рудольф Ригольдович был прекрасным рассказчиком, убедительным оратором, что сказало в его таланте убеждать, обосновывать, доказывать. При обсуждении проектов он умел ясно и красноречиво доложить высокопоставленным правительственным заказчикам достоинства проектного предложения, особенности и характер художественного решения проектируемой выставки, защитить порой неожиданные и спорные решения, как свои, так и своих многочисленных коллег.

В жесткой выставочной деятельности Рудольфу Ригольдовичу помогали врожденная четкость и организованность, умение так распределить время и усилия, чтобы конечный результат был оптимальным.

При подготовке к выставке в Монреале он сам принимал участие в работе над экспозицией на макете павильона. Ему срочно понадобился абрис третьего этажа павильона и, выпиливая его из фанеры, он в спешке попал пальцами под циркулярную пилу, серьезно поранив руку. В этот момент, как вспоминает Юрий Шалаев, он поразил всех своим самообладанием и выдержкой. Пальцы удалось чудом спасти, а эпизод этот остался в памяти как еще один штрих к портрету мастера.

Рудольф Кликс был прекрасным организатором, при этом поразительно деликатным, сдержанным и глубоко порядочным человеком. Что не мешало ему работать с огромным коллективом сотрудников, великолепно разбираться в сути профессии, быть высококвалифицированным специалистом с колоссальным опытом работы и широким кругозором.

Он, безусловно, оставался выдающимся дипломатом и мудрым политиком, мог выстоять и принять на себя все безмерные неурядицы и порой скандальные ситуации, которых было немало за почти четверть века работы в ПК ТПП. Одной из таких историй, как вспоминает В.Г. Пейда, был очень серьезный «идеологический» инцидент с публикацией в журнале «Советский Союз» эскизов проекта выставки в Рио-де-Жанейро в 1962 году, где профиль Ленина, как и весь эскиз, был выполнен на черном фоне. В политруководстве потребовали объяснения. И только авторитет и безукоризненное умение Р. Кликса убеждать смогли уберечь проект от неприятностей. В здании на Старой площади срочно устроили импровизированную выставку, где был представлен весь проект целиком. Руководство удалось убедить, что в действии художников-проектантов нет вины, а молодой фотожурналист отснял и опубликовал то, что не предназначалось для широкой печати, так как представляло собой рабочие эскизы, часто действительно выполнявшиеся на цветных бумагах, в том числе и черных.

Важнейшей стратегией творчества Р. Кликса можно считать его поразительное предвидение, связанное с новейшими экспозиционными стратегиями и средствами на основе технических достижений, его приверженность новациям, чуткое улавливание того, что завтра будет наиболее востребовано и наиболее эффективно в передаче информации для современного зрителя. Все разработки напрямую связывались с поиском той экспозиционной стратегии, которая позже, уже в наше время, приведет наконец экспозицию к тем новым чертам и формам, в которых мы ее знаем, — интерактивности, мультимедийности, виртуальности, поразительной и всеохватывающей аттрактивности. То есть тех черт, без которых немислим сегодня разговор об экспозиционной среде. Это его качество смотреть вперед и видеть завтрашний день, а также постепенно, последовательно разрабатывать эту перспективную линию становится лишь сегодня по-настоящему увиденным и оцененным.

Именно он впервые начинает эти поиски нового, поиски современного изобразительного и выразительного экспозиционного языка в еще более сложной, чем просто и грамотно выставленной пространственной экспозиции. Он постепенно, шаг за шагом пытается соединить предметный и пространственный ряд в композицию с проекционными средствами и видами информации. Иначе говоря, он чутко и верно продвигался в том направлении, которое через годы с появлением совершенно новых технических возможностей становится практически ведущим в современной экспозиционной системе. И как человек одаренный изобретательностью и архитектурно-дизайнерским мышлением он верно предугадал и вел экспозиционный ансамбль в русле перспективных стратегий и направлений. Возможно, поэтому он был восхищен павильоном «Филиппс», который проектировал Ле Корбюзье с Пикассо на выставке в Брюсселе в 1958 году, в котором впервые современному зрителю была предложена новая визуальная программа, построенная на содружестве содержательной информации и новационного вида — кино и слайд-зрелища. Это зрелище оказало большое влияние на изменение подхода к

экспозиции как к таковой, к экспозиции как информационной и эмоциональной системе, к новой форме в передаче информации на языке современной техники и, что, пожалуй, было одним из главных, на языке современной ментальности и восприятия зрителя. Он последовательно прошел путь от проекта праздничной установки на площади Госпрома в Харькове, с летающим самолетом, до знаменитой «Чечевицы» в Монреале и «Биосферы» в Спокане. У него всегда была тяга к новому, неизведанному, новационному. К тому, что поднимало и уводило зрителя выставки от обыденности и повседневной суеты.

Это самое интересное, что открывается в творчестве Р.Р. Кликса по прошествии времени и отдалению его как явления современного искусства и дизайна. Оно выявляется с новой, более высокой позиции, звучит более высокой нотой, становится более понятным и значимым. Именно время, которое осуществляет и представляет современные стратегии, оказалось столь значимым, что бы полнее увидеть творчество этого выдающегося архитектора, художника, дизайнера в той его высокой миссии, в которой оно было реализовано всей его яркой и плодотворной жизнью.

Рудольф Ригольдович Кликс — личность многогранная, одаренная от природы. Он был выдающимся дизайнером, организатором, лидером, через всю жизнь пронесшим единственную любовь к выставке, сосредотачиваясь на стремлении непрестанно совершенствовать и утверждать это своеобразное искусство, соединяющее политику, культуру, науку, торговлю и праздник.

¹ Архив МОСХ. Личное дело художника Р.Р. Кликса.

² «Так, в Брюсселе-58 — во Дворце науки — это будут спутники, в Лондоне-61 — центральный зал «Космос» с театрализованным экспозиционным показом; в Монреале (ЭКСПО-67) — знаменитая «Чечевица» — огромный кинозал, зависший в пространстве нашего павильона в виде космического корабля, в котором посетители «совершали» космическое путешествие; в Спокане (ЭКСПО-74) — модель биосферы Вселенной». *Е. Розенблюм, И. Уварова*. Художник Рудольф Кликс // Декоративное искусство СССР. № 1. 1981. С. 6.

³ Из письма Р.Р. Кликса в оргкомитет выставки «Арх-Москва-97» (рукопись).

⁴ *Жуков А.Ф.* Архитектура Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. — М., 1955.

⁵ Там же.

⁶ Павильон «Сибирь» (архитекторы Р.Р. Кликс, В.М. Таушканов, скульпторы И.А. Рабинович, З.С. Писаревский, З.С. Снегирев, О.К. Сомова, Т.Ф. Смотровая, Н.И. Абакумцев, гл. художник Г.Б. Гусак). Затем павильон «Угольная промышленность» и в настоящее время с существенными изменениями павильон «Армения»).

⁷ *Жуков А.Ф.* Архитектура Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. — М., 1955.

⁸ *Шпаков В.Н.* Россия на всемирных выставках 1851 — 2000 гг. — М., 2000. С.119.

⁹ *Кликс Р.Р.* Художественное проектирование экспозиций. — М., 1978.

¹⁰ *Шпаков В.Н.* История всемирных выставок. — М., 2008. С. 229.

¹¹ *Кликс Р.Р.* Художественное проектирование экспозиций. — М., 1978. С. 74.

¹² В 1961 г. ее авторами были Р.Р. Кликс, А.С. Миронов, В.Г. Пейда и др.; в 1968 г. — гл. худ. — Б.В. Воронцов, арх. В. Оськин, И. Пандюрин, В.В. Воронцов и др.; в 1979-м — Р.Р. Кликс, Ю.П. Шалаев, А.Н. Чернов, А.К. Соколов и др.

¹³ В это время в свет выходят серьезные исследования по различным аспектам этих вопросов: *Aloi R. Esposizioni. Architetture — allestimenti.* Milano, 1960, *Aloi R. Illuminazione d'oggi.* 1956; *L'arredamento moderno.* Milano, 1955; *Klays F. Exhibitions: A survey of international design.* New York, 1961; *Carmel J.H. Exhibitions techniques.* New York, 1962 и др., а чуть позже отечественные исследования в области экспозиционного искусства и практики, такие как: *Бродский Б.* Оформление выставок. — Л., 1960; сборник НИИ теории и истории изобразительных искусств «Искусство современной экспозиции. Выставки, музеи. — М., 1966; фундаментальная монография И.В. Рязанцева «Искусство советского выставочного ансамбля 1917–1970», в которой рассматривается история отечественных выставок, изданная в 1976 г., книга *К. Рождественского* «Ансамбль экспозиции» (1970), монография Р.Р. Кликса, вышедшая в 1978 г., книга *Е. Розенблюма* «Художник в дизайне», 1974, а также отдельные статьи *К. Рождественского*, *Р. Кликса*, *Е. Розенблюма*, *В. Глазычева*, *В. Дубанова*, *В. Макаревича*, *Ю. Шалаева* и других авторов в журнале «Декоративное искусство» по поводу крупнейших международных и всемирных выставок 1960–1980 годов.

¹⁴ *Кликс Р.Р.* Советская экспозиция на международных смотрах // Декоративное искусство СССР. 1980. 11. С.7.

¹⁵ *Рязанцев И.* Искусство советского выставочного ансамбля 1917–1970. – М., 1976. С. 317.

¹⁶ Проспект Производственного комбината Торгово-промышленной палаты. – М.

¹⁷ *Кликс Р.Р.* Советская экспозиция на международных смотрах // Декоративное искусство СССР. 1980. № 11. С. 4.

¹⁸ *Рязанцев И. В.* Искусство советского выставочного ансамбля 1917 – 1970. С. 317.

¹⁹ *Кликс Р., Дубанов В.* ЭКСПО-67//Декоративное искусство СССР. 1968. № 1. С. 4–20.

² Методические принципы реализации тематического задания на проектирование советской экспозиции на

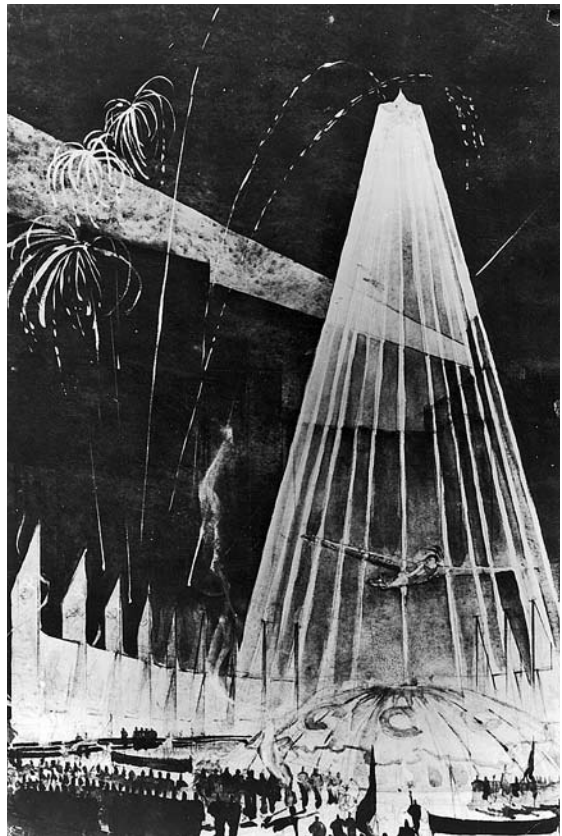
Всемирной выставке ЭКСПО-74 «Прогресс без загрязнения среды» в г. Спокане (США). 1974 (рукопись).

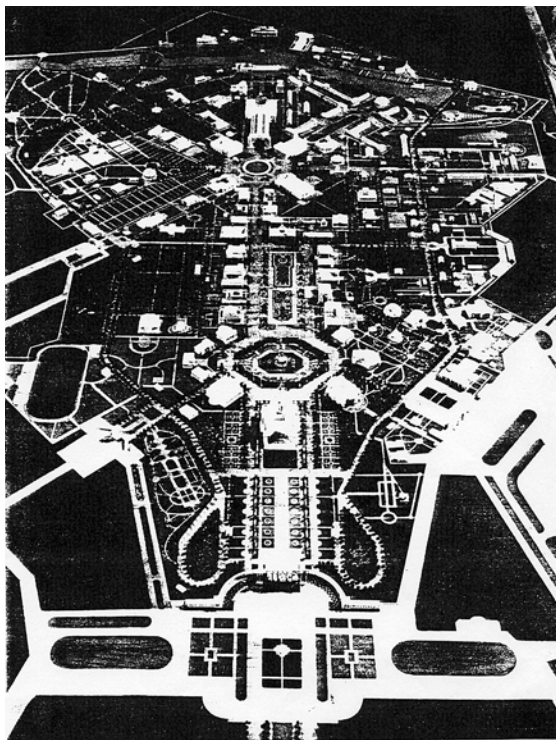
²¹ *Шалаев Ю.П.* Советские художники в павильоне СССР на ЭКСПО-74 (рукопись).

²² «Богатства природы – гармоничному развитию народов» – Париж, 1967; «Человек и его мир» – Монреаль – 67; «Прогресс без загрязнения окружающей среды» – Спокан-74; «Море, каким мы хотим его видеть» – Окинава-1975; «Мир в движении» – Ванкувер – 1986; «Мудрость природы» – Айти – 2005, и др.

²³ *Е. Розенблюм, И. Уварова.* Художник Рудольф Кликс // Декоративное искусство СССР. 1981. №1. С. 8.

Проект оформления площади
Госпрома в Харькове. 1937





Генеральная планировка
Всесоюзной сельскохозяйственной
выставки. 1954

Макет планировки ВСХВ. 1951





Эскиз национальной выставки
(отдел сельского хозяйства).
Рио-де-Жанейро. 1961

Проект раздела «Космос»
на национальной выставке.
Лондон. 1961





Экспозиция советского павильона
на Международной выставке-
ярмарке в Лейпциге. 1956 – 1957

Р.Р. Кликс в домашнем кабинете

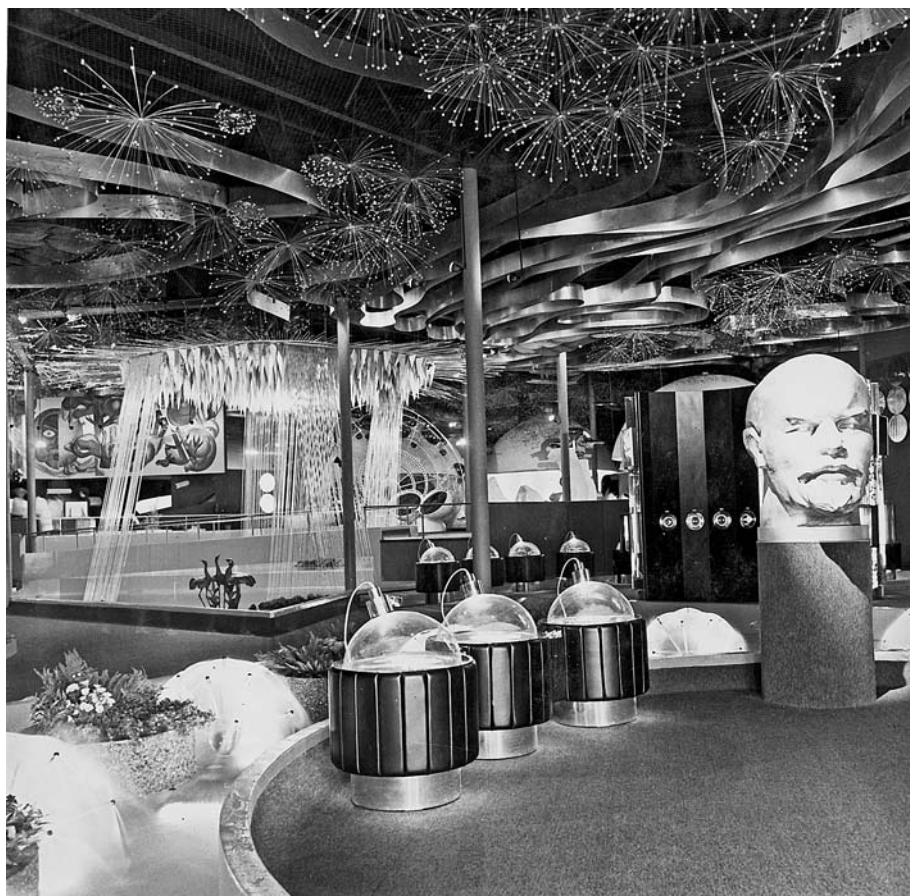


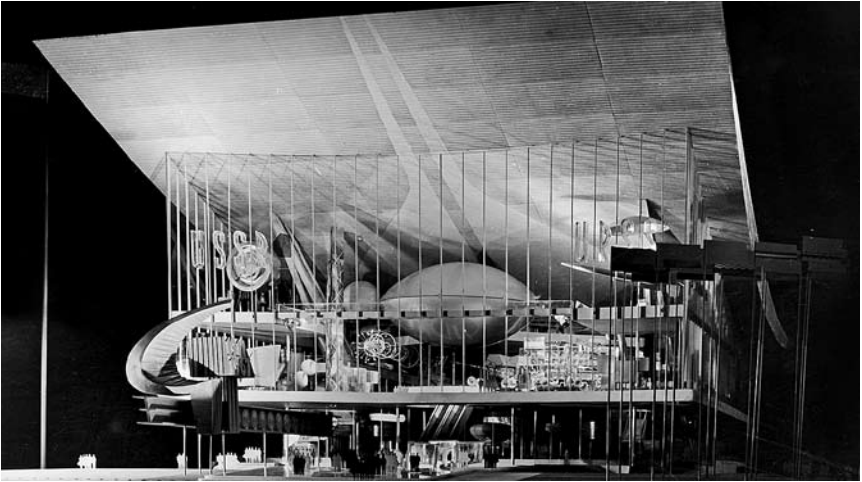
Фрагменты экспозиции
национальной выставки СССР
в Лондоне. 1961





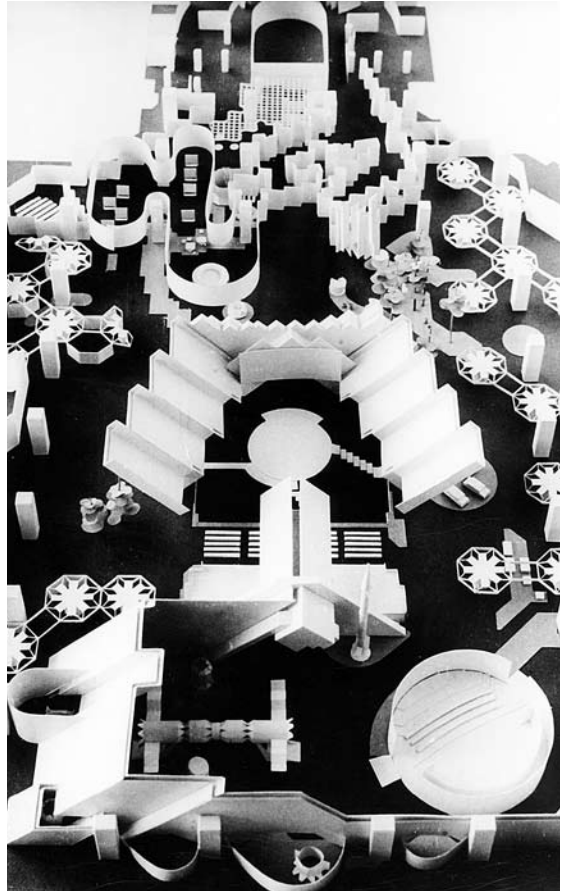
Фрагменты экспозиции
на «ЭКСПО-74» в Спокане (США)

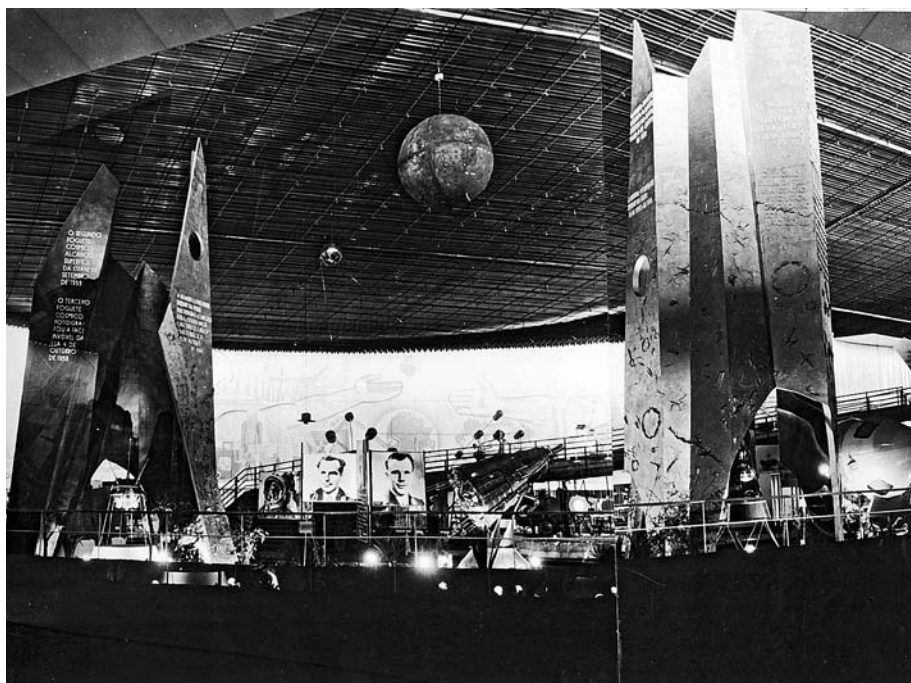




Проект советского павильона на «ЭКСПО-67» в Монреале, Канада

Макет планировки национальной выставки в Лондоне. 1979



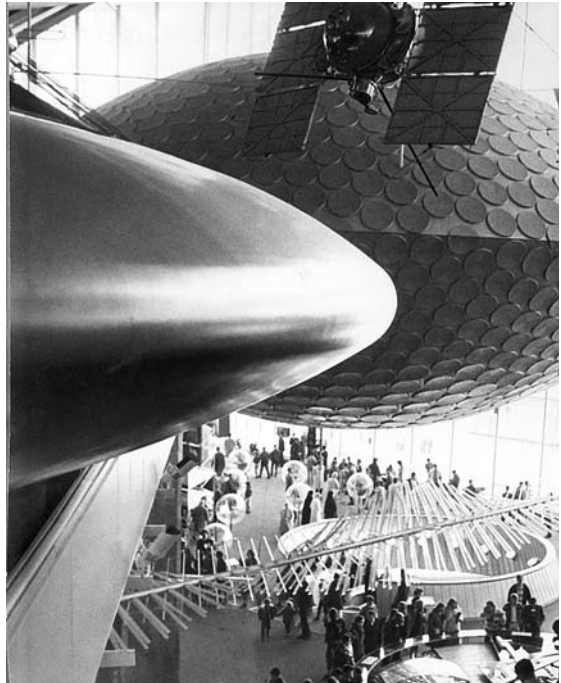


Фрагмент экспозиции
национальной выставки
в Рио-де-Жанейро. 1961

Защита проекта «ЭКСПО-67»
в Москве. ТПП

Фрагмент экспозиции «ЭКСПО-67»,
Монреаль

Фрагмент экспозиции
национальной выставки
в Лондоне. 1979



как я проектировал суда на подводных крыльях

О.П. Фролов



История отечественного дизайна — это не только знаковые вещи, которые служат веками, приметами времени. Это не только утопические, авангардные для своей эпохи проекты, обреченные на то, что они не будут реально воплощены. История отечественного дизайна — это в первую очередь люди, которые создавали их в условиях, мало приспособленных для творчества. Они соединяют знаковые вещи, утопические проекты и никуда не ушедшее время.

Один из таких людей — Олег Петрович Фролов. Он родился в 1928 году в Кизляре, на Северном Кавказе. В 1958 году с отличием окончил ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Потом переехал в Горький, теперь вновь Нижний Новгород. Работал в проектной организации при городском «совнархозе», затем в конструкторском бюро Ростислава Евгеньевича Алексева, где разрабатывали новые типы судов на подводных крыльях и ракетопланы, преподавал основы дизайна, писал статьи и книги.

Я хорошо помню защиту кандидатской диссертации Фролова в московской «Строгановке». Шел 1972 год, и идеи технической эстетики казались освежающим бризом в тогдашней художественной жизни... Но диссертационный стиль как раньше, так и сейчас искусственно усложнен и малоинтересен для неподготовленного читателя. Работа Фролова называлась «Основные проблемы художественного конструирования судов на подводных крыльях». В ней было много нужных, правильных, хотя и сложных для восприятия умозаключений. Но всю эту тяжесть компенсировали иллюстрации с легкими судами, скользящими по воде и над водой, искрящимися от поднимаемых ими брызг.

С той поры прошло много времени. Фролова стали все чаще просить рассказать о жизни, учебе, работе. То же сделали и мы, получив в ответ довольно большую рукопись, переполненную мельчайшими подробностями экстремального быта, увиденного глазами художника и мастерового человека. Самое трудное было сократить ее до необходимых размеров. Поэтому она предлагается в виде нескольких фрагментов с сохранением авторского стиля.

Составитель

Детство в Кизляре

Родился я в городе Кизляре, на Северном Кавказе, в Дагестане. Надо полагать, что родился в плохое десятилетие двадцатого века — 17 марта 1928 года, когда Советская страна страдала от голода, ссылок и расстрелов. В то же время оно было хорошим, поскольку многих моих современников в дальнейшем научило понимать жизненно важные ценности через постоянно нас окружающую среду бедности и бесправия. Среда, которая учила переносить трудности и в ответ на это формировать сознание сверстников с надеждой на лучшее, в которое верили и стремились к нему.

В домашнем архиве нашлась сохранившаяся фотография семьи моего деда, Николая Кособрюхова. Она отличается от современных фотографий однотонным мягким коричневым цветом. Ее замятые временем углы дышат началом века. На лицевой стороне видна именная виньетка фотографа. На фотографии на кресле братьев Тонет с гордой осанкой сидит дед. Его молодежавую голову украшает лихая папаха. На нем черкеска с газырями и знаками отличия. Кинжал на поясе, увенчанный серебряными рельефными наконечниками и бляшками. На ногах мягкие, почти без подошвы сапоги, скорее похожие на кожаные чулки, чем на сапоги. Его одежда воина-казака практически не отличается от воина-абрека, чеченца. Такова была форма кубанских, терских и сунженских казаков. Рядом на фотографии бабушка Даша в светлом платке, в длинной, темного цвета пышной юбке и белой, плотно прилегающей к талии кофте с пышными «фонариками» в верхней части обтягивающих руки рукавов. На коленях тетя Варя, которой исполнился годик. Между родителями несколько смущенная, одетая почти по-взрослому, прислонившись к бабушке, стоит моя мама. Ей было 6 лет. Бабушка — миловидная, добрая, кроткая женщина. Перенесла в своей семейной жизни многие тяжелые дни утраты. Из 13 родившихся детей выжили только двое, мама и тетя Варя. Смотрю на фотографию, она как рок. На ней две девочки. Именно им судьбой было предначертано жить. Судьба не единственный раз по жизни сопровождала с иронией тетю Варю. В возрасте 16 лет какое-то время она жила у нас. Однажды, как обычно, к нам зашла пятнадцатилетняя соседка по квартире. Дочь милиционера. В ее руках был револьвер. Шутя, она направила револьвер на сверстницу с сидящим на коленях мальшом. Не заметила, что он заряжен. Раздался выстрел. Пуля обожгла кожу на моей голове и навывлет чуть выше сердца поразила тетю Варю. Судьба. Ей удалось выжить после тяжелого ранения.

Деда Николая Кособрюхова мне не удалось видеть, он рано оставил этот мир. В свое время под его началом была сотня исправных казаков, хорошо вооруженных и обученных всадников. В моменты военных действий они в рядах терского казачества отстаивали священные границы России. Между военными действиями дед содержал почту, имея почтовых лошадей и кучеров, доставляющих почту и проезжающих людей из Грозного в Кизляр. Из обычных житейских рассказов о нем запомнилось его отношение к самолечению. Когда у него появлялись боли в области живота, а это бывало часто, он в гостевой комнате кувырчался через голову, ориентируя свои кульбиты почему-то в сторону Востока. И действительно, ему помогало такое лечение. Нередко бывая в Кизляре по своим делам, встречаясь с образованной городской публикой, он решил дать образование и своим дочерям. Без сомнений моя мама была отправлена в Кизляр жить в семье своей дальней богатой родственницы и учиться в гимназии. Она была прилежной ученицей. Окончив гимназию после революции, была принята на работу в кизлярскую неполную среднюю школу № 2 учительницей начальных классов. Свою трудовую деятельность до выхода на пенсию посвятила младшим школьникам. Она проработала в школе № 2 почти до пенсии. За трудовые достижения и многолетнюю работу Советское правительство наградило ее орденом «Знак Почета».

Отец, Фролов Петр Иванович, родился в 1898 году, в селе Раздолье, примерно в 40 км северо-восточнее Кизляра, в крестьянской зажиточной семье со строгими нравами. В те дальние времена вслед за людом, двинувшим из Центральной России к ее южным границам, которое исторически образovalo казачье сообщество, прибыло и мужицкое сословие. Прибывшие крестьянские семьи селились под прикрытием казаков, за спиной станиц вдоль государственной границы. Таким образом, в глубине России недалеко от станиц выстраивались русские села. Они вращались в структуру издавна существующих аулов на степной равнине с северной стороны Кавказа у начала бескрайней калмыцкой степи. Раздолье. У каждого, кто слышал название этого села, создается по названию и его образ. Он безошибочен. По сути, на фоне ковыльной взволнованной ветром серебристой степи село Раздолье выглядело как оазис. Оно утопало в зелени фруктовых деревьев и виноградников. Каждая семья владела участком земли под огород, фруктовый сад и виноградник. На улицах села среди аккуратно высаженных тутовых деревьев и акаций выстроены добротные деревянные дома на высоких деревянных основаниях. От дома к дому соседа возводился внушительный забор из досок, который венчался крепко сколоченными постоянно закрытыми воротами с калиткой. Признаком защищенности от какого-либо недруга. Вдоль стены дома, обращенной во двор, протянулась галерея-балкон. Галерея, обогнув дом, выходит на его лицевую сторону, т.е. на улицу. К противоположному торцу фасада примыкает большое жилое помещение, хозяйственная комната, в которой проходят практически все житейские функции. В этом довольно просторном помещении большое место занимает русская печь. Вдоль стены от печи широкой плоскостью на уровне колен до самой двери раскинулись полаты со сложенными в углу одеялами и подушкам. Обычно в этой комнате спали, готовили пищу, ели, а в холодное время года занимались еще и хозяйственными делами. Находясь почти на уровне земли, помещение имеет одну дверь для сообщения с двором, другая дверь находится на другом уровне, через которую можно подняться несколькими ступеньками в дом. Все пространство дома занимает одна или две комнаты. Интерьер комнаты торжественно украшается всякими безделушками. Кровати покрыты кружевными накидками. На кроватях столбом подобно пирамидам выстроены вверх семь подушек, постепенно уменьшаясь размером к потолку. На кроватях спали родители или гости, а чаще на них вообще не спали. Своеобразно украшенные кровати, вероятно, играют в доме декоративную роль, показывая домовитость и богатство семьи. Дом с пристроен отделен стеной, имеющей широкую дверь во второй двор, т.е. в деловой двор, в котором совершаются основные хозяйственные работы. За деловым двором следует третий двор, в нем находятся сельскохозяйственный инвентарь, привязь для лошади, телега, хлев и отведенные места для остальной живности. Этот двор имеет выход на другую улицу и называется базом. Я не раз бывал в доме моего деда Ивана, который в дальнейшем перешел по наследству к тете Фене, старшей сестре моего отца. Ее строгий характер уживался с добротой, которой она одаривала окружающих. Это была удивительно стойкая женщина к невзгодам. Ранняя смерть мужа, а затем старшей дочери и трехлетнего внука от менингита не сломили ее. У моей бабушки Маши Моисеевны родилось 11 детей, из которых продолжали свой жизненный путь три сына и две дочери. Обстановка своеобразного интерьера в доме тети Фени, аура среды трех в ряд построенных дворов со всем скарбом, слившиеся в единое хозяйство, вызвали во мне какие-то ассоциации, которые исподволь сформировали желание нарисовать (спроектировать) и изготовить прялку своей конструкции. Вечерами и в свободное время занимался изготовлением деталей так и не завершенной до конца прялки.

Мой отец был старшим в семье. В предреволюционные годы он проходил военную службу в городе Ревель, ныне Таллин. Прослужив в царской армии, по воз-

вращении домой принимал участие в революционном движении в городе Кизляре. Будучи милиционером, защищал революционные завоевания от «белых», «зеленых», банд Зелимхана Гушмазакиева. На захваченных территориях отступающие к Крыму деникинцы осуществляли террор: массовые казни, насилия и грабежи. Однажды в Кизляр зашли белогвардейские отряды. Они были беспощадны к населению, присоединившемуся к революционному движению. Стали вылавливать большевиков и милиционеров. Арестованных вели к центру города на допрос в здание городского правления. Среди арестованных был и мой отец. Задержанные милиционеры под конвоем проходили мимо одноэтажного дома. Как и многие дома, дом был построен на деревянных сваях с просветом между полом и землей. Не во всех домах просвет обшивался декоративными досками. На ходу, заметив, что идущий сзади белогвардеец отвлекся на мгновение, мой отец, делая вид, что хочет высморкаться, ложным движением руки, в которой были носовой платок и кошелек с документами, незаметно для охранников удачно бросил его в просвет под домом. После короткого допроса в здании городского правления на перилах лестницы, ведущей на второй этаж, всем, кто поддерживал Советскую власть, рубили головы. Эта же беспощадная участь ожидала и группу арестованных, в которой был мой отец. Поскольку при допросе его не выдали товарищи, и у него не оказалось документов, его страшно избили. Он потерял сознание. Очнулся от боли. Один из палачей у всех на глазах вырезал у отца шашкой обе ягодицы. Остальным товарищам на окровавленных перилах белогвардейцы отрубили головы. Физическая боль и сильное нервное потрясение через несколько лет пагубно сказались на его здоровье. После установления Советской власти отец окончил курсы счетоводов, и последние годы работал главным бухгалтером в райпотребсоюзе.

Родители мои поженились в 1924 году. До этого отец оставил первую жену в селе Раздолье. Она была крупной, дородной женщиной. Родила крепкого малыша, которого назвали Клавдием. Он совсем маленьким был навсегда принят старшим братом в нашу семью. Участие отца в революционном движении оставило непоправимый след на его здоровье. Однажды на работе с ним произошел припадок эклампсии. Это случилось, когда моей сестре Кларе было 2 года, мне — 4, брату Юрию — 6, а старшему брату Клавдию — 12 лет. Врачи запретили ему заниматься умственной работой, определив пожизненно вторую группу инвалидности. Так отец был обречен на возможность заниматься только физическим трудом. Первое время жили на мамину зарплату, учительницы неполной средней школы. Жили бедно. Семья состояла из 7 человек: родители, четверо детей и бабушка Даша.

Население Северного Кавказа, как и всей страны, жило впроголодь. Местное начальство разрешило горожанам пользоваться землей. Каждый год весной для предприятий и учреждений в разных местах пригорода выделялись участки окультуренной земли под огороды. Нарезали участки земли инвалидам, как и всем трудящимся, по 7 соток. Отцу как инвалиду 7 соток и маме от школы 7 соток. Мы ежегодно занимались огородничеством. Принадлежащие нам участки земли каждый год выделялись в разных местах на расстоянии 4 — 6 км от города. С ранней весны на выделенных участках копошились люди, вскапывая землю вручную лопатами каждый 7 своих соток. Отец постепенно осваивал уроки охоты и рыбалки. Стали держать корову. Годы учебы в неполной средней школе № 2 плохо уложились в мою память.

Учился, прямо сказать, неважно. Моя первая учительница не могла до конца понять моего отношения к освоению знаний и особенно моего поведения в классе. Не удался ростом. Постоянно болел. Был слабеньким, но подвижным, вертлявым, беспокойным. Не мог сидеть спокойно за партой.

Помнятся годы перед Великой Отечественной войной, когда мне было 12 — 14 лет. Старший брат Клавдий, бросив школу, пошел в семнадцатилетнем воз-

расте работать учеником-токарем на предприятие, которое странно называлось «Вод-район». Жители города Кизляра исторически селились на левом берегу Терека, который являлся естественной защитой от набегов недругов. «Водрайон» было единственное предприятие на правом берегу реки, созданное местной властью после революции. Связь между строениями, расположенными на разных берегах, осуществлялась переправой, которая представляла собой жиденький, на деревянных столбах мостик шириной в две доски. В одном из трех строений на правом берегу раздавался шум обрабатываемого металла на токарных станках. Рядом пыхтел локомотив. От вращающегося шкива локомотива поднималась вверх ременная передача на главную ось, закрепленную под самым потолком цеха. На оси насажены шкивы, от которых, в свою очередь, наклонно сбегают вниз ременные передачи к каждому токарному станку. Вся эта система заполняла пространство цеха причудливым переплетением ременных передач, шлепающих стыками на шкивах. В ответ им шумели станки, на которых визжали под напором резцов обрабатываемые детали. Вся эта система вращающихся колес, шкивов, осей, ремней сконцентрировала нарушающий все нормативы грохот. Мне казалось, что не только строение, но и земля при подходе к нему трясется. Тем не менее подолгу стоял у дышащего паром монстра-локомотива. Он по-детски был мне интересным. Машина произвела на меня запоминающееся впечатление. Чтобы завести паровую машину, двое или трое рабочих раскручивали громадное колесо-маховик. Придавали ему начальное движение. Старший брат Клавдий настолько был сильным юношей, что иногда один запускал тяжелый маховик.

В детские годы, чтобы занять наше свободное время, отец в письменном столе выделил каждому по ящику с бумагой и карандашами. Устраивали конкурсы на лучший рисунок. Мои рисунки получались лучшими. На школьных ежегодных выставках детского творчества города награждался грамотами за первое место.

Когда мне исполнилось 13 лет, мы всей семьей 22 июня 1941 года в городском саду смотрели представление заезжей цирковой труппы. Вдруг шквал, ливень. Мокрые, под струями южного дождя бежим дружно и весело домой. При виде у радиоузла толпы останавливаемся. Люди с ужасом на лицах, молча и сосредоточенно сквозь шум ливня прислушиваются к голосу из репродуктора о варварском нарушении границы Советского Союза немецкими оккупантами. Лил сильный дождь, а там далеко шла грозной поступью Великая Отечественная война.

Сколько смертей. Сколько людского горя. Фронт быстро накатывался на предгорье Кавказа. В один из солнечных дней с южной стороны на город медленно надвигается черная туча. Стало днем темнеть. Мы, мальчишки, обычно считали чердачные помещения близ стоящих домов своей вотчиной, своей территорией. Забравшись на крышу одного из домов, который был нашим наблюдательным пунктом, вместо обычной великолепной панорамы заснеженных Кавказских гор мы увидели черную тучу, зловеще ползущую со стороны Грозного. Перед нами развернулся вид, вызвавший непонятную тревогу. Сзади небо, наполненное лучами солнечного света, впереди наползающая туча, чернея все больше и больше, обволакивая смоляной темнотой притихший город. Воздух как бы спрессовался, стал плотным, наполняясь запахом горячей нефти. Горели грозненские Новые промыслы. Черная туча, принесенная ветром с запада, предвещала приближение фронта. Немцы уже совсем близко. Первый страх, нависший над городом, был страх войны, которая несла смерть. Он еще больше усилился при впервые услышанном ночью незнакомом гуле пролетающих высоко над городом немецких бомбардировщиков. Гул со зловещим ритмом неравномерности отличался от звука наших самолетов. Специфический, издаваемый немецкими бомбардировщиками, и сейчас мог бы узнать его среди других звуков. Немецкие бомбардировщики проводили свои полеты по ночам. Для усиления страха у населения немецкие пилоты бро-

сали вместо бомб пустые бочки с пробитыми в них дырами. Бочки, брошенные с большой высоты, издавали все усиливающийся с приближением к земле вой. Это было действительно страшно. Жили в страхе от бомбежек. Под вой самолетов люди бежали сколько можно быстро к вырытым в стороне от дома окопам. К страху войны невозможно привыкнуть. Прятались все, и здоровые, и больные.

Наша семья не очень страдала от голода, Отец был ловким охотником и рыболовом. Мы, дети, помогали его промыслу. Каждую весну за городом недалеко от железной дороги с братом копали влажную землю в акациевой роще, выискивая дождевых червей для рыбалки, которых мы доставляли отцу. Через рощу проходила одноколейная железная дорога, до Астрахани, только что построенная уже плененными немцами. Как стратегически необходимую ее построили в два счета. Многие пленные умирали от непосильного труда, недоедания и болезней.

По этой дороге из-за Волги через Астрахань перебрасывались войска на Южный фронт. По ней же вывозили раненых и беженцев. Поезда густо, один за другим, без остановок проходили через станцию Кизляр. Близился отступающий фронт. Чеченцы, калмыки, крымские татары, недовольные Советской властью, желая выйти из Советского Союза, создавали в тылу фронта антифронт, вооружаясь немецким оружием.

Однажды, копая червей близ полотна железной дороги, мы увидели из-за молодых деревьев акации напротив нас останавливающийся железнодорожный состав, состоящий из вагонов-теплушек. Вдали, в начале состава печально пыхтел паровоз, будто понимал, что сейчас произойдет. С межвагонных площадок остановившегося поезда прыгивают хорошо вооруженные солдаты и по команде откатывают со скрежетом тяжелые двери теплушек. С большой высоты пола теплушек, помогая друг другу, прыгивали с правой стороны мужчины-чеченцы, а с левой — женщины с маленькими детьми. Примерно через пять минут людей по команде возвратили в теплушки. Мы, притаившись, чтобы нас не увидели солдаты, наблюдали с ужасом перед нами происходящую нечеловеческую картину. Позже узнали, что войсками НКВД была произведена за одни сутки репатриация в Казахстан людей чеченской и ингушской национальностей. Через каждые десять, пятнадцать минут к этому месту подходили очередные набитые людьми поезда. Пока мы рыли червей, несколько составов делали в этом месте запланированную войной остановку.

Молодость в Грозном

Потом окончилась война, унеся с собой моего дядю и брата, водолаза-глубоководника. Многие знакомые не вернулись домой. Чтобы продолжить свое образование, надо было уехать, оторваться от семьи. Осенью в 1945 году выехал в Грозный и стал сдавать вступительные экзамены в нефтяной техникум. Провалил. Не справился с диктантом. Возврат домой немислим. Случайно на улице Грозного встретил Владимира из Кизляра, сына знакомой учительницы, который вот уже год учился в грозненском зоотехническом и ветеринарном техникуме.

И вот я студент ветеринарного отделения техникума. Жил в общежитии, в центре города на проспекте им. Сталина около памятника Ленину. В те послевоенные годы все жители и студенты получали хлебные карточки; по 400 граммов хлеба в день на человека. Карточки почему-то называли жировками. Питались студенты в основном за счет привезенных продуктов из дома. Меню чаще всего было скудным. Основной едой была мамалыга, или кукурузная каша. В принципе одно и то же, только эти блюда по-разному приготовленные. Осваивал с трудом ветеринарные науки. Почти не изученные мною школьные дисциплины, рассчитанные на

приобретение базовых знаний и развитие памяти, отразились в техникуме плохим запоминанием заданий на дом. Приходилось вслух читать тексты в конспектах и вслух рассказывать самому себе по несколько раз. Занимался примитивной зубрежкой. Постепенно со временем наращивал успех в освоении учебного материала. На занятиях и в свободное время увлекался рисованием. Скорее срисовыванием, приобретенной технологией еще в домашних условиях, по клеточкам, с книг, картин мне не известных художников, чаще всего с дореволюционного журнала «Родина». Еще в Кизляре отец, видя мои школьные успехи в рисовании, иногда заговаривал о возможности учиться после школы в Ростовском среднем художественном училище. Но эти рассуждения отца сменялись одновременно нежеланием отправить своего сына на стезю художника, как на что-то непредвиденное, непонятное. Беспокоила божественность этой профессии. Не однажды высказывался о том, что может повлиять окружающее сообщество молодых людей на формирование меня как личности. Как провинциал, по-отцовски он боялся этого. Меня же не прельщала профессия художника-живописца. В ответ на семейные разговоры о приобретении мною специальности в недрах моего сознания проявлялся все чаще интерес к окружающему предметному миру. Скорее его создавать, а не отображать. Проучившись год в техникуме, как-то узнал о Ленинградском высшем художественно-промышленном училище. Вот где должен учиться. С большим трудом после окончания первого года обучения удалось уговорить фронтовика, очень доброго и отзывчивого заведующего учебными вопросами техникума Александра Ивановича Кравченко, выдать мне оценочный лист за год обучения. В сентябре 1946 года с оценочным листом я выезжал из Кизляра ко времени сдачи вступительных экзаменов в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище. Занятия в училище начинались с 1 октября. Семья как-то жалостно провожала меня в Ленинград, в этот 1946 еще беспокойный послевоенный год. Когда садился в вагон, очень мужественный отец смахнул со щек скупую слезу, понимая, какие трудности далеко от дома предстоит преодолеть его сыну. Из Кизляра до Москвы можно было добраться, купив билет вначале до Москвы, а затем требовалось купить другой билет от Москвы до Ленинграда. В Астрахани, чтобы пересест с грозненского поезда на поезд «Астрахань — Москва», билеты должны обязательно компостироваться. То есть в кассе вокзала кассир проставляет на билете за вами закрепленное место в вагоне поезда, в котором вы поедете. Поезда ходили в Москву редко. Человечество с билетами и без билетов осаждало проводников. Имея билет с компостером, попасть в вагон мне удалось с гудком паровоза через окно отходящего от перрона поезда. Паровоз очень медленно набирал скорость, поскольку некоторые посадку совершали на ходу, через окна. В окна бросали свой скарб. Неловкий, запаздывающий пассажир наполовину через окно погружался в вагон, а у ловкого пассажира ноги только что мелькнули в окне. Ехали в душных, забитых людьми вагонах. Второй этаж создавался из полок, сходящихся над пассажирами нижнего этажа в сплошную лежанку от начала и до конца вагона. Ложились спать сплошняком, рядом друг к другу, от начала и до конца вагона, как шпроты в железной банке-упаковке. Москва меня, провинциала, удивила архитектурой. Ощущал себя маленьким, почти ничтожным человечком. Станции метро, украшенные орнаментами, почти живыми скульптурами, произвели на меня какое-то неопределенное впечатление. Вышел на станции «Кропоткинская». Передо мной зиял потрясающе глубокий котлован, подготовленный под строительство Дворца Советов на месте ныне построенного главного собора страны, разрушенного революционной идеологией. Билеты на ленинградские поезда были распроданы несколькими сутками вперед. Решил проскочить зайцем. Проще было попасть в вагон, чем на территорию вокзала, закрытую со всех сторон непроходимой и охраняемой ме-

таллической оградой. Обманным путем оказался в вагоне. Привязал себя к отопительной трубе вагона на полке под потолком шириной около 300 мм. Измученный путешествием я проснулся при подъезде к Ленинграду. В Ленинграде жила дальняя родственница, у которой прожил около двух месяцев. На приемных экзаменах в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище (ЛВХПУ) с дисциплинами изобразительного искусства справился, а вот диктант приказал вернуться в Грозненский зоотехнический и ветеринарный техникум. С тяжелым настроением возвращался в Грозный, проезжая станцию Кизляр. Находясь в Ленинграде, не написал ни одного письма домой. Не сообщил, что проезжаю мимо родного дома. Для меня это было самое тяжелое поражение в жизни. Уезжая из Ленинграда, сказал себе, что обязательно вернусь в ЛВХПУ. Окончу техникум, отслужу в армии и вернусь. Обязательно вернусь.

Вновь я появился перед завучем. Благодаря его доброте я был принят в техникум в Грозном. Мои сокурсники к тому времени уже заканчивали двухмесячную учебную программу. Завуч по-человечески выслушал просьбу о возможности продолжения учебы и подписал приказ о зачислении меня на второй курс ветеринарного отделения. С особенным рвением я взялся за учебу, мечтая, о будущем, о дальнейшем возвращении в Ленинград.

Наряду с занятиями в техникуме я иногда, соблазненный белизной хорошо побеленных известью общежитейских стен, брал кисть в руки и на их чистых поверхностях, как на загрунтованном холсте, разведенной черной тушью изображал копии с произведений художников. Одна из копий во всю стену комнаты красовалась из рассказов барона Мюнхгаузена, о том, когда из леса вышел олень с выросшим на лбу вишневым деревом. А при входе в коридор общежития над дверями была изображена голова сумасшедшего короля Лира.

После окончания третьего курса администрация техникума отправила учащихся на практику в разные города области. С двумя другими студентами я был направлен на три месяца в Кизлярский городской зооветеринарный пункт. В небольшом здании на окраине города нас встретили два сотрудника ветеринарной лечебницы: главный врач И.В. Сурин и санитарка Валентина. Сурин редко бывал на работе в лечебнице. Его устраивали вызовы горожан на дом. В тяжелые военные и послевоенные годы многие горожане имели коров — поистине кормилиц семей, поэтому заболевшую кормилицу часто не везли в лечебницу, а вызывали врача на дом. На таких вызовах после осмотра и лечения пациента хозяева очень почитательно относились к спасителю их кормилицы, угощали выпивкой с хорошей закуской. Хорошо оплачивали его труд. По тому времени ветеринарная специальность была очень доходной. В конце дня после проведения практики в ветеринарном пункте мы, студенты, втроем также лечили животных на дому.

Надвигались серые холодные дни последнего месяца осени. Ежегодно в ноябре военкоматом формировалась комиссия из двух офицеров и ветеринарного фельдшера для отбора строевых лошадей в армию из окружающих совхозов и колхозов. Во время работы комиссии я попросил капитана, председателя комиссии, чтобы при первой мобилизации в ряды Советской армии призывников 1928 года рождения прислали так необходимую мне повестку из военкомата.

Я получил ее в декабре 1948 года. Нас, призывников, собрали в Ачикулаке и на машинах с открытым кузовом доставили в школу Новопромысловского района Грозного. Мы были размещены на несколько дней в классах школы, спали без постельных принадлежностей, на полу. Выборщики из различных воинских частей занимались изучением биографий призывников. Через два дня по какому-то списку из числа призывников было отобрано 40 человек. В их числе оказался и я. На третий день старший лейтенант и два старших сержанта с погонами связистов, не говоря, что и куда, погрузили нас в теплушки.

Я — радист военного радиоперехвата

Поезд шел в южном направлении по Северокавказской железной дороге. Перед одной из остановок один из призывников неудачно открыл сдвижную дверь теплушки. Она сошла с направляющих и исчезла на ходу в ночной темноте. Стало очень холодно. Порядком замерзшие прибыли на станцию Хачмас, не доезжая Баку. Нас загрузили в военные открытые машины и через 28 км мы въехали в азербайджанский город Куба, расположенный у подошвы Кавказских гор. По прибытии мы узнали, что были отобраны из числа призывников, имеющих среднее образование, что находимся в отдельном радио дивизионе особого назначения, секретность которого имела особое значение для Закавказского военного округа. Вместе с прибывшими новичками часть насчитывала чуть более ста военнослужащих, в которой не допускалось служение гражданским. С первых же дней в учебном классе нам на уши повесили телефоны. И так мы стали курсантами учебной роты, изучающими радиодело, азбуку Морзе. Нас стали готовить радистами-асами для перехвата радиogramм армий Ирана, Ирака, Саудовской Аравии. Нас выдерживали десять месяцев в карантине, то есть не пускали по увольнительной в город по воскресным дням. Каждое письмо проверялось старшиной учебной роты. В строгом режиме велось обучение будущих радиотелеграфистов высокого класса. Курсанты имели возможность видеть город во время вечерней прогулки. Перед сном роту выводили под началом старшего сержанта на прогулку. Рота совершала вояж по узким, темным мусульманского типа улицам вдоль глухих, без окон, глинобитных стен домов. Между домами высилась непроницаемая высокая глинобитная стена с всегда наглухо закрытым входом. Армия поселяла желающих заниматься спортом. После любительского занятия в зооветеринарном техникуме в армии стал овладевать на полном серьезе правилами игры в волейбол. Позже, учась все годы в ЛВХПУ, играл по первому разряду в волейбольной команде. Был некоторое время ее капитаном. Во время военной службы играл также в футбол, в сборной войсковой части.

Через десять месяцев четырехчасового ежедневного звучания в ушах точки, тире, издаваемого ключом старшины, нам устроили экзамен. Необходимо было принять на слух 100 знаков в минуту, при этом допустимы три ошибки в трехминутном тексте. Из 40 обучающихся 10 курсантов сумели пройти экзамен. Я попал в число десяти, получивших зачет. С этого времени на наших черных погонах появилась одна ярко-желтая лычка ефрейтора. Мы уже не курсанты. Стали радистами 3-го класса. Перед нами открылась дверь в иной мир армейской службы, в Приемный центр, который был до этого таинственным и особенно секретным. Бывший курсант, переступив двери центра, попадает в просторное светлое помещение, посредине которого в две линии установлены длинные столы. На столах размещены светло-серого цвета войсковые мощные, в металлических корпусах приемники «Пурга» От приемников к потолку в средней части помещения тянется сеть антенн с выходом за пределы здания. У каждого приемника сидит радист, принимающий радиотелеграммы, передаваемые армейскими радистами стран Ближнего Востока (Ирак, Иран, Саудовская Аравия). Технология приема радиотелеграмм очень сложная. Бывает, радиотелеграммы передаются «оппонентом» со скоростью около 130 знаков в минуту. Если представить себе, что в секунду следует принять и записать два знака, то для простого смертного звучание в телефонах может казаться сплошной вибрацией звука. Итак, после обучения курсанта в условиях класса его направляют в Приемный центр. Он вступает в новый, не менее сложный этап обучения, становясь учеником-параллельщиком радиста-аса. Хорошо помню первый день работы в качестве параллельщика. Телефоны на ушах фиксировали сплошной шум и раз-

ряды в эфире. Среди этого естественного шума едва прослушивались сигналы нескольких рядом работающих радиостанций, находящихся почти на одной радиоволне. Ас что-то пишет, вылавливая из какофонии многих звуков свои, то есть те, за которыми он охотится. Вдруг пойманная станция издает уходящий в некое пространство свист, и все. Радист противника сменил волну с целью маскировки. На лице старшины отразилась тень досады. Он несколько подался вперед своим не очень здоровым телом и стал быстро вращать верньером в поиске ускользнувшей от него ленты сплошных звуков радиосигналов. Вначале активно закрутил верньером в один спектр звучащих волн. Пауза. Затем в другой. Нашел. Спокойно стал заполнять очередной лист бумаги буквами английского алфавита под звуки пойманной станции. Я чувствовал себя как первоклассник, который пытается решить из длинной цепочки цифр и букв расчеты полета космического аппарата. Нет, это недостижимо. Как выделить из числа рядом работающих станций искомую станцию? Они как будто протискиваются гурьбой в одну узкую дверь, толкая друг друга. Месяцы ежедневной восьмичасовой работы с радистом постепенно приносят свои плоды. Порой за смену удается записать принимаемого текста до 40 листов.

Прошло около года, долго тянувшегося армейского времени, прежде чем я стал полноценным радистом, получившим квалификацию радиста 2-го класса, а затем и радиста-аса 1-го класса. За классность радисты получали небольшую зарплату. Наступило время заменять моего учителя, начальника радиостанции, поскольку он отслужил 7 лет и был демобилизован. С этого времени я занял у радиостанции его место, и уже рядом сидел новичок-параллельщик, который с изумлением смотрел, как его начальник ловко записывает тексты, выхватывая сигналы из кошмара эфирных звуков. На территории части наряду с группой радистов в Оперативном центре работало около 10 офицеров-переводчиков, владеющих несколькими языками. Кроме перевода текстов радиограмм перед ними ставилась главная задача найти ключи к расшифровке текстов телеграмм противника. С чем они хорошо справлялись. Это были культурные, высокообразованные офицеры — элита Советской армии. Я всегда и по сей день восхищаюсь их эрудицией. Ими переведенные ценные сведения передавались в штаб Закавказского военного округа и в Генеральный штаб Советской армии.

Здесь должен сделать некоторое отступление от последовательности изложения своего рассказа. Моя армейская жизнь так поворачивалась ко мне, простому солдату, что как будто кто-то подсознательно диктовал, какой мне путь выбирать. Учиться ли новому, тому, чего я не умею, или пользоваться тем, что уже умею. Как правило, призывники из художников или молодые люди, умеющие рисовать, заявляют о себе на военной службе в качестве художника. Художнику служить легко, находясь при армейском клубе или в Ленинской комнате. Можно было прослужить в клубе, учитывая, что имеется возможность за три года подучиться рисованию, с тем чтобы лучше подготовиться к экзаменам при поступлении в ЛВХПУ. Однако меня такая перспектива не устраивала. Хотелось быть с другими товарищами, узнать и научиться еще чему-то. И так я решил изучить радиодело и стать асом-радистом. При традиционном знакомстве представителя дивизиона с призывниками я не сообщил о своем умении рисовать. Тем не менее в свободное время иногда занимался любительским рисованием. Срисовывал с фотокарточек по клеточкам портреты подружек, с которыми дружил до армии, и рассылал им свои рисунки в письмах. Умение рисовать дало возможность завершать свою службу в самом сердце войсковой части, в Оперативном центре.

В обязанность начальника радиостанции входила подготовка принятых за сутки радиограмм и графиков связи между радиостанциями противника.

В подготовке отчетной документации мне особенно удавалось вычерчивание графиков связей. Офицеры центра положительно отмечали мои графические возможности. Однажды один из офицеров попросил меня по его рабочим материалам изобразить очень сложный график связей радиостанций военных подразделений Ирака с Главным штабом Ирака. Подготовленный мною график был высоко оценен офицерами центра, и после этого меня приказом начальника дивизиона перевели из Приемного в Оперативный центр на офицерскую должность в звании сержанта. Такое служебное положение давало мне право выходить из части свободно в любое время и получать небольшую зарплату к имеющейся зарплате за классность. Благодаря получаемой зарплате в последние полгода до демобилизации мне удалось обеспечить себя одеждой по прибытии в отчий дом.

Учеба в Ленинграде

Вернулся из армии домой в декабре 1951 года. С согласия мамы решил до поступления в ЛВХПУ заниматься подготовкой к приемным экзаменам. В конце августа 1952 года, приехав в Ленинград, как и прежде, остановился жить в квартире дальней родственницы. Поскольку приемные экзамены проводились в сентябре, у меня было достаточно времени осмотреться. Провинциальное происхождение и недостаточная осведомленность о жизни большого города психологически выбивали из спокойного состояния. Какая-то скованность, неуверенность в своих силах, как тяжелый груз, накатились на меня. Непогода, почти все время идет нудный, обволакивающий тело и душу дождь. После прожитых лет в южной полосе России и почти под постоянно сияющим над головой солнцем печальная погодная среда Ленинграда действовала на меня безрадостно. Моя неуверенность также сказалась перед предстоящими испытаниями. Смогу ли поступить в училище, дворец искусства? Теплилась надежда на льготу у абитуриента, который отслужил три года в армии. Достаточно свалить экзамен на серенькую троечку, и окажусь в недостижимом учебном заведении, в которое мыслями и действиями поступал бесконечно долгие пять лет.

Ленинградской родственнице была знакома молодая женщина, муж которой учился на 3-м курсе в ЛВХПУ, на отделении художественной обработки металла. Мы трижды ныряли под арки внутренних серых и темных ленинградских дворов. Прошли по темному коммунальному коридору в небольшую комнату семьи Будковских. Константин оказался разговорчивым и с желанием, понимая мое состояние перед экзаменами, подробно и профессионально рассказал, что требуется, чтобы сносно нарисовать экзаменационную постановку. Был ли я когда-нибудь таким внимательным? Ловил каждое слово и движение рук Кости. Вбирал в сознание то, что до этого мне не было известно. Стою перед вывешенным списком фамилий будущих студентов, принятых по специальности художественной обработки металла, и вижу свою фамилию. Принят! Этот момент в моей жизни был самым великолепным. Рисунок — 5, живопись — 3, скульптура — 3. Я студент ЛВХПУ. До начала занятий оставалось две недели. Решил на радости с победоносным настроением поехать домой и оповестить об этом своих родителей. Перед отъездом в приемной комиссии спросил о возможности уехать домой до начала занятий. В комиссии услышал реплику. Почему вы учились ветеринарии, имея определенные способности? Претендентов на одно место было 11 человек. Из всех поступающих только у двух абитуриентов была оценка 5 по рисунку. Перед отъездом попросил Костю написать письмо мне в Кизляр для моего и родителей подтверждения, что официально принят в училище.

Справедливо будет сказать, что развитие нашего послевоенного дизайна берет начало с того дизайна, который зарождался в высших учебных заведениях. 5 февраля 1945 года вышло постановление № 256 Совета народных комиссаров СССР. В нем говорилось: «В целях подготовки высококвалифицированных кадров для художественной промышленности, декоративно-прикладного искусства и для выполнения художественно-отделочных работ при новом строительстве и восстановлении разрушенных городов и памятников искусств...

Воссоздать во втором полугодии 1945 года:

а) в Москве — Московское центральное художественно-промышленное училище (б. Строгановское) с учебно-производственными мастерскими, подчинив его Комитету по делам архитектуры при СНК СССР;

б) в Ленинграде — Ленинградское художественно-промышленное училище

(б. Штигилица) с учебно-производственными мастерскими, подчинив его Управлению по делам архитектуры при СНК РСФСР».

Преподаватели, студенты и выпускники училищ восстанавливали дворцово-парковые ансамбли, многие памятники культуры не только в Москве и Ленинграде, но и в провинциальных городах страны. Студенты первых лет обучения находились на государственном обеспечении. Им покупали одежду, они питались в училищной столовой по талонам. Училища по статусу были подобны ремесленным учебным заведениям. Подготовка специалистов, мастеров декоративно-прикладного искусства, велась по трем образовательным уровням: 8 лет, 5 лет и 3 года. На восьмилетнее обучение принимались абитуриенты с неполным средним образованием. За 8 лет обучения будущий специалист получал вначале среднее, а затем и высшее образование. Пятилетним обучением предусматривалась подготовка проектировщика и мастера по декоративно-прикладным и реставрационным работам. Трехлетнее обучение относилось к подготовке мастеров-исполнителей с ориентацией на тот или иной материал. В 1952 году, в год моего поступления, в ЛВХПУ из Москвы был переведен Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ). Прибывшие в Ленинград московские преподаватели и студенты заметно обогатили учебный процесс соревновательным энтузиазмом. Эти годы были наиболее плодотворными в жизни училища. На каждой специальности обучалась одна группа студентов. Поступая в училище, сдавал экзамены на восьмилетнее обучение, на специальность художника декоративно-прикладного искусства по художественной обработке металла. С прибытием москвичей на курсах, начиная со второго, стало по две группы. Поскольку приемная комиссия осуществила набор до прибытия студентов МИПИДИ в 1952 году, по одной группе на специальность, то вторая группа набиралась на первый курс из числа абитуриентов, поступающих на восьмилетнее обучение со среднетехническим образованием. Не имея среднего художественного образования, я попал в группу, которой предстояло шестилетнее институтское обучение.

До начала занятий домой пришло письмо от Константина. Из письма узнал, что вместо 8 лет мне предстоит учиться 6 лет. Вот оно везение! Итак, я был принят на первый курс вместе с учащимися, окончившими средние художественные училища. Это меня бесконечно обрадовало, но и озадачило. Предстояло выполнять учебные курсовые задания, не отставая от студентов, имеющих профессиональную художественную подготовку. И только к началу четвертого курса мне удалось вывести знания и умения на уровень моих коллег и даже превзойти их. В результате стараний с четвертого курса стал получать повышенную стипендию. Прибывших студентов из Москвы и нас, новичков, расселили не только в общежитии, но и в коридорах и учебных классах училища. Мы с шумом занимали предназначенные места. Я, как и все, обозначил свое место в коридоре выданной металлической кроватью и временно куда-то отлучился. Вернувшись,

увидел, что на моей кровати сидит один из москвичей. Попросил его освободить мое место. Миром моя просьба оказалась нерезультативной. Мы сцепились. Кровать осталась за мной. Прошло много лет после этого эпизода. Часто вспоминаю, с кем дрался за кровать, за место в жизни. С Королевым, с выдающимся в будущем художником-монументалистом. С тем Королевым, который вместе со своим другом Тальбергом стали значимыми художниками Советского Союза. Знал бы, уступил. Но тогда мы были все равны.

Так сложилось, что студенчество училища состояло из двух коллективов, соревнующихся в учебе и в общественной жизни — москвичей и ленинградцев. Например, через каждый месяц самодеятельность двух соревнующихся коллективов устраивала великолепные «капустники», с большой выдумкой: показательные вечера отдыха в молодежном зале. Значительное количество студентов были фронтовиками или прошедшими армейскую службу. На «возрастных» студентов по многим вопросам опирались ректорат, деканаты, преподавательский состав, партийная и комсомольская организации училища. Студенчество стремилось осваивать знания, передаваемые замечательными выдающимися педагогами. Горжусь, что учился рисунку у профессора Павлова, живописи — у прекрасного живописца-акварелиста, преподавателя Фролова, скульптуре — у легендарного профессора В.И. Синайского. Композицию (проектирование) вели архитектор Медведев, Л.С. Катонин, Н.Н. Устинов, И.А. Вакс, изобразительное искусство — М.С. Каган, М.Э. Гизе и многие замечательные педагоги, в том числе мастера научно-исследовательских экспериментальных и учебных мастерских.

Первым результатом моего обучения дисциплине композиции (проектирование) был проект балконного ограждения. Настолько увлекся проектированием, что после утверждения эскизного проекта выполнил графику (отмычка) фрагмент балконного ограждения в натуральную величину. И вот результат просмотра — три с плюсом. Выставленная оценка на проекте ошеломила меня. Я столько работал. Работал с таким энтузиазмом. В голове полное смятение. Так старался. Что произошло? Не обращаясь к имеющимся в литературе аналогам и существующим студенческим курсовым проектам, то есть не изучив материала по проектной проблеме, выдал композиционно подобное решение, увиденное на ближайших улицах. Как какой-то штамп, увиденное отразилось в голове провинциала. Ограждение, которое своим рисунком отпечаталось визуальным хозяином в моем сознании. Рисунок, который почти один к одному перенес на свой планшет, считая его своей композиционной находкой. После сказанного преподавателем о моей самонадеянной ошибке мне стало стыдно и горько на душе. Этот случай настолько потряс меня, что все остальные, выполненные мною учебные задания оценивались не ниже чем четверкой в течение всего периода обучения. Если многие сокурсники свои проекты доводили в последнюю ночь, то мои были всегда готовы накануне. Я так был увлечен учебой, что, признаюсь в том, что не знал, к моему стыду, Ленинграда, кроме его центра, побывал во всех пригородах. К окончанию третьего курса выбился в число студентов с хорошей успеваемостью. Особенно трудно было догонять коллег по рисунку, живописи, скульптуре.

Со своей будущей женой Александрой Порошковой познакомился во время приемных экзаменов. Училась своей специальности в одной группе, состоявшей из 12 человек. Родилась она в Ленинграде в 1932 году в семье «киношников». Отец Шуры, глухонемой Павел Васильевич, и мать, Александра Михайловна, работали на Ленфильме им. М. Горького, изготавливали кукол для мультфильмов. В Ленинграде также жили ее многочисленные родственники. Во время войны все родственники пережили блокаду Ленинграда. В дни блокады от бомбардировок разрушилось много зданий. Многие здания горели, подожженные фугасными бомбами. В каждом доме устанавливалось дежурство в убежище. В доме

семьи Шуры убежище было в подвальном помещении. В одну из ночей семья была на дежурстве. Немецкая бомба попала в дом. Разрушила этажи и их квартиру. Дверь в убежище заклинило. Из порванных водопроводных труб хлынула вода, постепенно затапливая подвал. Оставалось воздушного пространства до потолка подвала менее полуметра, когда обезумевших от страха извлекла на свет спасательная команда. Ленфильм был эвакуирован в Алма-Ату. Павел Васильевич продолжал ходить на работу. При очередной бомбежке на него упала часть стены лаборатории, в которой он работал. Попал в военный госпиталь с переломом в тазобедренном суставе. Все родственники, понимая, что раздельно не прожить в блокадном Ленинграде, собрались в одной квартире и жили вместе до снятия блокады. Они выжили все благодаря незаконным действиям дяди Саши, который служил при военных продовольственных складах и порой воровал продукты для родственников. После блокады он был осужден и отправлен в тюрьму. Шура со своими родителями была эвакуирована в Алма-Ату, где отец Шуры продолжал работать фотографом на Ленфильме. Шура, окончив 7 классов школы, поступила в Алма-Атинское среднее художественное училище. Окончив училище, приехала в Ленинград и поступила в ЛВХПУ.

Желающих учиться в «Мухинке» всегда было много. Съезжались абитуриенты со всего Советского Союза и, естественно, хотели продолжить свое образование в высшей школе по живописи. Подавали документы при вступлении на монументальную живопись, керамику, стекло. Но, пройдя конкурсную комиссию по набранным баллам, далеко не все попадали учиться на выбранную ими специальность. Шуре была предложена специальность «Художественная обработка металла». Она согласилась, поскольку возвращаться в семью она не могла по сложившимся семейным и ее собственным обстоятельствам. Домашние постоянные скандалы подействовали на ее здоровье. Она стала заикаться. Так мы встретились с нею на первом курсе своего обучения. Мы поженились с Шурой на третьем курсе. Жили в отдельной комнате общежития...

Руководство училища и комсомольская организация готовились к встрече Нового 1955 года. Студенческий коллектив, возглавляемый комсомольским бюро, активно участвовал к подготовке новогоднего вечера. Для организации костюмированного вечера в реквизиторских театров города было временно комсомольским бюро арендовано из ленинградских театров 800 сценических костюмов. Репетировались скетчи и сольные номера. Новый год встречали около двух тысяч студентов не только «мухинцев», но и студентов из других ленинградских вузов. У главного входа в училище был выставлен комсомольский кордон. Пропускали по пригласительным билетам или друзей и знакомых из других вузов. В этот вечер как никогда было шумно у входа в училище. Пришедшие гости по ту сторону двери требовали комсомольского секретаря Фролова. Мой выход для переговоров к требующим был замечателен тем, что среди желающих оказался и по сей день самый лучший друг — Лев Зеленов, с которым мы много лет живем в Горьком, теперь Нижнем Новгороде. Он учился тогда в ЛГУ и часто ходил в «Мухинку» слушать знаменитые на весь город лекции Кагана по истории искусства. При той встрече в училище мы и познакомились. Рядом с входом в «Мухинку» находился пост у въезда в войсковую часть. На посту в тот новогодний вечер стоял мой в будущем второй друг из города Горького Рудольф Никифоров. Много лет спустя мы часто вспоминали об этой встрече. Рудольф говорил, что много раз слышал, как желающие попасть на новогодний вечер громко называли мою фамилию.

В мае 1958 года в газете «Правда» появилась заметка о том, что в Горьком, в Проектном технологическом и научно-исследовательском институте (далее ПТНИИ) при совнархозе создан художественно-конструкторский отдел. В это время моя

работа над дипломом подходила к завершению. Я заканчивал графическую часть диплома и выхаживал поверхность кабины проектируемого грузовика на базе автомобиля ГАЗ-51, изготовленную методом гальванопластики. Газетная заметка заинтересовала меня. Все однокурсники хорошо или плохо уже были распределены на места работы. Имея льготу выбора устройства на работу при распределении как оканчивающий вуз с отличием, я медлил. Подвернулась эта газета. Очень легко и просто декан факультета, мой руководитель диплома, профессор И.А. Вакс предложил командировку в Горький. Жесткое плацкартное место в вагоне. Рано утром меня разбудили. Поезд пересекал реку Клязьму. Весна отражала в разлитой половодьем реке еще обнаженные деревья, припорошенные робкой зеленью раскрывающихся почек. Хороший признак. Мне должна сопутствовать удача. Чувствовал себя рождающейся кроной, которой нужно будет, распускаясь, вступить в жизнь, в жизнь, которая называется «Дизайн».

Начало работы в Горьком

16 мая директор ПТНИИ А.А. Боровиков диктовал секретарю-стенографистке о приеме меня на работу после окончания Мухинского училища в качестве инженера в художественно-конструкторский отдел. В то время в государственном реестре не было специалиста художника-конструктора, а тем более дизайнера. Это название появилось значительно позже. Директор гарантировал, что до получения жилплощади они будут оплачивать номер в гостинице, который стоил 80 руб. в месяц при моей зарплате 120 руб. Институт также окажет помощь по завершении дипломного проекта моей супруге, которая должна была защищаться в следующем году. И что она будет тоже принята в художественно-конструкторский отдел. Таким образом, я в одиночестве прожил в гостинице 10 месяцев. Осенью следующего года мы с женой обрели долгожданную маленькую двухкомнатную квартиру 21 м² в двухэтажном экспериментальном финском домике на четыре квартиры. Это была тесная, но удивительно удобная квартира с крохотной спальней и кухней, с новым финским оборудованием. Столешница большого кухонного стола была изготовлена из тонкого листа нержавеющей стали. В нем же была выштампована раковина с блестящим краном необычной формы. Оборудование кухни было по тому времени суперсовременное, что для нас, дизайнеров, очень многое значило. Удивительно, как просочилась такая кухня через «железный занавес»? Мы были очень довольны бытовой современной средой, которая, кажется, способствовала началу нашей творческой деятельности. К этому времени жена успешно защитила диплом на тему «Пассажирский шестиместный катер на подводных крыльях», который был отмечен бронзовой медалью ВДНХ.

Знаменательно, что впервые в СССР в 1957 году при Совнархозе в Горьком по инициативе бывшего секретаря обкома партии Смелякова был создан в ПТНИИ художественно-оформительский отдел, деятельность которого лежала в плоскости всесторонней дизайнерской помощи промышленным предприятиям города и области. Возглавлял его в 1958 году инженер-автомобилестроитель В.Н. Ложкин. В состав отдела кроме меня входили Лев Михай, скульптор, окончивший МВХПУ им. Строганова, Людмила Дронова, текстильщица, окончившая Московский технологический институт, а также Земскова, Александр Костров, Петр Миляев, все — выпускники Горьковского среднего художественного училища, и Анатолий Сухов, тогда учащийся Московского полиграфического института заочного обучения. Творческий коллектив отдела по отношению к выполнению своих обязанностей выглядел довольно оптимистично. Горячо и уверенно брался за любые проектные работы. Новые проекты, не встречавшиеся ранее, загадочно увлекали, но только для реализации этого нового не хватало знаний и умений, а о навыке и говорить не приходилось.

Желание промышленных предприятий и КБ по улучшению внешнего вида своей продукции нарастало. Заказы шли валом. Военная индустрия активно переведала производственный потенциал, как раньше говорили, на гражданские рельсы.

Наряду с другими проектами с некоторой опаской я включился в работу по проектированию консольно-фрезерного станка для Горьковского станкостроительного завода. Параллельно разрабатывал пластмассовые дамские сумки, составляемые из двух идентичных половинок, которые связывались между собой пластмассовым шнуром. Рисовал пуговицы для пальто по заказу Дома моделей. Радиоприемник, торговая тележка-магазин, конь-качалка для детей, подвесной лодочный мотор, фантики и упаковка для конфет — вот неполный перечень моих работ. В перспективе намечалось участие в проектировании автомобилей и судов на подводных крыльях. Радовало, что более половины сделанного пошло в жизнь. Через четыре месяца администрация института предложила мне возглавить секцию проектирования изделий промышленного производства, а спустя месяц коллеги попросили возглавить отдел. Понимая свою профессиональную незрелость и неподготовленность к руководящей работе, наотрез отказался от должности начальника отдела. Отказался потому, что думал, будто административная работа негативно может повлиять на творчество. Прошли годы, и должен признаться, это было ошибкой. Административная работа и творческая деятельность лежат в одной плоскости, если рассматривать это сочетание как неотъемлемый целостный процесс того же творчества. Должен заметить, что, начиная с работы ветеринаром в калмыцких степях, службы радистом в армии на Кавказе, учебы в ЛВХПУ, проектной деятельности в Горьком, а потом преподавания в Нижегородском государственном архитектурно-строительном университете, какая-то неведомая сила выталкивала меня всюду в руководители, хотя, кажется, быть руководителем у меня не очень получалось.

Перед завершением сложной работы над фрезерным станком мне довелось встретиться в Москве, в редакции журнала «Декоративное искусство СССР» с заместителем главного редактора Карлом Моисеевичем Кантором, с интересным человеком, перед творчеством которого преклоняюсь. Завязался разговор о художественном конструировании. О месте и значении художника в промышленности. Оформитель он или творец? Кто есть художник-конструктор (дизайнер)? Незаметно в разговоре Карл Моисеевич предложил мне написать статью об участии художника-конструктора в проектировании станка. И в журнале ДИ СССР, в 3-м номере за 1958 год появилась моя первая публикация. В статье помимо рассуждения о формообразовании станка я коснулся вопроса о применении господствовавшего в то время обтекаемого стиля при проектировании продуктов индустрии как некоей обязательной модной «одежды». В 1950–1960-е годы обтекаемый стиль покорял всех проектировщиков. Наиболее активно он проник в транспортное машиностроение. Помнятся автомобили со стабилизаторами, клыками, молдингами, в которых отражалось стремление проектировщиков как можно выразительнее продекларировать движение, полет, динамическую устремленность. Проектируемые подвесные моторы обтекаемой формы куда-то летели. Первые отечественные телевизоры, станки, приборы, предметы обихода, мебель имели скругленные углы. Дизайн страны развивался поверхностно в течение продолжительного вязкого периода стайлинга вплоть до появления ВНИИТЭ. Да и в начальные годы деятельности Института технической эстетики дизайн развивался в стране на самодеятельном уровне. В такой общегосударственной ситуации стартовал и художественно-оформительский отдел ПТНИИ.

Особому вниманию при проектировании электрокопировального фрезерного станка ГФ-583 подлежали его антропометрические параметры. Архитектура станка, его размеры интуитивно (в стране еще не было понятия об эргономике) выстра-

ивались исходя из принципа обеспечения удобства и безопасности работающему станочнику. Объемно-пространственная структура станка подчинялась пластическому духу обтекаемого стиля. Исполдволь, будучи молодым специалистом, я не мог согласиться с принятым конструкторами обиходным определением архитектуры станка, спроектированного в обтекаемом стиле. Правильнее для меня звучало определение как станок обтираемой, чем обтекаемой формы. Скругление углов на стыке двух плоскостей тела станка позволяло станочнику после работы легко его обтирать от металлической стружки и масла, а также скругленные формы предохраняют станочника от травматизма. После ряда поисковых вариантов архитектуры станка определился основной, по которому был изготовлен гипсовый макет.

О дизайне фрезерного станка стало известно руководству Кировского завода деревообрабатывающих станков. И в феврале 1959 года в ПТНИИ поступил заказ на проведение консультации для инженеров Кировского завода с целью улучшения внешнего вида ряда деревообрабатывающих станков. Стояли жуткие, под 40 градусов, морозные дни. Город Киров был окутан сине-маговой студеной дымкой. Короткое бежевое демисезонное пальто и легкий берет, приобретенные еще в студенческие годы, не спасали от ледящего холода. Провел в заводском КБ консультацию и в тот же день вернулся в Горький.

Суда на подводных крыльях

Вскоре меня ждала интересная работа, предложенная Центральным конструкторским бюро по судам на подводных крыльях (СПК). Главный конструктор ЦКБ по СПК Ростислав Евгеньевич Алексеев понимал, что для решения облика вновь создаваемого транспорта необходима помощь со стороны специалиста-архитектора. Алексеев за весь творческий емкий период своей жизни создавал объекты только ноу-хау, рисуя их со знанием не только как новое конструкторско-технологическое явление. Он рисовал их с обязательным отражением их архитектурно-образного решения порой на случайно подвернувшихся листах бумаги. Он понимал, что облик крылатых судов и экранопланов должен создаваться с учетом новых, прогрессивных архитектурных форм, не имеющих аналогов, и что эти вопросы формообразования не разрешить одному. Периодически он обращался за помощью к архитекторам и дизайнерам. Известно, при конструировании первого пассажирского судна на подводных крыльях теплохода «Ракета» в решении каких-то косвенных пластических задач во внешнем виде принимал участие московский инженер НАМИ В.Н. Ростков. Многие годы в кабинете Алексеева висел планшет, выполненный Ростковым в технике аэрографии с изображением «Ракеты» в режиме хода на подводных крыльях. Стилисты Горьковского автозавода также периодически принимали участие в проектировании внешнего вида шестиместного катера на подводных крыльях. Например, ими были блестяще изготовлены в масштабе 1х10 две модели катера «Волга». Но все предложения не выходили на уровень одобрения Алексеевым для их реализации.

ЦКБ в 1958 году обратилось за дизайнерской помощью в ПТНИИ. Художникам-конструкторам ПТНИИ следовало по выданным чертежам почти полностью спроектированного 150-местного пассажирского теплохода на подводных крыльях «Метеор» провести поиск его архитектурного вида. В эскизных разработках внешнего вида теплохода художники-конструкторы, минуя логические барьеры, стремились обосновать возможность внедрения в архитектуру крылатого судна чуть ли не естественные формы, заимствованные у животных. Форма будущих судов нового типа, по их мнению, может быть подобна формам рыб и птиц.

Проектирование особо сложных объектов промышленности призывает дизайнера к вдумчивому использованию в технических средствах природных функ-

циональных и конструктивно-пластических моментов биомеханической структуры без тенденции к их натурализации.

Поскольку не было достаточно информации о проектируемом теплоходе и невозможно было появиться на территории ЦКБ в силу секретности для изучения его на стапеле, а главное, не хватало знаний и достаточного проектного опыта после студенческой скамьи, мои форэскизные предложения не были серьезными. Результаты работы не удовлетворяли меня, и я отказался участвовать в дальнейшем поиске архитектуры теплохода. Тем более не был согласен с коллегами отдела, которые дилетантски занимались переносом форм животных на техногенный объект. Эскизные разработки, выполненные сотрудниками художественно-конструкторского отдела ПТНИИ, не только не помогли инженерам ЦКБ, но и ввели их в заблуждение своим непрофессиональным ответом на поставленную задачу. Архитектурные изыски самодельных дизайнеров заблудились в дебрях дилетантства и не нашли своей реализации. Сама же проблема поиска образной архитектуры на зарождающийся современный скоростной водный пассажирский транспорт была сверхактуальной.

В 1959 году началось ускоренное проектирование 128-местного пассажирского теплохода «Метеор». Так сложились обстоятельства, что Алексеев узнал от выпускника ЛВХПУ Феликса Прибыщенко, работавшего полгода в ЦКБ по СПК, что в ПТНИИ проектированием промышленных изделий занимается дизайнер Фролов. Алексеев попросил у руководства совнархоза предоставить мне возможность временно работать в ЦКБ. Тогда молодой специалист после окончания вуза должен был провести 3 года в организации, куда был распределен. Руководство совнархоза пошло к Алексееву навстречу, и того момента я стал участвовать в разработках проектов в ЦКБ по СПК, а числиться и получать зарплату по-прежнему в художественно-конструкторском отделе ПТНИИ.

В 1957 году в Центральном конструкторском бюро судов на подводных крыльях проектировали, а в 1958 году построили первый 66-местный пассажирский теплоход «Ракета». Впервые на пассажирском судне были установлены малопогруженные крылья.

На подавляющем большинстве судов постройки Алексеева применяются малопогруженные подводные крылья, подъемная сила которых регулируется автоматически, уменьшаясь при приближении к поверхности воды (подъемная сила увеличивается при отдалении крыла от поверхности). В судостроении испокон веков и по настоящее время специалиста, занимающегося формированием внешнего вида судна или корабля, называют архитектором. По существу, в судостроительных конструкторских бюро Советского Союза «архитекторами» становились конструкторы из числа инженеров-корпусников или главных конструкторов, выделяющихся в коллективах эрудицией в области искусства.

Архитектура пассажирского озерно-речного теплохода «Ракета» прошла сложный поисковый процесс. Создавая теплоход, коллектив конструкторов, возглавляемый Р.Е. Алексеевым, не смог полностью отказаться от формообразования модных тенденций других видов транспорта и прочих факторов, так или иначе влияющих на процесс создания облика крылатых судов. Конструкторы ЦКБ апеллировали в основном к автомобильным формам. Скорее всего, им были близки возрождающиеся после войны формы автомобильного транспорта. «Ракета» размерами и пассажироместимостью примерно аналогична автобусу и была задумана как речной «автобус». Это подобие и стало определяющим в ходе проектирования крылатого судна. Объем центральной вставки корпуса-надстройки (далее корпуса) судна силуэтом и миделевым сечением практически зеркально повторяет форму кузова автобуса. Его составленная или собранная форма корпуса создавалась с оглядкой на другие образцы транспорта разного назначения. Не следует также

забывать территориальную близость Горьковского автозавода, на котором выпускался великолепный послевоенный образец дизайна — автомобиль «Победа», и время, когда создавались автомобили «Волга» и «Чайка». Отсюда обводы ходовой рубки на корпусе теплохода «Ракета» почти полностью повторяют форму кузова автомобиля «Победа». Однако при таком эклектичном раскладе автомобильных форм кормовая часть судна спроектирована традиционно судовой, в то время как носовая оконечность внешним видом «революционно» приблизилась к обтекаемой самолетной форме.

Несмотря на ярко выраженную эклектику общей формы корпуса теплохода «Ракета», конструкторскому бюро удалось композиционно удачно соединить объемы корпуса и ходовой рубки, и этим пластическим решением создать целостный архитектурно выразительный образ судна, «летающего» над водой. Разнообразный репертуар пластических форм (результат преемственности) архитектурной разработки внешнего вида теплохода был незаурядным шагом вперед. Пропорциональность и гармоничное сочетание корпуса и ходовой рубки оставляют впечатление простоты и целостности объемно-пространственного решения и вместе с тем динамической взаимопроникновенности тектоники со скоростью хода и сущностью принципа передвижения. Если принять во внимание время его создания, когда изделия промышленности изобиловали атрибутами оформительства, то архитектура теплохода была простой, необычной и смелой, с тем запасом перспективного формообразования, постоянно желательного для всех развивающихся видов транспорта.

Говоря о преемственности, заметим, что в основном первичные конструктивные и архитектурные разработки теплохода «Ракета» были насыщены формами близ стоящих аналогов. Как показала история эволюции транспортных средств, при создании нового отпочковывающегося транспорта преемственность, с одной стороны, позитивна, а с другой — негативна. Если преемственность способствует дальнейшему улучшению данного транспортного средства до приобретения им собственного технического или архитектурного образа, она полезна, если же преемственность чисто формальная, то в данном случае нельзя рассчитывать на какой-либо прогресс. Только по истечении исторического периода, утверждающего новый вид изделия, наступает время приобретения специфической технологии, конструкции в условиях серийного производства, это и определяет в синтезе с техническим совершенством приобретение промышленным образцом его специфической образной выразительности.

Алексеев не остановился на поиске архитектуры первого образца теплохода, понимая, что судно несет на своих крыльях как положительные, так и отрицательные инженерные и эстетические реализации. Последующий теплоход «Ракета», подготовленный для серийного строительства на Феодосийском судостроительном заводе, подвергся некоторой корректировке внешнего вида. Находясь почти в средней части судна, перемышка корпуса на первом образце неудачно делила его пополам, в то время как на серийном образце увеличенная ширина перемышки композиционно усилила общую динамику монокока судна. Уточнился профильный рисунок ходовой рубки, более пластично прилегающий к корпусу. Первый образец судна на подводных крыльях после многих поисковых рисунков, включающих вопросы конструкции, технологии, внешнего вида, был реально проверен на построенном судне. Он обозначил перспективу создания флeяды будущих СПК. Опираясь на положительный опыт проектирования и строительства теплохода «Ракета», Алексеев уже в ряде тщательно проработанных эскизных вариантов, постепенно продвигался к искомому образу, который в конечном итоге сформировался в виде удлиненного, обтекаемой формы корпуса, похожего на авиационный фюзеляж, очертания которого появились на вариантах эскизного проекта очередного 130-местного пассажирского теплохода «Метеор». Его архитектура в дальней-

шем прочно определила путь развития специфической образности в семействе судов с новыми принципами движения.

Следует принять во внимание, что Алексеевым был сделан шаг к созданию нового транспортного средства с техническими показателями, давшими импульс развитию новационной архитектуры, ориентированной на организацию общего объема корпуса судов обтекаемой формы с выявлением признаков скорости. Естественно, новый взгляд на эволюцию архитектуры, совершенно не вписывающейся в существующие традиции формообразования исторически принятого облика водоизмещающих судов, внес определенную свежесть в развитие динамической формы, вытекающей из принципа скоростного передвижения объекта над водной поверхностью. Скорость здесь выступила как скульптор, который определил многое в решении выбранной архитектуры СПК. Архитектурный вид СПК, оторвавшись от традиций, имеет заимствования конструктивных, технологических и эстетических показателей у воздушных судов...

Специфический внешний вид СПК, разработанный в ЦКБ города Горького, привлек внимание отечественных и зарубежных конструкторов, судовых архитекторов конструкторских организаций и фирм. Он стал своеобразным архитектурным образцом. Это подтвердилось практикой создания в 70-х годах морского судна «Тайфун» (Ленинград), объемно-пространственное решение которого было ориентировано на архитектуру судов ЦКБ по СПК, польского судна «Zryw -1» и венгерского «Fecske». Архитектурная концепция СПК Горького оказала также существенное влияние в целом на архитектуру водоизмещающих судов и других средств водного транспорта.

Итак, мое первое знакомство с ЦКБ по СПК произошло в 1958 году, когда художественно-конструкторский отдел ПТНИИ, о чем уже писал, получил заказ, на разработку архитектуры теплохода «Метеор», которая коснулась и меня. С этого момента не предполагал, что моя творческая жизнь в течение 19 лет будет связана с интересным коллективом создателей крылатых судов и экранопланов.

Когда я перешагнул границу проходной завода «Красное Сормово», то оказался «пленным» дизайнером Центрального конструкторского бюро. Это действительно так. Ежедневно все годы с невеселым настроением преодолевал я проходную в 8 часов в одну сторону и в 17 часов в другую, находясь под постоянным моральным давлением секретности. Это далеко не легко, но работа, которой занимался с коллективом конструкторов и дизайнеров, была интересной и очень нравилась. Думаю что, находясь в какой-либо другой проектной организации страны, не мог бы приобрести столь емкую практику и обширные знания, особенно связанные с научно-исследовательскими разработками, проводимыми в ЦКБ. По существу, дизайнеры, принимая участие в создании многих новационных водных транспортных средств, устойчиво определились специалистами высокого класса и обязаны этим главному конструктору ЦКБ Алексееву.

Недалеко за фасадом унылого вида административного здания заводоуправления, построенного до революции, открылись моему взору ворота цеха. В этот день в зияющий темнотой проем цеха врываются осенние лучи солнца, ярко освещавшие высоко на стапеле необычной обтекаемой формы корпус рождающегося теплохода «Метеор». Недостроенный корпус блестел ритмично выстроенными в ряд шпангоутами, которые еще не были покрыты алюминиевыми листами. Перед внушительного размера крылом судна из нержавеющей стали, крупными шагами навстречу быстро шел высокого роста человек. Это был Ростислав Евгеньевич Алексеев. Первая встреча, первое впечатление часто мысленно возвращают меня к этому моменту. Таким остался в памяти Алексеев, выдающийся конструктор современности. Выдающийся — это прежде всего неиссякаемый источник новых плодотворных идей, плодотворных замыслов, творец новых неожиданных форм, их воплощений.

По крутой, гремящей железом лестнице мы поднялись на второй уровень цеха. Вот здесь будем работать. Передо мной развернулось пространство большого помещения, заполненного группами конструкторов, каждая из которых за плотно расставленными столами решала свои инженерные задачи. На железном полу второго этажа за столами и кильманами создавались чудо-суда на подводных крыльях. В то замечательное время атмосфера КБ была насыщена демократизмом. Начальники отделов, руководители групп, вышедшие из числа единомышленников, без намека на проявление своего статуса коллективно решали с конструкторскими группами технически сложные задачи. В этом творческом порыве Алексеев, как дирижер большого оркестра, останавливался с замечаниями или рекомендациями у каждого конструкторского стола. Среди тесно стоявших столов к столу первопроходца Феликса Прибыщенко был придвинут мой стол пластилиновой моделью, на которой в срочном порядке отрабатывалась форма носовой оконечности теплохода «Метеор». А в это время согласно теоретическому чертежу и плазовой разметке на строящемся теплоходе рабочими монтировались шпангоуты, намечающие обводы носа принятой формы, аналогичной носовому обтекателю самолета. Такая архитектура носа Алексеевым ставилась под сомнение, поскольку объем носа над полубаком, вырезанный двумя скулами для обеспечения мореходности судна, визуально вырисовывался тяжелой массой, «нависающей шапкой» над корпусной частью. На пластилиновой модели срочно мною была проделана пластическая операция, зрительно уравнивающая верхнюю и нижнюю части объемов носового образования за счет выдвинутой вперед корпусной части судна. Иными словами, в продолжение корпуса была выдвинута консоль, которая удерживает на себе «шапку» надстройки, этим композиционным приемом зрительно восстанавливалось пластическое равновесие между противоречивыми по форме объемами. Оригинальное архитектурно-художественное решение, то есть структурное смещение одного объема по отношению к другому, явилось основополагающим композиционным приемом, наиболее ярко выражающим необходимый динамизм формы носовой оконечности СПК. Наше предложение, сошедшее с пластилиновой модели, положительно решило пластически сложное слияние самолетной и судовой форм, было одобрено главным конструктором к реализации. Принятое Алексеевым первое архитектурное предложение, которое сразу же пошло в дело, означало для нас первый творческий успех, а также наметило перспективу развития формы носовой оконечности в поиске архитектуры последующих СПК. Находка пластического решения носа на модели подлежала немедленному выполнению. По команде Алексеева перед носом строящегося «Метеора» рабочие выставили лебедку. Трос лебедки прикрепили к форштевню в носовой части теплохода и вытянули его вперед. Этим техническим действием заострилась и вытянулась форма носовой оконечности теплохода, улучшив целостность и динамизм в облике скоростного судна. Разработанное конструкторами формообразование носа на теплоходе «Метеор» впервые позволило осуществить идею создания пассажирского салона в носовой части судна с остеклением панорамного обзора. Обширный оконный проем обозначил архитектурное решение, не встречавшееся ранее на водном транспорте, которое предначертало априорно характерный динамический облик СПК.

Упомянутые двухярусные скулы в носовой части «Метеора», безусловно, повышают мореходные качества судна и были предложены Алексеевым с целью эксперимента, который был осуществлен в ноябре 1959 года при переходе от Горького по Волге и до Феодосии по морю. Проведенные испытания подтвердили правильность выбора формообразование носа «Метеора». Изрезанная скулами форма носовой оконечности в ущерб внешнему виду была изменена на следующем уже морском судне «Комета» с повышенным требованием к мореходности,

серийное строительство которого было определено на Феодосийском заводе. После разработки дизайнерами носа с одной скулой были проведены испытания на мореходность. Обновленное формообразование носовой оконечности не снизило мореходного качества и улучшило его архитектурный вид. Рациональное предложение нашло свое применение с серийного строительства сварного варианта «Кометы».

В шквале работ по уточнению формы деталей на строящемся теплоходе «Метеор» (например, декоративных стабилизаторов) одновременно велись эскизные разработки интерьеров, в которых проявлялись новационные порывы молодых специалистов внести для пассажиров и команды в интерьерные пространства больше удобства и комфортности, не исключая улучшения художественной выразительности среды пассажирских салонов. Здесь же, на кульманах и столах, подгоняемые сроковой программой рисовались начальные эскизы зарождающейся архитектуры 300-местного «Спутника», самого крупного в мире крылатого судна. Сложность состояла и в том, что при проектировании изделий промышленности в Советском Союзе еще не было представления об эргономике. Конструкторы и дизайнеры при решении проектных задач полагались на индивидуальные представления, относящиеся к размерам человека, окружающих его предметов и жизненно важных пространств. По этой причине допускались ошибки и часто неоправданные разногласия в среде специалистов, касающиеся антропометрии при проектировании того или иного изделия.

Загруженность в работе нарастала с каждым днем. Потребность в дизайнерах возрастала. Мне доверялось каждый год выезжать в Ленинград и «вербовать» выпускников на работу в ЦКБ. Наряду с ежегодным пополнением молодых специалистов инженерами авиационных и судостроительных вузов страны в ЦКБ сформировалась группа из художников-конструкторов, выпускников ЛВХПУ: Виктория Бойкина, Валерий Квасов, Александра Фролова, Евгений Зайцев, Александр Лавров, Виктор Лозников, Николай Малюков, Иван Медведев, Сергей Швецов, Феликс Шехтман, Надежда Янова, Владимир Янов и выпускник Харьковского художественно-промышленного института Анатолий Парутов. Без замечательных дизайнеров-помощников отдел не мог быть творчески полным. Это Владимир Соловьев, Роберт Сукиасян, Анатолий Сухов, Валерий Шиленков и Ольга Жукова. С 1958 по 1964 год Центральным конструкторским бюро при непосредственном участии дизайнеров было спроектировано и построено семейство СПК: «Метеор», «Комета», «Спутник», «Вихрь», «Чайка», «Беларусь», «Буревестник», сторожевой пограничный корабль «Ангарес».

Как мы работали

В один из летних дней в ЦКБ появился представитель Министерства речного флота Донат Матвеевич Барачевский. Он обратился к главному конструктору Р.Е. Алексееву с просьбой провести реконструкцию интерьера теплохода «Ракета» для Генерального секретаря КПСС Н.С. Хрущева. На выполнение заказа особой важности министерство установило полугодовой срок. Настоящий заказ появился в ЦКБ после ранее неудачно построенного теплохода «Ракета» украинскими художниками. Поскольку на разработку только чертежей конструкторскому бюро потребуется полгода, Алексеев рекомендовал Барачевскому обратиться ко мне: «Он, возможно, своим отделом может решить вашу проблему». В этот же вечер у нас дома обсудили все вопросы разработки и строительства интерьера в заданный срок, но с условием: заводу и ему как наблюдающему и ответственному за выполнение заказа требуется согласиться со всеми предлагаемыми дизайнерами разработками.

За год до реконструкции интерьера прогулочного теплохода «Ракета» для Никиты Сергеевича я разработал метод безраскладочной отделки подволока с гармонично встроенным газетником облегченной конструкции для салона 30-местного теплохода «Чайка». По разработанным чертежам был изготовлен фрагмент подволока с газетником в натуральную величину. При рассмотрении Алексеевым и другими конструкторами предлагаемой отделки салона теплохода безраскладочный метод не был одобрен как не отражающий привычное традиционное восприятие подобной отделки судовых помещений.

Находясь на Феодосийском судостроительном заводе около месяца, оставив свой отдел на выполнение срочных работ, проектировал и наблюдал за строительством по моим чертежам интерьера на теплоходе «Ракета». По завершении госзаказа руководство и рабочие завода, выполняющие необычную отделочную работу, оценили безраскладочный метод отделки как более технологичный, а следовательно, и экономичный для предприятия.

Следующие СПК «Ракета» и «Комета», серийно изготавливаемые на феодосийском заводе, спускались на воду с новой отделкой салонов. Заводской цех был освобожден от сложного и трудоемкого производства сушки дерева с последующим изготовлением из него раскладок. В то время присутствующий на феодосийском заводе представитель зеленодольского завода, ознакомившись с новой отделкой салонов, по приезду на свое предприятие внедрил этот метод на серийно строящихся теплоходах «Метеор». С этого времени на всех судостроительных заводах, изготавливающих СПК, было остановлено производство деревянных раскладок. С тех пор при проектировании интерьерных пространств и промышленной продукции мое проектное кредо зиждется на поиске и применении невидимых монтажных, скрытых узлов.

В связи с этим вспоминаются разработка и строительство на базе теплохода «Метеор» в 1976 году прогулочного судна для министра Вооруженных сил СССР А.А. Епишева ко Дню Военно-морского флота СССР, который проводился на акватории Химкинского водохранилища в Москве. Это был емкий и сложный дизайн-проект, выполнение которого в основном осуществлялось коллективом дизайнеров в мастерской отдела. Следовало спроектировать интерьеры теплохода для высоких гостей, в число которых входили и гости вооруженных сил дружественных стран с обеспечением им комфортного нахождения в его помещениях. Судно, где бы оно ни находилось, должно было также безотказно обеспечивать радиосвязь, аппаратура которой была тщательно смонтирована в объеме мебели из красного полированного дерева, которая занимает значительную часть носового салона. Носовой салон проектировался как помещение для отдыха с прекрасным панорамным обзором. Кормовая переборка салона отделялась gobеленовой тканью с плавным переходом ее в мягкие элементы кресла глубокого зеленого цвета, обтянутые этой же тканью. Кресла для носового салона согласно проекту были предложены как готовые изделия, то есть кресла автомобиля «Волга», которые поступили на судно с заводской обивкой, цвет чехлов которых не согласуется с цветом кормовой переборки. Сменить чехлы кресел руководство завода отказывалось, объясняя, что мастер-пошивщик не может пошить сложного покроя чехол по имеющемуся образцу. Об этом было доложено председателю комиссии на очередной «оперативке». Председатель комиссии, главный инженер министерства, дал команду оставить чехлы такими, какие они есть. Следует заметить, что каждое изделие, в том числе и мебель, предназначенная для интерьеров, рассматривались и принимались ежедневно приемной комиссией. Я не согласился с мнением комиссии и предложил председателю дать возможность встретиться на рабочем месте с мастером-пошивщиком. На следующий день перед приемной комиссией на столе стояло кресло с обивкой необходимого цвета.

Не менее интересен случай при выборе рулонного отделочного материала для обтяжки подволоков и переборок помещений теплохода. В те советские времена как судостроение, так и другие средства транспорта имели довольно скромные возможности в получении от легкой промышленности отделочных рулонных материалов. Самым прогрессивным отделочным материалом для транспортных средств были «автобим» (в автомобилестроении) и «павинол» (в авиастроении). В нашем случае для отделки переборок и подволоков помещений теплохода «Метеор» был рекомендован хорошо имитирующий кожу рулонный материал лонсил, который получал из Японии Батумский судостроительный завод для отделки интерьера катеров на подводных крыльях. Распоряжением министерства его отгрузили в бухте Находка на самолет с конечным адресом — Зеленодольский судостроительный завод. Последующие запросы об отгрузке лонсила и о самолете оставались безответными. Самолет с грузом канул в необъятных воздушных просторах великой Советской страны. Несвоевременная поставка лонсила срывала сроки для отделки уже подготовленного корпуса-надстройки теплохода. Требования к началу отделочных работ с каждым днем все возрастали. Председатель комиссии понимал, что выходом из создавшейся ситуации может быть замена лонсила из Японии отечественным авиационным павинолом. Хотя всем было известно, что применение павинола резко ухудшало внешний вид помещений теплохода. Под всякими предложениями, вплоть до неприятных разговоров на «оперативках», насколько возможно, мне удавалось до последнего отводить сроки выполнения отделочных работ. Наконец председатель на очередном заседании раздраженно приказным тоном заявил, что нетерпимо дальше ждать потерянный самолет с лонсилом и что необходимо немедленно приступить к отделке помещений павинолом. На следующий день, для нас счастливый, как манна небесная, из Батуми пришла весть, что груз найден и отправлен самолетом в Зеленодольск. Непонятно, кто занимался сокрытием ценного груза все это время, но все же лонсил появился на заводском складе.

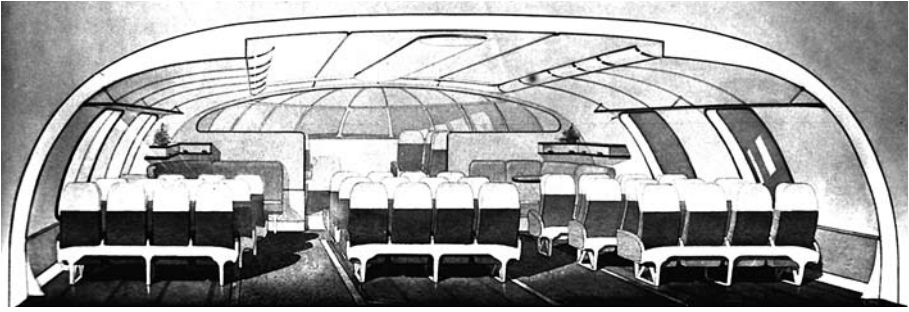
Второй неприятностью в процессе ведения отделочных работ оказалась подготовка массива красного дерева при его сушке для изготовления деревянных изделий, в том числе и дверных коробок. Цехам по обработке дерева требовалось подготовить полтора кубометра красного дерева в высушенном виде до необходимой кондиции для превращения в необходимые изделия. Поэтому следовало разработать форсированный режим сушки, чтобы успеть изготовить изделия в срок. За расчеты взялся заводской технолог. Мы с нетерпением ждали результата сушки. И вот из сушильного бокса показалась тележка с красным деревом. Каждый брусок дерева оказался испещренным глубокими трещинами от неудачно подобранного температурного режима. Брак. На заводе больше не было требуемого дерева. Его поиски на других судостроительных предприятиях не давали результатов. Приемная комиссия предложила поменять красное дерево на дубовый массив. Я не давал согласия на такую рокировку, поскольку изделия из дуба не сочетались с другими изделиями и мебелью из красного дерева. В итоге по непременному настоянию дизайнеров усилиями заводского руководства красное дерево в необходимом количестве было найдено. Подобные инциденты как нечто обязательное постоянно сопровождают на заводах действия дизайнера в его творческой работе. Из сказанного следует, что дизайнер в том случае найдет удовлетворение и стимул к дальнейшему творчеству, если будет настойчиво и бескомпромиссно, насколько позволяют обстоятельства, проследить свой проект до его конечного выполнения в материале.

Средний салон композиционно был спроектирован для проведения совещаний и устройства застолий. Центральную его часть занимал большой стол красного дерева, столешница которого имела слегка продолговатую форму.

Его окружали желтой кожи массивные кресла. Освещался стол светильниками оригинальной формы, обтянутыми кожей коричневого цвета. В центре стола

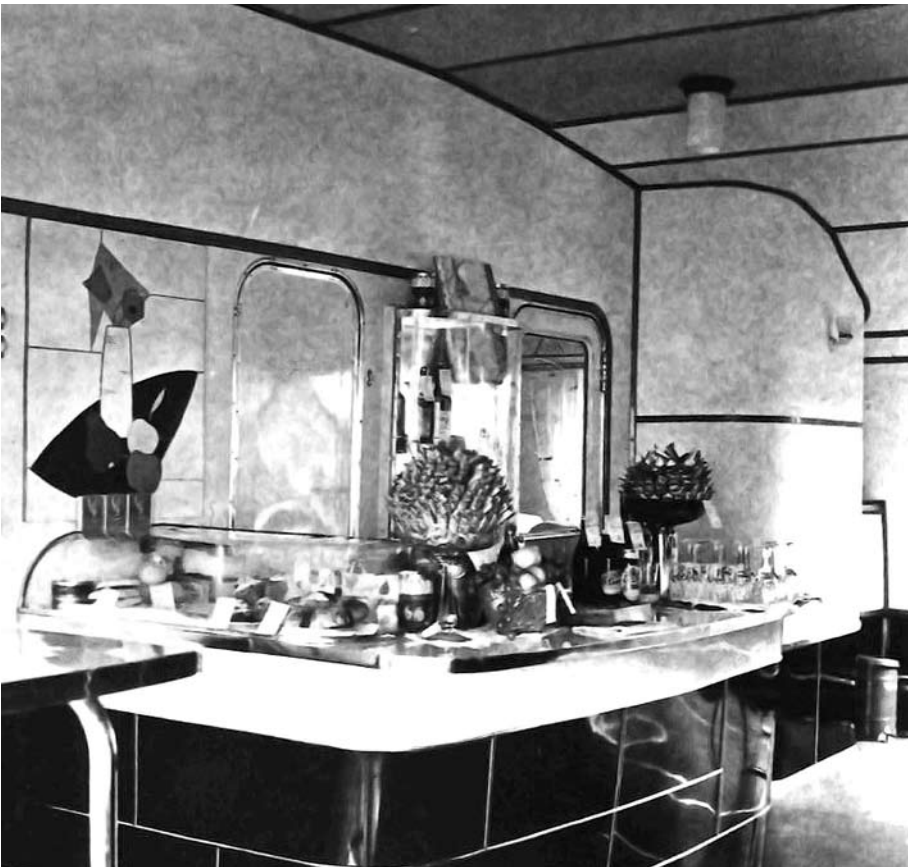
были установлены изделия-флажтоки из красного дерева, напоминающие формой срезанные призмы, на верхней плоскости которых изображен орнамент в технике маркетри. На них вывешивались государственные флажки. Во время совещаний на борту «Метеора» с военачальниками дружественных стран на флажтоки вывешивались государственные флажки представителей их стран. Окна салона украшали гобелены на морскую тему, изготовленные руками замечательными художниками 29-го отдела Надеждой и Владимиром Яновыми. Интерьер кормового салона был спроектирован для удобного и оптимального размещения обслуживающего персонала и охраны.

За трое суток до празднования Дня Военно-морского флота «Метеор» с многими недоделками вышел на крылья, устремившись со скоростью 65 км в Москву, к Химкинскому водохранилищу. Около 30 рабочих на ходу продолжали доводить отделочные работы, наводя лоск перед сдачей теплохода. Настал торжественный, праздничный День Военно-морского флота. Утро. «Метеор» белой массой своего корпуса, бог весть откуда появившийся, мерно покачивался у Химкинского причала. Он вызывающе выделялся от здесь находившихся серого цвета военных кораблей, главных фигурантов праздничного театрального действия. Над выстроившимися по линейке кораблями нависла торжественно-напряженная тишина. Флотские команды в парадной форме на боевых кораблях стройными шеренгами застыли в ожидании генералитета. В свою очередь, метеоровская команда, как бы стесняясь места своего нахождения в необычной среде, смущенно притихла. Все с явным любопытством ждали приближения, принимающего парад адмирала Советского Союза С.Г. Горшкова со своим окружением. По доносившимся громким славящим приветствия адмирала над Химкинской акваторией прослеживалось приближение эскорта к «Метеору». Среди нашей команды находился майор-военпред, который был назначен наблюдающим за строительством теплохода и который прибыл в Москву для сдачи «Метеора» заказчику. Находясь среди по-военному не организованной группы гражданских людей, майор как-то особенно нервничал. На близстоящем перед нами военном корабле раскатилось тройное приветственное «ура!» И на расстоянии около 30 метров до эскорта вдруг наш майор повернулся к разрозненной толпе строителей, прибывших на «Метеоре». Дал команду: «Смирно!». И насколько был способен, быстрым строевым шагом направился к адмиралу. В контраст его движению адмирал мягким движением рук спокойным тихим голосом остановил резвость военпреда. Эскорт, выделившись из приветствующей толпы строителей, с видимым интересом вступил на борт теплохода. Присутствующий замминистра судостроительной промышленности Б.Н. Зубов при входе на теплоход слегка подтолкнул меня вперед. Представил адмиралу, сказав, что главный архитектор ЦКБ по СПК при осмотре теплохода ответит на все вопросы. Просмотр закончился в носовом салоне. Адмирал, усевшись в кресло удобнее, притеревшись к его формам, с довольным выражением на лице стал оценивать положительные и отрицательные стороны общего расположения и эстетические качества помещений теплохода. Один из ординарцев вел запись, следуя за каждым словом Горшкова. Адмирал высказал замечание о том, что общая компоновка судна могла быть лучшей, если машинное отделение из средней части теплохода было бы в корме; что при каютах не место туалету с душевой. В заключение сообщил, что зеленодольские строители потрудились на славу, великолепно выполнив государственный заказ. На второй день нашего пребывания на причале показалась группа дам. Впереди шел С.Г. Горшков, беседуя с окружающими его женами высокопоставленных партийных и государственных лиц. Рядом с ним из общей группы выделялась супруга А.А. Епишева, маршала Вооруженных сил СССР. Рядом с ней находились два адъютанта, один из них, как и при Горшкове, записывал наблюдения Епишевой. Более всего ей понравилось, что при каютах имеются туалет и душевая.



Проект интерьера носового салона
300-местного теплохода «Спутник»

Буфетное помещение
под машинным отделением
теплохода «Спутник»



На третий день на борт «Метеора» вошла команда во главе с солидным, высокого роста мужчиной-поваром в белом халате, голову которого завершал высоченный поварской колпак. Войдя в салон, он по-хозяйски, словно был всегда, командным голосом объявил, чтобы с этого момента на судне никого не было. Находящийся на судне военпред стал настойчиво объяснять повару, что он не уйдет, пока не сдаст судно заказчику. На что повар резко выставил майора за пределы судна. Позже военпред говорил, что что-то подсказало ему, что с поваром надо быть обходительнее. Повар оказался в звании полковника. Он оставил на судне только меня с целью оказания помощи в организации декорирования стола. Стол был прекрасен, заставлен красивой посудой, заполненной рыбными невиданными блюдами. К вечеру на «Метеоре» состоялась водная прогулка генералитета со своими дамами. А дизайнеры, конструкторы, строители после командировки в Москву вернулись домой продолжать свои повседневные дела.

Коллектив дизайнеров живо реагировал на поступающие заявки от главных конструкторов направлений, активно, с интересом погружаясь в поиски развивающейся архитектуры перспективных образцов СПК и экранопланов. Художественно-конструкторский отдел в то же время вел проектирование судовых интерьеров и значительную графическую работу к показу и защите новых проектов в министерствах. Проектирование интерьеров в деятельности дизайнеров имело меньшее значение в сравнении с поиском внешнего вида разрабатываемых судов и экранопланов. Отсюда прибывшие из вузов молодые специалисты без особого желания соглашались участвовать в проектировании интерьеров СПК. И вся тяжесть проектных интерьерных решений ложилась в отделе на меньшую часть дизайнеров. Более всех приходилось заниматься интерьерами главному архитектору отдела.

В те годы приглашаемые из ЛВХПУ молодые специалисты-дизайнеры, восторженно увлеченные созданием невиданного водного транспорта, понимая, что участвуют в разработке объектов, относящихся к ноу-хау, находящихся на передовых рубежах науки и техники, главным образом все свое творчество сосредотачивали на поиске архитектуры, присущей этому новому виду транспорта. Как известно, преподаватели дизайнерских вузов обучали студентов проектным навыкам, более всего ориентированным на разработку внешнего вида артефактов и недостаточно обращались к проблемам проектирования интерьеров, в частности транспортных средств. Результат сказался у работающих дизайнеров ЦКБ большим желанием заниматься архитектурой судов, чем интерьером. Таким образом, основной состав коллектива дизайнеров работал активнее над формой объемных объектов, чем над их интерьером. Имел место и психологический фактор. Мы не были знакомы с конструкциями, материалами и технологиями в области судостроения. При встрече за кульманами с конструкторами терялись, не зная по-настоящему, чем отличаются шуруп, винт, болт. И было стыдно и досадно за свою неподготовленность, давая возможность в лучшем случае вызвать улыбку у конструктора. Мне думается, что не всем выпускникам дизайнерских вузов удается преодолеть в начале творческого пути этот психологический барьер.

Большой объем работы осуществлялся с отделом оборудования, который возглавлял в ту пору коренной волжанин крепкого сложения, очень простой, энергичный, амбиционный, в некоторой степени дерзкий, но конструктор с очень развитой инженерной интуицией — Рябов Константин Евгеньевич. Не имея специального образования, превосходно знал свое дело. Человек очень делового склада. Часто смело шел на решение сложных инженерных задач, поставленных главным конструктором. При разговоре с кем-либо он произносил звук «о» контрастно, резко акцентируя его. Разговор с впервые слушающим его оппонентом удивлял архаичной своеобразностью. Мне часто приходилось встречаться с

ним по совместной работе, и не менее часто не совпадали наши представления о красивом. В подобных случаях многие молодые специалисты-дизайнеры, получившие путевку по разнарядке на какое-либо промышленное предприятие или в конструкторское бюро, не выдерживали натиска конструкторов и уходили на свои хлеба, туда, где художник принимался как необходимость для решения художественных или оформительских работ. В наших вузах бытовал негласный тезис. Не будешь художником-конструктором, будешь художником. Желание узнать больше, постичь инженерную «кухню» помогло выйти из этой ситуации. Как-то, рассказывая собеседнику о работе в ЦКБ по СПК, заметил: «Меня тыкали головой в чертежи, показывая этим, что многого не знаю. Ничего, думал я, пусть потыкают: через год-полтора произойдет обратное». Он сочно, с большим удовольствием произносил: «Чему вас учили в вузах, вы не отличаете шурупа от винта». При этом надо объективно отметить, что такое общение при сложных совместных дизайнерских разработках не принимало жесткого характера, не мешало мне садиться за кульман сотрудника его отдела и помогать находить в проектах красивое. Непростую школу прагматичного общения с конструкторами всех отделов нужно было правильно осознать и пережить на психологическом уровне. Ведь дополнительное обучение, как повышение квалификации, в любых конструкторских бюро проходит каждый молодой специалист. Но, как показала практика, не каждый дизайнер готов открыть дверь и встретиться с некоторым негативным настроением людей, если есть возможность войти в другую дверь, за которой более доброжелательный психологический климат. Отсюда некоторые молодые специалисты, имея отличную дизайнерскую подготовку, уходят в другую, более знакомую им художественную сферу деятельности.

Поскольку в плане совместных проектных работ было много позиций и надо было их закрывать дизайнерскими проектными предложениями, мне приходилось весь огонь отрицательных разговоров с руководителями и конструкторами принимать на себя. Если бы не правильное понимание Р.Е. Алексеевым участия дизайнеров в совместной работе над архитектурой крылатых судов, Рябов не приближался бы к «бестолковым» художникам. Тому были причины. При ответственных заказах его отдел не подключался руководством к выполнению. Вспоминаю, когда перед кульманом, на котором дорабатывался проект сложного изделия, мне трудно было разобраться в его сути. Рябов назидательно, с превосходством начальника давал понять, что его оппонент не научен тому, что знает он. Предполагаю, что этот момент был очень важным в творчестве каждого дизайнера. «Быть или не быть». Этот психологический натиск со стороны инженеров не каждый может выдержать. Емкая работа, значительные и важные проекты послужили фундаментом для сплочения коллектива дизайнеров. Мы были едины в работе и разные по творческим наклонностям. По характеру творческих возможностей каждого из нас как-то произвольно произошло разделение направлений на занимающихся объектами проектирования и поиском архитектуры судов и экранопланов, катеров, эргономики ходовых рубок, судовых интерьеров, графической части проектов и рекламы. Так сложилось, что в отделе более всех дизайнеров интерьерными и дельными вещами приходилось заниматься мне. Как руководитель группы непосредственно участвовал во всех дизайнерских разработках и только не касался выполнения графически.

Борьба за безопасность плавания заставляла мореплавателей консервативно относиться к вводимым новациям при строительстве судов. Исторически традиции обеспечения безопасности плавания порой становятся препятствием для решения многих проектных задач, особенно при разработке интерьеров.

Нет спора, суда на воздушной подушке, на подводных крыльях и другие, вписывающиеся в технический прогресс современности, будучи в авангарде исполне-

ния социальных потребностей, могут не только выполнять свою основную функцию — перевозку грузов и пассажиров, но и должны обеспечивать необходимые условия обитания с обязательным отражением эстетической привлекательности как феномена культуры.

Так, до появления скоростного пассажирского флота в интерьере в качестве основного материала применялось дерево, из которого изготавливались панели, раскладки (рейки), дельные вещи. И по сей день распространен отделочный прием, когда стыки панелей закрываются раскладками, которые, в свою очередь, крепятся видимым крепежом, представляющим хромированные шурупы или винты. Традиционно (это нравилось конструкторам) и на СПК до введения безраскладочного метода отделки стен и подволоков (потолков) производились отделочные работы с применением буковых раскладок. Как явно диссонирующий пример такой отделки подволока прозвучал в носовом салоне на 300-местном теплоходе на подводных крыльях «Спутник». Повторяя форму носового салона в виде полуэллипсоида, подволок, обтянутый авиационным павином (рулонный материал на основе стекловолокна), на стыках полотен закрывается букowymi раскладками. К носовой оконечности салона они ритмично сходятся, образуя на светлой поверхности павинола темно-коричневый жесткий рисунок, напоминающий полосатую пасть кита. Полосчатое «украшение» подволоков темно-коричневыми рейками психологически их утяжеляет, визуальнo снижая высоту пространства салонов.

Какими пластическими приемами можно выправить это ощущение недостаточности у судна силы вырваться из водной «ямы»? Эта проблема в начальные годы совместной работы дизайнеров с Алексеевым оставалась почти неразрешимой эстетической задачей.

Какая причина поставила перед проектной организацией, владеющей передовым инженерным опытом, необходимость устанавливать стабилизаторы на СПК? Как рассматривать это формальное явление? Такой стиль в автомобилестроении становится популярен во всей послевоенной продукции. Стиль, получивший название «аэродинамический» за обилие хромированного декора и аэродинамической формы деталей. Господствующие декоративные элементы в автомобилестроении, визуальнo подчеркивающие идею динамики, филиативно вписались, как аналог, в продукцию малого судостроения. Архитектура водных средств передвижения восприняла новые идеи автомобильного стайлинга. Стабилизаторы, килевые накладки, линии скорости на бортах и другие декоративные элементы дополняли облик судна, привлекая внимание покупателей, привыкших к облику автомобиля.

Дизайнеры ЦКБ по СПК в середине 1970-х годов на кульманах, в рисунках, чертежах и на пластилиновых моделях показали перспективные архитектурные разработки серии судов на подводных крыльях второго поколения, а также реализовали ряд новаторских решений по уточнению формы при разработке аэродинамической компоновки экранопланов. Находясь в поиске современной архитектуры новых типов транспорта, в процессе совместного проектирования, дизайнеры дипломатически убедили конструкторов отказаться от реализации ранее применявшегося декоративизма. С целью устранения нежелательного эффекта «ползучести» проводились значительные экспериментальные поиски на пластилиновых моделях. Многочисленные архитектурные поисковые предложения приводили конструкторов к единственному решению — устанавливать в кормовой части судов стабилизаторы. Органично вписанные в объемно-пространственную структуру корпуса стабилизаторы рисунком выводят контурную линию надстройки параллельно горизонту, поднимают корму и визуальнo снимают негативный эффект «ползучести». Введение стабилизаторов в пластическое решение архитектуры оправдывалось также стилистическим ответом на еще господствовавшую моду на

«авиационный», или «обтекаемый», стиль, который в послевоенные годы в Советском Союзе охватил создаваемые промышленные изделия и особенно транспорт. Например, автомобиль под влиянием моды украшался стабилизаторами, хромированными клыкками, молдингами и другими декоративными нефункциональными деталями, которые придавали его образу надуманную стремительность. Мода не обошла вниманием и КБ, создателя крылатых судов. Декоративность в виде наделок-стабилизаторов последовательно прослеживается на всех построенных судах, начиная с шестиместного катера «Волга» и заканчивая 150-местным газотурбоходом «Буревестник».

Очевидно, приведенные аргументы в части разработки архитектуры СПК оправдывали существование стабилизаторов на их корпусах. Следует выделить главное. Этим пластическим приемом визуально выравнивается дифферент корпуса судна и снимается негативный эффект «ползучести».

В мастерскую дизайнеров наведывался главный конструктор Алексеев. Нередко, взяв в руки пластилин, он становился у подмодельного стола и принимался лепить свои архитектурные замыслы на нами заготовленной пластилиновой модели. Лепка увлекала его как конструктора и как творца, понимающего, что при создании нового транспорта наряду с инженерным поиском конструктивных новационных решений неминуемо следует находить новое архитектурное решение. При встрече с ним в мастерской отдела часто завязывались беседы о поиске архитектурного облика судов с новыми принципами движения, о единстве формы и содержании, художественной образности как качестве композиции, характеризующей единство внутреннего и внешнего, проявлении внутреннего во внешнем.

Каждая новая эскизная разработка в виде рисунка или пластилиновой модели, можно сказать подмалевок архитектурного вида судна, не обходилась без внимательного обсуждения и корректировки. Бывали случаи, когда Алексеев с присущей ему энергией брал лист картона, вырезал слишком острый и заведомо большого размера треугольник-стабилизатор, не соответствующий масштабу модели судна и устанавливал его на корме. Невозмутимо говорил, что стабилизатор с хорошо найденным контуром должен быть своего рода визуальной обманкой, выправляющей эффект «ползучести» судна. Эти рассуждения в то время поддерживались магнетическим притяжением еще существующего, но уже умирающего «авиационного», или «обтекаемого», стиля.

Дизайнеры с самого начала участия в проектировании СПК не соглашались с возведением на судах декоративных элементов в виде стабилизаторов, которые, на наш взгляд, не согласуются с архитектурой инновационного вида транспорта и находились на корпусе судов скорее как модный декоративный бренд. Было бы неправомерно не отметить, что в архитектурной характеристике СПК кроме реализации рациональной, содержательной идеи скорости, выраженной новаторским поиском, нет места формальному стремлению излишне отразить динамику. Это наблюдается в беспокойных и колких ритмах форм и нефункциональных хвостовых наделках стабилизаторов. Со временем опыт рационального проектирования, требующего строгого отношения к весовым характеристикам судна (на «Буревестнике» стабилизатор имеет вес около 300 кг) расшатывал устой существования формальных надстроек. В свою очередь, отмирание моды на выявление чрезмерного динамизма в облике транспортных средств, помогло дизайнерам утвердить ранее предлагавшийся новый подход к устранению эффекта «ползучести» без хвостовых наделок.

Особый инженерный и архитектурный интерес представляла разработка оригинального 150-местного газотурбохода «Буревестник», который имел на борту две авиационные турбины и два водомета. Головной образец развивал скорость до 93 км в час. Его обтекаемая форма корпуса отражала тектоническое единство

целостного объема, построенного по законам аэрогидродинамики. С техническими и объемно-пространственными задачами при создании газотурбохода коллектив ЦКБ встретился впервые. Тактико-технические характеристики затрагивали многие неизвестные данные, единство которых состояло в решении многих инженерных проблем из области авиации и судостроения, которые объединились в целостное сложное инженерно-художественное явление.

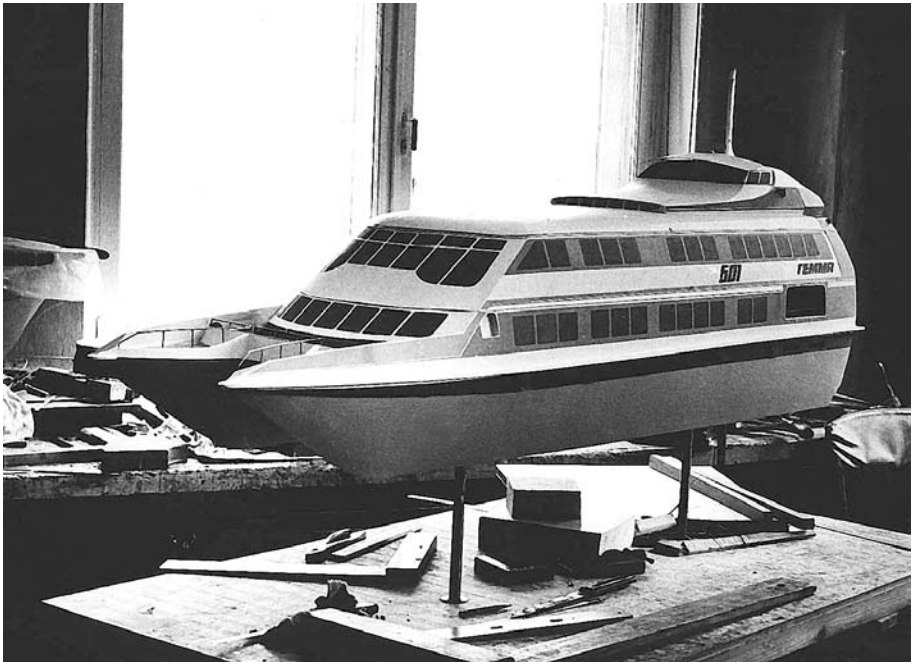
«Буревестником» завершалось создание первого поколения судов на подводных крыльях. В его общем виде зримо прочитывались хорошо найденные пропорции, форма корпуса выражала его скоростную динамику. Удачно была найдена форма носовой и кормовой оконечностей, ритмично выстроен ряд оконных проемов. Стоит заметить, что стабилизатор на судне функционально был установлен компромиссно, в меньшей степени в качестве сепаратора для отделения брызг от потока воздуха, питающего газовые турбины в машинном отделении, и в большей — в качестве декорации. Кстати, на ранних форэскизных разработках («почеркушках») дизайнерами предлагались варианты объемно-пространственной композиции газотурбохода без установки стабилизатора. На этих «почеркушках» изображалась кормовая оконечность газотурбохода конусообразной формы с расположением ее центра много выше линии полубака. Предложенное нетрадиционное архитектурное решение значительно улучшало положение общего объема (монокока) судна по отношению к линии поверхности воды. Этим пластическим приемом снимался зрительный эффект «ползучести» при ходе газотурбохода. Вышеуказанное предложение в то время не было оценено главным конструктором и недопонято дизайнерами, а тем более конструкторами. Еще тогда предполагалось, что поднятие центра конусообразной кормы на оптически необходимую высоту, принесет желаемый архитектурный эффект, но еще не хватало художественно-конструкторских аргументов, которые могли бы защитить это неожиданное предложение, то есть полностью отказаться от хвостовой наделки. Со временем интуитивное предположение не осталось бесследным. Постепенно творческая энергия дизайнеров, направленная на противление установки стабилизатора, привела к следующему примечательному случаю.

С появлением в авиации реактивного двигателя резко возрастала скорость полета самолетов. Авиация, оснащенная новыми научными и техническими достижениями, в поиске способа преодоления звукового барьера стала приближаться к скорости звука. Все это потребовало радикальной перекомпоновки воздушного судна, изменения внешнего вида, образа самолета. Как известно, стала активно трансформироваться аэродинамическая компоновка самолета, контурным рисунком вписываться в клиновидную форму. Таким образом постепенно формируется аэродинамическая компоновка самолета. Геометрия проекций его внешнего вида вписывается в форму клина острием вперед со смещением массы в заднюю часть. Возникло новое формообразование, которое можно определить как новое стилистическое направление — «неоавиационный стиль», или стиль «клина острием вперед». Новый взгляд на динамическую форму в виде треугольника, рожденную законами аэродинамики для самолетов высоких скоростей, стал предметом подражания для всех видов транспортных средств. В числе первых, внедряющих стиль «клин острием вперед» предприятий стало горьковское ЦКБ по СПК, которое интуитивно, начиная с поиска архитектуры пассажирского теплохода «Метеор», последовательно развивало внедрение «неоавиационного стиля» в архитектуру последующих СПК.

С 1963 года в мастерской дизайнеров активно разрабатывались перспективные проекты СПК второго поколения с улучшенными техническими, эксплуатационными и эргономическими показателями. На рисунках, чертежах и пластилиновых моделях обрабатывалась более прогрессивная архитектура.

Новое стилистическое направление постепенно находило отражение в поисковых предложениях архитектуры судов с новыми принципами движения. Проекты шли один за другим. Заинтересованность в проектировании внешнего вида судов была наиболее притягательной. Конечно, привычный поиск композиционно нового решения в неизведанной области формообразования, который велся в мастерских «мухинской школы» на примерах курсовых проектов, увлекал наше воображение. И теперь в ЦКБ по СПК каждый из нас, стоя у кульмана, порой рисовал непонятные или совсем невозможные для реализации эскизные картинки, лепил из пластилина причудливые формы будущих крылатых судов. Это была вдохновляющая, увлекательная работа.

Пластилиновая модель катамарана «Гемма», выполненная в Горьковском инженерно-строительном институте по заказу ЦКБ и СПС

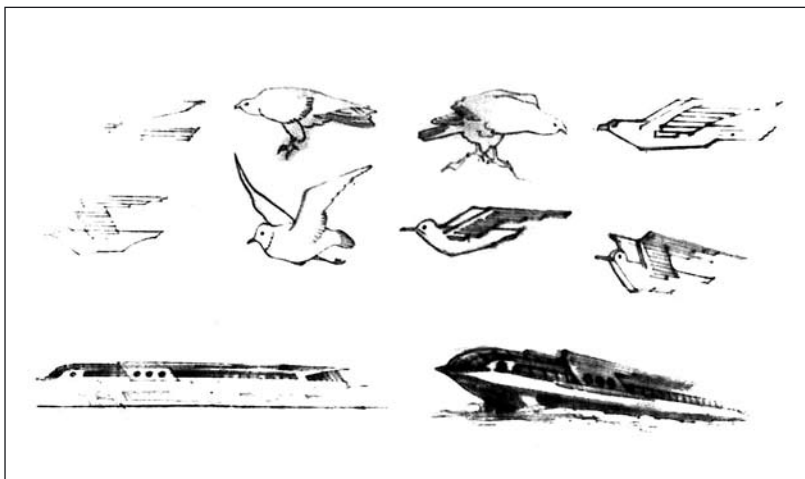




Теплоход «Ракета»

А.П. Фролова (дизайнер),
И.Н. Ерлыкин,
Р.Е. Алексеев, К.М. Шалаев,
О.П. Фролов (главный судовой
архитектор-дизайнер),
Н.А. Зайцев у макета СПК
«Буревестник» (слева направо)





Эскизы птиц и кораблей. 1958

Пассажирский морской
двухъярусный 300-местный
теплоход «Циклон»



фрэнк гери

П.А. Власенко



Его здания шокируют, но они заставляют вас проникнуться таинственным чувством восторга.

Архитектор Ф. Джонсон

Фрэнк Гери — всемирно известный архитектор и дизайнер. Тем, кто занимается проектированием современной мебели, Гери хорошо знаком по парадоксально закрученным мебельным объектам, выполненным из толстого ламинированного гофрокартона и ставшим уже в 1970-х годы классикой арт-дизайна. Потом Гери занялся кубическими по форме стульями, креслами, диванами и столами, обтянутыми со всех сторон атласной тканью серебристого цвета, что делало их похожими на сверкающие металлические бруски неправильной формы. Разрабатывая серию светильников в виде легких комьев облаков, Гери применил похожий на бумагу полиэстер, позволявший придавать им любой вид. Для итальянской фирмы «Алесси», выпускающей в течение нескольких десятилетий предметы только элитарного дизайна, Гери спроектировал миниатюрный чайник из полированной стали, украшенный ручкой и свистком в виде двух птичек.

Будучи по своей основной профессии архитектором, Гери был «своим» в кругу лидеров американского поп-арта, таких как Роберт Раушенберг, Клас Ольденбург, Джаспер Джонс. Их общие творческие принципы легли в основу проектной деятельности Гери. Образное архитектурное мышление смыкается у него с современными видами пластических искусств. О том, как это происходит, какова уникальная методика проектирования, разработанная Гери, говорится в данной статье на примере Музея Гугенхайма в Бильбао и других его построек.

В 2008 году Гери побывал в Москве по приглашению первого в России Шоу дизайнеров (Russian Design Show). Он показал образцы своей мебели, а также проекты «дизайнерского» загородного дома и 12-этажной гостиницы в форме пирамиды, составленной из кубов разной величины, которую предполагается построить на Садово-Самотечной улице в Москве.

В мае 1989 года в японском городе Нара, рядом с древним деревянным буддийским храмом Тодай-дзи, включенным в список Всемирного наследия ЮНЕСКО, Фрэнку Гери была торжественно вручена Притцкеровская премия по архитектуре. Он стал двенадцатым лауреатом самой престижной международной архитектурной награды современности. Гери было тогда 60 лет. Однако это не явилось подведением итогов творческой жизни. Главное архитектурное произведение Гери, Музей Гугенхайма в Бильбао, и разработка им совершенно новых проектных принципов были еще впереди. Об их значении говорит тот факт, что, когда Музей в Бильбао открылся в 1997 году, в нем сразу же провели очередную церемонию вручения Притцкеровской премии, на этот раз норвежскому архитектору Сверре Фену.

Притцкеровские лауреаты, как и нобелевские, выступают при получении премий с речами о целях и приоритетах своего творчества, а также останавливаются на главных событиях своей биографии. То, что рассказал о себе тогда Гери, сводилось к следующему.

Фрэнк Оуэн Гери (Frank Owen Gehry) родился в Торонто (Канада) в 1929 году, но в юности вместе с родителями переехал на постоянное жительство в Лос-Анджелес. Впоследствии получил американское гражданство, сохранив гражданство Канады. В 1954 году окончил Университет Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе с дипломом архитектора, после службы в американской армии – Гарвардскую высшую школу дизайна. По возвращении в Лос-Анджелес работал с различными компаниями и архитекторами, а накануне тридцатилетия устроился в Victor Gruen Associates.

Как и для многих его соотечественников-интеллектуалов, открытие мира для Гери началось в Париже. Начальное франкоязычное образование, полученное еще в Канаде, оказалось как нельзя кстати. За год, проведенный в Европе, Гери познакомился с работами Ле Корбюзье, Бальтазара Ньюмана и был «чрезвычайно впечатлен романским церковным зодчеством». Вернувшись в 1962 году в Лос-Анджелес, Гери открыл собственную фирму Frank Gehry Associates. После этого карьера архитектора все время шла по восходящей.

После ряда проектов зданий магазинов и торговых центров, а также интерьеров, в начале 1970-х он проектировал частные дома, в которых отказался от традиционных форм. Его собственный дом в Санта-Монике (1977–1979) – продолжение серии экспериментов, начатых в таких постройках, как Дэвис-хаус в Малибу, Калифорния (1970–1972), Де Меснил-резиденс в Нью-Йорке и Спиллер-резиденс в Венеции, Калифорния (обе построены в 1978–1979).

После падения берлинской стены Гери работал в новой Восточной Европе. Нельзя сказать, что он пришел туда как победитель. Его проект Национального представительства Нидерландов в Праге (1992–1996) вызвал неоднозначную реакцию, несмотря на огромную популярность автора. Расположенному на берегу Влтавы сооружению дали прозвища «Танцующий дом» и «Джинджер и Фред».

Здание — одно из трех, которые городская администрация разрешила построить в исторической части города. Реализовать проект удалось благодаря использованию компьютерной программы САПР. С ее же помощью создана композиция здания: примыкающий стеклянный объем — «леди в развевающемся платье» — и выходящий к реке бетонный конус — «джентльмен в шляпе», точнее в цилиндре.

У Гери свое, довольно специфическое, на взгляд многих критиков, представление о том, как встроить проект в исторический контекст города. Неудивительно, что многие из них восприняли «Танцующий дом» довольно негативно. Даже молодые и прогрессивные чешские критики назвали проект Гери «безответственным эксгибиционизмом». А голландцы, для которых и был спроектирован этот дом, считали его одним из самых «навороченных» сооружений Гери в Европе. В ответ на

это мастер остроумно заявил, что «если бы критики не возмущались так громко, они услышали бы, как Джинджер и Фред отбивают чечетку».

Занимается Гери также интервьюерами и современным искусством, катается вместе с байкерами на чоппере, ностальгирует по рок-н-роллу и продолжает «элегантно балансировать на грани».

Среди постмодернистов Гери занимает особое место своими коллажами из бросовых материалов, постройки из которых напоминают поселения хиппи.

Гери — архитектор, который балансирует на грани, разделяющей архитектуру и искусство. В 1989-м он проектирует 80-этажное здание на Медисон-сквер-гарден в Нью-Йорке, которое американские искусствоведы сравнивают со скульптурами К. Бранкузи, в 1989–1990 годах строит небоскреб в Кливленде, штат Огайо.

В конце 1980-х Гери побеждает в конкурсе на проект зала Волта Диснея в Музыкальном центре в Лос-Анджелесе. Массивное здание центра, украшенное легким, парящим стеклянным атриумом, было закончено в 1993-м. Тогда же, в конце 1980-х, по проекту Гери построено здание ресторана «Фишанс» в японском порту Кобе с огромной скульптурой рыбы перед входом.

Отношение Гери к архитектуре необычно, он выбирает произведение какого-нибудь художника, которое и служит ему источником вдохновения. Он не хочет быть категоричным в своих проектах, считая, что не существует правил, определяющих, что красиво, а что уродливо. Ф. Гери на сегодня считается фигурой первой величины в архитектурном мире США.

Время, в которое были созданы творения Ф. Гери, принято называть постмодерном, хотя это очень условное обозначение стиля, в котором он работает.

Рассматривая Фрэнка Гери как одного из самых смелых и шокирующих архитекторов современности, можно выделить ряд особенностей его архитектуры. Подобно панк-музыке его метод неофициален, полон противоречий и эфемерности, непретенциозности и жесткости. Это стиль повседневной суеты.

Работы Фрэнка Гери полностью произвольны и геометрически скульптурны, они соотносятся только с прихотями композиции, и в этом, по мнению коллег «по цеху», состоит определенная опасность. Его деконструктивизм — это распадающиеся объемы, грубые, крошащиеся поверхности, использование буквально сломанных традиционных архитектурных элементов. Но важно отметить, что архитектура Ф. Гери не является строго деконструктивистской, он не бросает вызов окружающей действительности, а лишь остается верен собственному стилю, основанному на глубокой идейной подоплеке.

Только на первый взгляд может показаться, что Гери противопоставляет свою архитектуру окружающему пространству. Создает формы, которые невозможно органично вписать в пространство городской среды, создать синтез архитектуры. И в этом его здания близки скульптуре. Есть постройки, настолько органично вписанные в окружающую среду, настолько близкие ей, что, если мысленно убрать такое здание, ощущение от общего ансамбля площади или улицы не разрушится. С архитектурой Ф. Гери все иначе, она как бы вторгается в среду, изменяя ее образ. Это сродни поведению скульптуры, к которой так тяготеют проекты Гери.

Сегодня прослеживается тенденция, когда архитектура буквально превращается в скульптуру. Современные архитекторы мнут, гнут, вытягивают и трансформируют пространство и форму. Таким образом поиск грани, разделяющей криволинейную архитектуру и скульптуру, становится актуальным вопросом творческой практики.

С одной стороны, архитектура классическая, а модернистская в особенности, и так является скульптурой. И у Гери архитектура и скульптура порой представляют собой единый организм. Примером могут служить созданные им отдельно стоящие скульптуры (гигантская рыба) или присоединенный к зданию скульптурный козы-

рек в виде бинокля, а порой сами здания больше напоминают гигантскую скульптуру (музей в Бильбао), нежели здания, имеющие строгие функциональные задачи.

С другой стороны (в этом и кроется различие), помимо того что форма рукотворного трехмерного тела архитектуры всегда претендует на художественное осмысление (и в этом она близка скульптуре), любое здание всегда функционально. В нем спят, едят, работают, торгуют и т.д. И в этом смысле ряд других пространственных объектов функционального назначения скульптурой не является. Например, все то, что производится промышленным путем и не претендует на уникальность: автомобили, поезда, самолеты, палатки, как торговые, так и туристические и т.п. Так и архитектура, созданная для выполнения какой-либо функции и не претендующая на уникальность, не является скульптурой и не имеет с ней ничего общего.

И тогда различие архитектуры и скульптуры становится явным: есть уникальные пространственные объемы, не похожие на множество других, на что работают все их образные характеристики.

Особенность же архитектуры модернизма в том, что уникальность здания — его образные характеристики, в основе имеют тиражную природу. Здания будто собраны из конструктора (в значительной степени это так и есть), а композиция из конструктора становится не столько уникальным произведением, сколько демонстрацией возможностей конструктора.

Возможностями «конструктора из титана» пользуется и Ф. Гери. Его здания похожи друг на друга лишь деталями этого самого конструктора, но ведь «мнет и гнет» он их каждый раз по-разному. В этом и заключаются принципиальные различия его проектов.

А следовательно, до того момента, пока архитектура не начинает собираться из промышленно изготовленных элементов и, по сути, не превращается в род дизайна промышленных объектов, проблемы тяготения архитектуры к скульптуре нет. Но сегодня ситуация совершенно иная: архитектура стремится к скульптуре постольку, поскольку скульптура создает ее уникальность.

Вернемся к архитектуре Ф. Гери. Очевидно, что уникальность его архитектуры работает на противопоставлении ее «отличности», «отдельности» окружению. Скульптуры, поставленные вместе, либо образуют единую композицию (скульптурную группу), либо, наоборот, перестают восприниматься глазом. Так, два музея Гери, стоящие рядом, невозможно вообразить. Классическая архитектура, напротив, подразумевает способность зданий объединяться в единую «ткань» города. Таким образом, отличие архитектуры от скульптуры в том, что архитектура не только имеет собственное внутреннее пространство, но и образует городское пространство.

Но как бы мы ни относились к зданиям-скульптурам, их проектирование стало возможным лишь с развитием компьютерных технологий.

Сегодня использование компьютерных программ — основа основ, азбука современной архитектуры, которую критики стали называть безбумажной. Даже если речь идет о зданиях геометрических, минималистских, все в их проектировании — от первых эскизов до уточнения деталей — рассчитывается на компьютерах.

Компьютеры позволяют вычерчивать, а затем и выстраивать самые невероятные кривые, придавать зданиям самые неожиданные очертания. Можно сказать, что с приходом компьютеров в современной архитектуре свершилась революция, подобная той, которая произошла в мире математики с открытием неевклидовой геометрии. Изменились представления о возможностях зодчества, возник новый образ мира.

В сфере строительной индустрии, с которой архитектура связана теснейшим образом, цифровые технологии завоевывают главенствующие позиции, начиная от изготовления конструкций и заканчивая логистикой. Соображения практи-

ческой целесообразности, казалось бы, требуют включить архитектурное проектирование в общий конвейер по производству современных и технологичных объектов. Следующий из этого логический вывод — кардинально пересмотреть методику проектирования и переместить процесс формообразования в область цифровых технологий. Однако здесь возникает серьезная проблема, связанная с двойственной природой архитектуры. Помимо техники и технологии строительного производства архитектурное формообразование определяют гуманитарные, эстетические, художественные, интуитивные и многие другие факторы, которые неспособна учесть никакая компьютерная программа.

Сегодня существует тенденция к уменьшению роли этих факторов в деятельности архитектора в пользу решения утилитарно-практических задач. От того, насколько устойчива будет эта тенденция, зависит останется ли архитектор творцом архитектурной формы и режиссером всего процесса проектирования или его задача сведется к грамотному управлению компьютерной программой, генерирующей готовые решения. Сохранение художественно-интуитивного, гуманитарного, концептуального и философского подходов в проектировании напрямую связано с развитием методов, в которых они находят свое концентрированное выражение. К этим методам в полной мере относится архитектурная графика.

Традиционно архитектурная графика выполняла в процессе проектирования два типа задач: творческие как метод поиска композиционной и формальной идеи и утилитарные, связанные с изготовлением чертежей и презентацией проекта. На современном этапе утилитарные задачи практически полностью решаются компьютерными методами. На первый план выступает творческая роль архитектурной графики как уникального способа формообразования, и с этим связаны перспективы ее развития как метода проектирования.

Архитектурная мастерская «Frank O. Gehry & Associates, Inc.» (FOG/A) расположена в Санта-Монике, Калифорния. Помимо классических архитектурных CAD-программ компания FOG/A приобрела и успешно внедрила рабочие места CATIA.

Последние три десятилетия Фрэнк Гери разрабатывал особый подход к проектированию, который теперь стал основным принципом в фирме. Суть этого подхода состоит в том, что исполнитель и заказчик участвуют в процессе проектирования как члены единой команды при безусловном выполнении всех требований и пожеланий заказчика. Во время проектирования изготавливаются многочисленные модели в различных масштабах, помогающие исследовать и функциональные, и скульптурные аспекты проекта на уровне, понятном как самому проектировщику, так и обычному человеку. Уже на ранних стадиях проектирования подбираются строительные материалы и формируются макеты проекта в полном масштабе, что ускоряет реализацию проекта, а также улучшает понимание архитектурного замысла автора.

Разработчики проектов действуют в строгом соответствии с поставленными задачами и бюджетом, которые определяются заказчиком, муниципальными требованиями и культурными аспектами проекта. Все это становится возможным благодаря одновременной работе над материалами и сложными конструкциями на уровне отдельных деталей в реальных размерах, что придает каждому проекту Фрэнка Гери неповторимую индивидуальность, сделавшую архитектора широко известным в мире.

Особое значение Фрэнк Гери придает выбору строительных материалов, при этом делая все возможное для облегчения задач, стоящих перед строителями. Благодаря этому компании удается поддерживать хорошие отношения с крупными строительными компаниями и производителями строительных материалов в США и в мире. Эти отношения дают возможность FOG/A использовать в проектах уникальные материалы и конструкции, превращая сложный процесс строительства в увлекательную дизайнерскую игру.

Сочетание моделирования строительного процесса и возможности создания макетов, применение различных материалов и технологий строительства, а также использование сложных компьютерных систем вывело FOG/A на первый план архитектурных технологий.

Документирование 3D-форм в двумерные строительные чертежи было одной из основных проблем, стоявших перед специалистами FOG/A, особенно из-за того, что существенно увеличивался временной интервал от момента формулирования идеи до претворения ее в жизнь. Специалистам компании приходилось тщательно измерять модели, выполненные Гери вручную, делать сложные вычисления и уже по ним создавать многочисленные элементы конструкции, выполняя изображения многочисленных видов и разрезов для более точного описания строительной конструкции. К сожалению, создание таких чертежей требует огромного труда, из-за чего они получаются очень дорогостоящими, делая проект более сложным, чем он есть на самом деле. Подрядчики, не будучи уверенны в том, как необычные формы могут фактически быть построены, допускают серьезные ошибки в оценке стоимости проекта. Все это раньше заставляло Гери, заинтересованного в строгом выполнении бюджета проекта, идти на компромиссы, и тем самым ставило под угрозу осуществление задумок автора. Желая изменить ситуацию, в 1990 году специалисты Гери начали поиск программного обеспечения, которое могло бы успешно работать со сложными трехмерными моделями, сохраняя все тонкости фантазий мастера.

В процессе этого поиска фирма опробовала множество разнообразного архитектурного программного обеспечения. Первым экспериментом архитекторов по проектированию с помощью компьютера было создание большой скульптуры рыбы у береговой линии Барселоны в Олимпийской деревне в 1992 году. Для скульптуры длиной около 55 метров и около 35 метров высотой было характерно наличие множества кривых линий, несовместимых с традиционной двумерной документацией. Первоначально смоделированная в древесине и металле криволинейная поверхность была обтянута плоскими листами из нержавеющей стали, которые покрывали стальную структуру с внешней стороны. Столкнувшись с жесткими временными ограничениями, архитекторы были вынуждены опробовать новейшие компьютерные технологии для общения между проектировщиками и строителями. Поверхностная модель рыбы была создана с использованием программного обеспечения Alias, и, хотя конечный результат выглядел визуально точно, программное обеспечение в то время имело довольно ограниченные возможности. Как и большинство других CAD-систем, программное обеспечение Alias создало поверхность рыбы, как сетку из множества многоугольников.

А программное обеспечение CATIA работает по другому принципу. Оно способно определять любую поверхность с помощью математических формул, которые могут быть использованы литейщиками для отливки элементов скульптуры. Иными словами, и архитекторы, и строители имеют возможность определить любую точку на любой поверхности фигуры, имея математическую модель, созданную CATIA. После успешной демонстрации процесса проектирования с помощью CATIA строителям строительная компания «Permasteelisa» купила одно рабочее место CATIA. Архитекторы создали модель барселонской рыбы на CATIA, а затем проверили точность модели, построив бумажный макет с помощью лазерного трехмерного резака, управляемого непосредственно по компьютерной модели.

Гери проверил эту бумажную модель и заметил, что она почти полностью соответствует его первоначальному замыслу. Последующее строительство скульптуры проходило с удивительной скоростью и точностью. От предварительного проекта до завершения строительства потребовалось шесть месяцев. Из нескольких тысяч

связей только на двух была получена погрешность 3 миллиметра, остальные размеры полностью соответствовали задумке. Традиционных проектных документов строительства или рисунков потребовалось совсем немного. Гери вспоминает: «Двумерные рисунки кривых поверхностей могут быть очень красивыми, но они все же искажают реальную поверхность, а с этой системой вы можете увидеть, как все это можно построить». Скульптура рыбы окончательно убедила Гери и его партнеров, что моделирование с помощью CATIA исключительно эффективно, особенно при построении сложных форм в максимально короткие сроки.

Использование компанией FOG/A CATIA для проектирования автобусной остановки в Ганновере (Германия) еще более обогатило ее опыт, полученный при создании барселонской рыбы. Автобусная остановка — это небольшое строение с выгнутыми посеребренными и зелеными конструкциями из нержавеющей стали, которые поддерживаются прочными вертикальными Т-образными стальными опорами. Все — и навес, и несущая конструкция — было смоделировано на CATIA, которая использовалась также для изготовления документации к проекту. Ощутимое преимущество проект автобусной остановки, созданный на CATIA, получил при объявлении тендера на строительство. Победитель тендера, компания «Permateelisa», снизила стоимость своего предложения на треть, когда стало известно, что проектирование велось с помощью CATIA.

В дальнейшем, исследуя возможности использования CATIA, компания FOG/A занялась проектированием покрытия из известнякового камня площадью около 200 тысяч квадратных футов для концертного зала Диснея в Лос-Анджелесе. CATIA использовалась тогда как для проектирования самого сооружения, так и для контроля затрат на осуществление проекта.

Очевидно, что исходные размеры необработанных каменных блоков и как следствие время их обработки — это критические параметры, определяющие стоимость проекта, которая увеличивается в геометрической прогрессии при переходе от плоских поверхностей к плоскостям первого, второго и более высокого порядков. Гери начал работу над проектом с создания бумажной модели, для которой было характерно наличие необычных кривых, напоминающих по форме цветы. После этого модель проекта была оцифрована с использованием системы оптической оцифровки «Firefly» с выдачей результатов в XYZ-координатах. Полученные координаты были занесены в CATIA, установленную на IBM RISC/6000, и CATIA построила трехмерную цифровую модель. Далее, для увеличения повторяемости деталей поверхности были оптимизированы CATIA без изменения исходной формы. С помощью встроенной в CATIA базы данных рационализированных поверхностей физическая модель была воссоздана в компьютере, проведено ее сравнение с первоначальной, картонной, моделью, и выполнена необходимая корректировка.

CATIA впоследствии также использовалась для изготовления конструкторской документации, передаваемой строительному подрядчику. Проект каменного покрытия здания был выставлен на тендер, в котором участвовали 14 фирм, способных осуществить нарезку камней на трех- и пятикоординатных станках. Четырем фирмам было предложено построить фрагмент стены размером 3x8 метра только по цифровым данным для станков с ЧПУ.

В тендере победили компании «Harmon Contract» и «Furrer Spa» (Италия). Сыграло роль и то, что «Harmon» и «Furrer» в случае успеха на тендере готовы были работать с собственными станциями CATIA.

Преимущества от использования CATIA проявились не только в проекте Диснея. Совершенно иначе система применялась FOG/A при проектировании офисного здания в Праге. Впервые для FOG/A оно полностью выполнялось на компьютере, как 3D-модель. Кроме того, впервые использовались твердые элементы

в сочетании с поверхностными элементами, что явилось еще одним новшеством для сотрудников компании.

В этом проекте исследовались возможности создания сложных изогнутых скульптурных структур из бетона, стали и стекла. CATIA вместе с другими CAD-инструментами позволили компании проектировать уникальные стеклянные и металлические конструкции и выполнять рабочие чертежи для строителей. Первоначально стоимость стеклопакета для проекта автобусной остановки составляла 200 долларов за квадратный фут. С помощью CATIA путем оптимизации расположения и формы Гери, работавшему совместно с подрядчиком, удалось снизить ее до 135 долларов.

FOG/A использовала CATIA и при проектировании Музея Гугенхайма (Guggenheim Museum) в Бильбао, Испания. Для точного проектирования сложных поверхностей проекта площадью более 24 тысяч квадратных метров CATIA была необходима, чтобы выполнить жесткий график работ, установленный заказчиком. Благодаря опыту, полученному при проектировании барселонской рыбы, автобусной остановки в Ганновере, концертного зала Диснея и офисного здания в Праге, FOG/A выполнила 3D-проектирование на CATIA для строительства и производства основных комплектующих и AutoCAD для выпуска строительной документации. Как и в предыдущих проектах, система трехмерного моделирования поверхностей в CATIA использовалась для контроля размеров модели. Модели для AutoCAD были получены из CATIA-геометрии с помощью IGES-интерфейса.

Совместное использование CATIA и AutoCAD облегчило процесс проектирования и позволило выпускать качественную строительную документацию. Как только завершалось проектирование в CATIA очередного элемента здания, цифровая CATIA-модель, содержащая внешние и внутренние элементы поверхности, отправлялась в механический цех. На станках с ЧПУ моментально изготавливалась пенопластовая копия в соответствующем масштабе. Затем каждый элемент конструкции занимал свое место в общей модели проекта для проверки компьютером правильности проектных расчетов.

За очень короткое время инвестиции FOG/A в компьютерные технологии привели к появлению в компании очень сложного и разнообразного набора аппаратного и программного обеспечения. Диапазон используемых средств стал достаточно широк: от простых персональных компьютеров для обработки текстов до мощного сервера «Sun Sparcstation 20», обеспечивающего доступ в Интернет. В процессе проектирования, разработанного FOG/A, сегодня используется целый набор CAD программных средств и продуктов для поддержки процесса проектирования. И это в первую очередь модули, разработанные компанией для экспорта и импорта данных в IGES-формате на различных программных и аппаратных платформах.

Набор аппаратных платформ компании FOG/A включает четыре IBM RISC System 6000 с установленными на них модулями CATIA V4:

Advanced Detail Design:

- Free Form Design;
- Publishing Package;
- Interface;
- Develop.

Таким образом, использование компанией FOG/A продуктов CATIA привело к более тесным отношениям между заказчиками и исполнителями, поставщиками и подрядчиками. Каждый проектировщик вносит какие-то новые элементы в базу данных CATIA, тем самым постоянно увеличивая ее значимость для компании. Правильность и точность вносимой в базу данных информации и устранение лишних посредников между проектировщиками и строителями уменьшают вероятность ошибок и снижают общую стоимость проекта, способствуя в целом увели-

чению реализуемости проектов. Однако специалисты FOG/A прекрасно знают, что, несмотря на высокую точность моделей, созданных на САПР, и высокое качество выпускаемой компьютером строительной документации, допуски на строительство и монтаж остаются в значительной степени неизменными, что необходимо всегда учитывать при работе с компьютерными моделями.

Новая архитектурная технология, способная укрепить позиции проектировщика в строительстве, обещает многое. Гери считает, что выполнение сложного проекта с использованием САПР, делает сложные, изогнутые формы в структуре зданий более простыми и реализуемыми. «Я в восторге от этих форм, потому что я люблю ощущать движение. Эти формы гениальны, доступны и прекрасны. Если сегодня я делаю много зданий с кривыми формами и множество людей наслаждаются ими, то наверняка завтра у меня и у других архитекторов появятся новые заказы сделать что-то подобное».

Использование САПР позволяет Гери мыслить масштабней. Он начинает работу над проектом, все еще делая наброски и манипулируя с физическими моделями. Но как только он переносит проект в компьютер с САПР, скульптурные особенности сложных поверхностей просчитываются математической моделью с высочайшей точностью. А это означает, что подрядчики могут не только увидеть модель, но и понять, как можно реализовать замысел автора и оценить стоимость проекта. «Я так или иначе сделал бы эти проекты, — говорит Гери, — но сегодня я знаю, как именно мы можем реализовать проект. И это делает мои идеи более жизненными».

«...Эта технология помогает мне приблизиться к профессии строителя. В прошлом между моими первыми эскизами и готовым строением существовало множество промежуточных этапов, и сама суть дизайна могла быть утеряна прежде, чем проект доходил до этапа строительства. Это было похоже на то, будто мы говорим на разных языках. Удивительно, но сейчас строители легко понимают меня, и в этой ситуации компьютер не заменяет человека, а является неким переводчиком», — говорит Ф. Гери.

Первой реализованной задумкой в Европе для Фрэнка Гери стало здание Витра-дизайн-музея. Отправной точкой послужили 1980-е. С целью задокументировать историю компании «Витра» главный директор компании Рольф Фельбаум (Rolf Fehlbaum) начал собирать мебель дизайнеров, которые повлияли на развитие компании. В их числе были Чарльз и Рей Имс, Джордж Нельсон, Алвар Аалто и Жан Пруве. По мере пополнения коллекции росло и желание построить здание, в котором могли бы выставляться объекты.

В 1986 году Фельбаум развил концепцию музея дизайнера и в 1987-м связался с Фрэнком Гери, который стал архитектором планируемой постройки. В том же году Фельбаум встретил будущего директора музея Александра фон Фегезака. Вместе они развили идею, и проект частной коллекции превратился в проект публичного музея.

Музей открылся 3 ноября 1989 года. Фотографии скульптурно-экспрессионистической музейной постройки Гери разошлись по всему миру.

В 1945 году во время воздушного налета стоявший здесь дом был разрушен, и это место 50 лет пустовало. Инициатором постройки выступил Вацлав Гавел, с детства живший в соседнем здании и хотевший, чтобы дом на пустыре построил его «личный архитектор» хорват Владо Милунович. Но выкупившая землю голландская страховая компания ING потребовала пригласить известного западного архитектора. В результате дом проектировали совместно: Милунович и Фрэнк Гери.

Здание является одним из трех новых проектов, которые городская администрация разрешила построить в исторической части города. Реализовать

проект удалось благодаря уже упомянутой программе САПА. С ее же помощью создан и примыкающий стеклянный объем — «леди в развевающемся платье», и выходящий к реке бетонный конус — «джентльмен в шляпе». Строительство здания продолжалось с 1994 по 1996 год. Фасад состоит из 99 бетонных панелей различных форм и размеров.

Комплекс контор с рестораном на крыше получил от горожан прозвище «Джинджер и Фред». Так звали танцевальную пару, покоровшую Голливуд в середине прошлого века. Две серебристо-серые башни действительно напоминают легендарных артистов, запечатленных на их самой знаменитой фотографии. Одна, с «юбочкой» конструкций и «летающими ножками» опор — Джинджер Роджерс, другая, постройже, с круглой «шляпой» на макушке — Фред Астор...

Гери, утверждавший, что «все выглядит великолепно, пока стройка в разгаре, и ужасно, как только снимут леса», обожает эстетику недостроенного здания, когда все торчит и дыбится. «Танцующий дом» — один из его шедевров. Пражский муниципалитет разрешил американцу даже трюк с нависанием некоторых частей постройки над тротуаром и проезжей частью, не говоря уже о «прыгающих» окнах, расположенных в разных плоскостях. Кстати, в карьере мэтра «Танцующий дом» сыграл роль «тарана» при завоевании Европы: «Джинджер и Фред» «закружились» над Влтавой в своем вальсе с чечеткой, когда знаменитый теперь Музей Гугтенхайма в Бильбао еще только задумывался.

В начале 1990-х критики писали, что «причуда» Гери не соответствует духу Праги, и даже требовали уволить чиновников, допустивших это «безобразие». Прошло чуть больше десяти лет, и «Джинджер и Фред» прорвались в десятку архитектурных хитов чешской столицы — об этом вам поведаст любой путеводитель. Прав Гери, когда говорит: «Будь самим собой, и признание не заставит себя ждать».

Но в истории современного зодчества, да и в биографии самого архитектора, особенно важной точкой отсчета стало здание Музея Гугтенхайма, построенного в 1997 году в Бильбао, на севере Испании.

В проекте музея в Бильбао в полном объеме воплотилась давняя мечта Фрэнка Гери создать здание, которое вмещало бы искусство и одновременно само являлось искусством. Сегодня это лучшее, по мнению критики, из того, что создано архитектором.

Художественный музей, в равной степени как и любой другой музей, важный государственный институт. Еще до начала его строительства власти возложили на Музей Гугтенхайма множество сверхзадач.

Музей находится на значительном удалении от крупных европейских городов, в небольшом рыбацком городе Бильбао. Зачем же Томас Кренц вместе с властями Баскской провинции решают в 1991 году возвести ультрасовременный музей, бюджет строительства которого исчисляется многими миллионами долларов, в городе, добраться до которого можно, лишь преодолев почти 700 километров по железной дороге? И главное, почему бы не разместить музей современного искусства в крупном индустриальном городе, так сказать, ближе к зрителям, а не в далеком провинциальном городке?

Правительство Испании хотело привлечь внимание туристов именно к малоизвестному промышленному северу страны, оттянуть поток экскурсантов от восточного побережья с его великолепной архитектурной столицей — Барселоной, к более самобытному, истинно испанскому северу — Стране басков. И безусловно, нет лучшего способа, чем строительство музея мирового уровня. Археологический, исторический или другой национальный музей вряд ли смог бы справиться с такой задачей, а вот музей, имя которого уже не нуждается в дополнительных пояснениях, к тому же музей современного, такого непонятного, но притягательного искусства вполне мог претендовать на такую роль.

Отдаленность от суеты повседневности была очень важна для музея. В этот музей ни один посетитель не попадает случайно, как бывает в большом городе, когда заходишь в новый музей просто потому, что никогда еще там не был и есть свободный час между повседневными делами. С этим музеем все по-другому. К его посещению готовишься заранее, продумываешь поездку, собираешь информацию о музее и его коллекции, выбираешь пару свободных дней и едешь в Бильбао лишь с одной целью — посетить Музей Гуггенхайма. Чем же заинтересовать туристов, чтобы желание посетить музей было настолько сильным, чтобы захотелось преодолеть все эти трудности. Привезти в музей интересную коллекцию искусства, например, античности, или Возрождения, или современного искусства? Собрать ошеломляющую коллекцию за пару лет невозможно, а произведениями не первого класса, да еще и на таком удалении от крупных городов, зрители вряд ли заинтересуются. В этом случае наиболее логичным решением стало строительство музея современного искусства, поражающего зрителя своей необычной, выдающейся архитектурой.

У архитектора за многие годы уже выработались представления о том, каким должен быть музей, каким образом он должен влиять на зрителя, причем его метод универсален, по этому принципу можно строить не только художественные музеи, но и научные, исторические и т.д.

Вот как Гери видит художественные музеи: «Музеи создаются для искусства. Люди приходят в музеи увидеть это искусство, поэтому нужно создавать среду, которая зрителям будет казаться уместной для этих целей, место, в которое зрители захотят идти смотреть предметы искусства. Музеи не должны быть некомфортными, они не должны быть враждебными — они должны быть лишь приличным местом. Я всегда чувствовал, что музей должен быть интерактивен с обществом, в котором он живет. Создавая музей, я работаю над тем, чтобы «открыть» окна (сделать их как можно больше), благодаря чему зритель, идущий по залам, видит часть города, в котором находится. В связи с этим интересно вспомнить Метрополитен-музей в Нью-Йорке. Там нет окон, и вы не знаете, где находитесь, это утомляет. Было бы хорошо сделать перерывы между залами, из которых было бы видно город с разных точек. Но в старом здании это невозможно, а в новых секциях это делают все больше и больше».

И сегодня, говоря об этом музее, в первую очередь расхваливают его архитектурную, экстерьерную часть — и есть что расхваливать.

Появление этого серебристого, покрытого изогнутыми титановыми пластинами биоморфного гиганта на берегу реки, которая протекает через город, архитектурные критики сравнивали с выползанием на сушу из воды гигантского моллюска.

Великолепно, по последнему слову музейной техники оборудованное внутри и очень необычное снаружи здание Музея современного искусства Гуггенхайма вот уже почти 10 лет волнует воображение зрителей. Оно само по себе стало местом паломничества туристов. Почти полтора миллиона посетителей принимает в год музей, что свидетельствует не только о признании гения Гери, но и о том, что формы исповедуемого им стиля «биоморфной» архитектуры вызывают массовый интерес.

Революционность музея в Бильбао заключается и в том, что при его строительстве Гери одним из первых применил полное компьютерное проектирование архитектурного произведения.

Здание представляет собой необычайную комбинацию соединенных геометрических объемов неправильной формы. Прямоугольные блоки известняка контрастируют с закрученными и наклоненными формами, покрытыми титаном. Стекланные стены и потолок обеспечивают проникновение дневного света, так

необходимого современному музею. Из-за большой запутанности наклонов и изгибов стен математически рассчитать чертежи необыкновенно трудно, поэтому все расчеты выполнялись при помощи компьютера. Песчаник выбрали потому, что по своим визуальным качествам он гармонично сочетался с фасадом Университета Деусто, на другом берегу реки. Стекланные окна изготавливались уже встроеными в металлические стены, и из-за того что музей делали максимально доступным солнечному свету, который так вреден произведениям искусства, стекла покрыли специальным составом, защищающим от солнечной радиации. Полумиллиметровый слой титана покрывает музей, словно рыба чешуя, и кроме удивительного декоративного эффекта обеспечивает музею гарантию его сохранности на сотни лет. Притягательный образ неровных чешуек — один из архитектурных эффектов — был применен, чтобы придать поверхности стен большую осязательность и красоту. В целом Ф. Гери придумал захватывающий и притягивающий все внимание дизайн титановых структур, представляющих плотно сплетенные скульптурные элементы, противопоставленные «падению» моста Пуэнте-де-ла-Сальве, зданий в центре города и наклоненной к музею горе Артксанда (Artxanda).

Исключительность же Бильбао в сегодняшней архитектуре состоит в том, что в этом здании отражена надежда на ренессанс авангардной идеи. Архитектура вновь становится арт-жестом, жестом исключительной силы. Это произведение архитектуры — как произведение искусства.

Такой музей никто не смог бы построить в Москве. Он не прошел бы градостроительный совет. Он ни на что не похож, он взрывает любой контекст. Его нельзя поставить ни в пределах Садового кольца, ни в Бибиреве. И в непримечательной застройке Бильбао, и среди небоскребов Нью-Йорка, где Гери строит сегодня новый Музей Гутгенхайма, его вещи абсолютно инородны.

Это и есть самое главное. Вызов Бильбао — это вызов инородного тела. Это явление в городе крупного объекта, который поражает своим несходством с окружением, взрывает городскую морфологию и этим приковывает к себе внимание.

И тут у Гери тоже есть своя логика, обоснование, почему же здание музея должно поражать зрителя: «Художественные музеи прошли период самоуничтожения, доходящего порой до деформации архитектуры как чего-то чрезмерно подавляющего и противоположного демонстрируемому искусству. Это очень плохо рассмотренная проблема, ведущая, к сожалению, к созданию вереницы бесполезных зданий музеев. Вот, например, если вы художник, то вы точно хотите, чтобы ваши работы были выставлены в актуальном, важном музее. Художественные музеи имеют важную задачу задавать уровень, позицию искусства в обществе, в мире, а потому должны иметь свой узнаваемый, иконографический образ, как, например, здание суда, или библиотека, или концертный зал. Очевидно, что любой человек понимает роль музея в обществе. И я считаю, что это то, что должно подтолкнуть дизайн музеев. Конечно, искусство должно выглядеть хорошо, но оно не может выглядеть хорошо в лишенном задумки банальном здании, которое может иметь и отрицательный эффект на восприятие искусства».

По условиям фонда Гутгенхайма, новый музей должен был «корреспондировать с Музеем Гутгенхайма Райта». Что делает Гери с Райтом? Он его комкает, ведь, как мы уже говорили, скомканость — очень яркая черта современной архитектуры.

При этом здание имеет гораздо более глубокую содержательную форму, нежели отдельная реплика в адрес Райта — титановая оболочка здания создает эффект скомканного модернизма вообще.

Музею в Бильбао отводится исключительная роль в развитии современной архитектуры. Критики неоднократно утверждали, что это здание породило надежды на возрождение интереса к подлинно авангардным проектным идеям. Архитектура вновь становилась не просто строительством зданий с элементами модных

украшений, а вполне осмысленным «художественным жестом», иногда достигающим исключительной силы.

При этом важно вновь подчеркнуть, что возведение музея в Бильбао оказалось возможным лишь благодаря новым компьютерным технологиям. Нередко взаимосвязь архитектурного и виртуального (компьютерного) пространства оказывается буквальной. В то время когда Гери взялся спроектировать еще один музей Гугтенхайма для Нью-Йорка (2000 год), американские архитекторы Хани Рашид (родной брат знаменитого дизайнера Карима Рашида) и Лиз Анн Кутюр, создавшие группу «Архитоте», начали придумывать полностью виртуальный музей Гугтенхайма, предназначенный для пользователей Интернета. Они разработали в прямом смысле компьютерное пространство, представляющее собой вращающиеся на экране объемы, которые можно было сканировать вдоль и поперек, в любой точке. В результате каждый желающий легко попадал на экране в самые разные пространства музея, где были размещены виртуальные произведения искусства. Вскоре появились и другие примеры создания виртуальных пространств, о которых стали много писать в профессиональной архитектурной периодике и показывать на выставках, в том числе и на знаменитых архитектурных биеннале в Венеции.

Среди последних работ архитектора — Зольхоф (Zollhof), комплекс жилых зданий в Дюссельдорфе и Экспериментальный музыкальный центр (Experience Music Project (EMP) в Сиэтле — музей рок-культуры и истории рока. EMP — это шесть пространственных элементов, три выставочных пространства, 21 тысяча металлических листов различных форм и цветов, создающих переливающиеся поверхности.

Инициатором постройки музея американской поп- и рок-музыки был Пол Аллен, сооснователь компании «Майкрософт» и большой поклонник творчества Джимми Хендрикса. Первоначально проект задумывался как обычный мемориальный музей на родине рок-звезды в Сиэтле, но почти сразу же трансформировался в нечто большее: интерактивный музейно-выставочный центр, где люди учились бы любить, понимать и чувствовать музыку.

В центре здания находится так называемая Небесная церковь — почти буквальное воплощение фантазий Хендрикса о концертной площадке. Это пространство 30-метровой высоты с превосходными освещением и акустикой украшено фризом из видеопроекций.

Здание (наряду с другими очень известными сооружениями) признано архитектурным уродцем, по итогам рейтинга журнала «Форбс» («Forbes»). Рейтинг составлен в результате опроса сотен архитекторов, дизайнеров и критиков. Вместе с творением Гери в этом списке оказались и жилые комплексы в Москве.

Для воплощения своей идеи Пол Аллен специально пригласил Фрэнка Гери — специалиста номер один по медиаархитектуре в мире. Созданный им проект смог выразить как порыв рок-музыки, так и компьютеризованный, интерактивный характер заведения: хоть это и музей, но уже совсем не то место, где люди ходят и рассматривают различные предметы.

Несмотря на то что Гери — фанат классической музыки, ему все же пришлось отправиться за вдохновением в ближайший гитарный магазин. Там он купил несколько электрогитар и порезал их в мастерской на куски (примерно как Джимми Хендрикс разбивал свои гитары после выступления). Полученные формы легли в основу первоначального проекта. В конечном варианте остались традиционные для гитар цвета: голубой, пурпурный, золотой. Действительно, Гери избежал предсказуемых образов и пошел на свободную ассоциацию — EMP сравнивали с автокатастрофой, извержением вулкана, медузой.

В работе над проектом, так же как и при работе над Музеем Гугтенхайма, использовался трехмерный моделировщик САПА. Компьютерная программа позво-

лила команде Гери проектировать снаружи внутрь, то есть рассчитать несущую структуру исходя из формы здания, а также точно определить расход материала и эффективно заложить системы обеспечения. «Благодаря компьютеру мы смогли идти прямоком от модели к зданию,— говорит Крэйг Уэбб, правая рука Гери. Если хотите, мы целиком собрали музей на компьютере». Здание облицовано листами нержавеющей стали и крашеного алюминия. Предусмотрено, что красная алюминиевая облицовка со временем выцветет и изменит облик музея, как бы показывая бесконечную изменчивость музыки¹.

Одним из самых любопытных мест интерактивного музея стала звуковая лаборатория, где посетители имеют возможность делать собственную музыку. Любопытные могут научиться играть на музыкальных инструментах, а также почувствовать себя на сцене — в свете юпитера и перед виртуальной толпой фанатов. Во время работы с архитектором у разработчика звуковой лаборатории возник вопрос, как в огромном пространстве, спроектированном Гери, организовать интимную обстановку, необходимую для создания музыки. В результате возникло 12 звукоизолированных площадок, с возможностью подключаться друг к другу.

Сегодня популярной темой стала повальная коммерциализация музеев. Гери принял непосредственное участие в этом процессе. Пол Аллен сделал неплохой подарок своему городу: те 100 миллионов долларов разницы между просто музеем и музеем с лейблом Гери были личными средствами сиэтлского Медичи. К монорельсовой дороге (которая, кстати, теперь пронизывает здание EMP) и футуристической телебашне «Космическая игла», построенным еще для Всемирной выставки 1962 года, прибавилась новая достопримечательность, привлекающая множество любителей городского туризма.

Здание действительно выбивается из традиционных представлений. Оно, как и почти все у Гери, авангардно-знаковое, требующее осмысления.

О другом архитектурном проекте Ф. Гери сейчас говорит весь Нью-Йорк: о его последнем проекте музея фонда Гуттенхайма Томаса Кренца. Новая идея двух бесстрашных деятелей культуры — музей современного искусства, плывущий над Уолл-стрит, парящий над городским парком и грязной водой Ист-Ривер, как облако из стекла и титана. Строго говоря, это уже знакомый нам Гуттенхайм из Бильбао, только без первого этажа, то же трехмерное сплетение лент-плоскостей, обернутых вокруг центрального атриума. Одна из целей проекта — разместить послевоенную коллекцию Гуттенхайма: огромные работы Ричарда Серра и Роберта Раушенберга не помещаются в здании на Пятой авеню. В новом музее запланированы кураторские помещения, пространства для мультимедийных перформансов, лабораторий-хранилищ и пока не проясненной «интернетовской деятельности».

Фрэнк Гери утверждает, что вдохновлялся великолепным ар-деко растущих из тумана небоскребов нижнего Манхэттена. Однако все остальные уже поняли, что новейшая акция — не что иное, как тщательно спланированный шаг в сторону создания фирменного стиля, основанного на патентованной техноорганике Фрэнка Гери. Это будет мгновенно узнаваемый знак: вот еще одна точка концентрации высокой культуры, еще одна база растущего всемирного конгломерата.

Архитектурный проект музея выдержан в риторике нового интернетовского капитализма, что, конечно, не случайно. Разыскивая спонсоров среди тех, кто недавно сказочно разбогател благодаря Интернету, дирекция музея предпочитает держать всю информацию относительно строительства в строжайшей тайне. И все-таки трудно поверить, что конечный результат будет настолько же смелым (и дорогим), как проект, представленный на выставке, пусть даже богатеньких спонсоров найдется предостаточно. В конце концов это Нью-Йорк, а здесь, в отличие от отдаленного района в Бильбао, архитектура больших идей сталкивается с вездесущей политикой, дорожным движением и не всегда уместными уставами

местного самоуправления — вот только некоторые причины, из-за которых сегодняшний Нью-Йорк так беден на урбанистические и архитектурные порывы. За 10 лет процветания в городе не появилось ни одного значительного общественного сооружения. Какими бы ни были его недостатки, проект, подобный Музею Гуттенхайма, мог бы изменить ситуацию, вернув Нью-Йорк в число мировых столиц, которые не стесняются вкладывать деньги в прогрессивную архитектуру².

Совместно с Хью Харди Фрэнк Гери закончил работу над новым проектом театра для нью-йоркского района Бруклин.

«Театр для новых зрителей» займет труппа, специализирующаяся на постановках пьес Шекспира и античных авторов. Его кубическая форма должна напоминать те дворы, где зачастую давали представления актеры эпохи Елизаветы. Зал на 299 зрителей может быть трансформирован в зависимости от требований режиссера, и даже превращен в амфитеатр. Также в комплекс входят репетиционный зал на 50 мест, кафе, сад на крыше и административные помещения.

36-миллионная постройка войдет в комплекс культурного района Бруклинской академии музыки. Снаружи прямоугольный объем здания будет обшит панелями нержавеющей стали, а фасад представит собой навесную стену высотой 18 метров, через стеклянные панели которой прохожие смогут видеть происходящее в фойе. Вскоре рядом появится театральная библиотека по проекту Энрике Нортена.

Начато строительство научной библиотеки Принстонского университета по проекту архитектора. В ней будут размещены собрания книг по химии, наукам о земле, экологии и эволюционной биологии, а также молекулярной биологии. Традиционный для Гери остросовременный проект будет контрастировать с неоготической застройкой университетского городка. Но руководство вуза не обеспокоено подобным противоречием, тем более что в это же время там идет строительство здания Колледжа Уитмена по проекту архитектора-традиционалиста Деметри Порфириоса, в котором демонстрируется верность готическим мотивам.

Деньги на строительство — 60 миллионов долларов — выделил владелец крупнейшей компании, занимающейся автострахованием в США, Питер Б. Льюис. Библиотека будет названа в его честь.

Пятиэтажный комплекс состоит из основного башенного объема и двух крыльев. Нижние уровни займет книгохранилище, помещения для занятий расположатся на верхних этажах. Определяющими для решения интерьера стали бетонные, кирпичные и стальные поверхности, но самый яркий элемент решения — огромные изогнутые панели из нержавеющей стали, закрывающие внешние стены и крышу здания.

Фрэнк Гери, архитектор, которого специалисты в области архитектуры и иные интеллектуалы называют «великий», три года назад разработал проект отеля «Марке де Рискал» (Marques de Riscal) и таким образом озаменовал свое второе пришествие в Бильбао. Сложнейший проект отеля «Марке де Рискал» воплощен в жизнь, а на его открытие приехал король Испании Хуан Карлос I.

О том, как именно строился отель «Марке де Рискал», уже сложились легенды. Винные знатоки и просто люди активно пьющие, конечно, догадались, что «Марке де Рискал» — это и есть не что иное, как знаменитый испанский винный бренд Риоха. В начале 2000-х годов владельцы «Марке де Рискал» задумали как-то дополнительно прославить свой бренд. А стройный ход их мыслей теперь просто понять: вот регион Риоха, вот винные подвалы «Марке де Рискал», вот Бильбао, Музей Гуттенхайма, а кто у нас построил музей? В регионе Риоха об этом знает каждый образованный ребенок — музей построил Фрэнк Гери. К нему владельцы «Марке де Рискал» и отправились.

На предварительных переговорах архитектор, конечно же, не проявил заинтересованности в строительстве отеля. Однако владельцы «Марке де Рискал» не

отступали, а пригласили мистера Гери, постоянно проживающего в далеком от региона Риоха Лос-Анджелесе, на экскурсию, но не в Музей Гутгенхайма, а в собственные винные подвалы. Там, как гласит уже сложенная легенда, состоялся второй раунд переговоров.

Фрэнк Гери говорил, что проектирование отеля для него мелко, что он привык музеи строить, а если и не музеи, то по крайней мере возводить что-то в больших известных городах. А тут деревня. Но владельцы «Марке де Рискал» не теряли надежды. Самый смелый из них спросил достопочтенного Гери, в каком году он родился. Тот ответил — в 1929-м. «Риохи сюда 1929 года, быстро!» — хором вскричали владельцы. Прислуга метнулась в подвал. Нашли — и именно 1929 года. Бутылку тщательно протерли и подали этикеткой к свету — показать Фрэнку Гери. Архитектор, видимо, растрогался от такого радушного приема и согласился.

В регионе Риоха у Гери получился не «Марке де Рискал», а «Пьяный отель», причем не только в архитектурном смысле (по конструкции отель больше похож на Музей Гутгенхайма в Бильбао), но и в буквальном: здесь же все время наливают, собственно, дегустация вина и есть главная часть досуговой программы отеля.

Но кроме самой архитектуры отеля обращает на себя внимание и окружающая территория. При любой гостинице важен ландшафт. Но ландшафт здесь не искусственно созданный, а настоящий, испанский! Роль его с достоинством исполняет крайне набожная, если уже не совсем блаженная, деревушка Эльсьего (от международного аэропорта Бильбао ехать сюда по кочковатой дороге ровно 110 километров, то есть примерно 2 часа, от Сан-Себастьяна получится дальше, но ненамного — 155 километров).

Эльсьего — это «пастораль, миракль, прелестный уголок. Голубое небо с ритмичными белыми облаками, пучковатые заросли душистых трав, бодрые виноградники, опекаемые своим верным рыцарем — солнцем. В центре деревеньки торчит каменная колокольня, построенная в середине XIX века. Старые каменные домишки со всех сторон льнут к этой доброй колокольне. Бегают улыбочивые кошки, спешат куда-то толстые провинциальные матроны с крупными кружевными наклками в волосах, летают и поют возвышенными голосами птицы»³.

И в этом богом возлюбленном и просветленном месте приземлился вдруг холодный космический корабль Фрэнка Гери — волнистая крыша, спаянная из разноцветных листов титана, насаженная на белоснежный куб. Гери не изменил себе. Стены куба косят глазом, двоятся, разъезжаются, словно ноги гимнаста в шпагате. Но это если смотреть исключительно из зарослей высокой травы: видна только крыша отеля, напоминающая бант на дорогой подарочной упаковке.

В гигантском отеле всего 43 номера, и интерьерами здесь также занимался сам мэтр. Четырнадцать номеров расположены в центральном здании, остальные — в прилегающих постройках (два главных, «президентских», номера находятся под волнистой крышей центрального здания). Площадь территории, выделенной под отель, производит впечатление своей нереальной величиной — 100 тысяч квадратных метров. Помимо отеля здесь находится большой комплекс СПА (где работают с помощью средств главной «винной» косметической марки — французской виноградной Caudelie из Бордо), два ресторана и бескрайние, бездонные, бесконечные винные погреба с залежами «Марке де Рискал».

Конечно, отдыхать здесь непросто. Но отказываться от бокала вина не принято: постояльцы обязаны пройти курс винотерапии в винных подвалах. Так завещал Гери. И к ночи постояльцы понимают всю суть причудливой архитектуры мастера.

Сам Гери оценивает свои достижения как результат многолетнего напряженного труда, возможно, он не лукавит, заявляя: «Я не уделяю много внимания тому, что делают другие. Я не любитель созерцать «события извне». У меня достаточно

занятий и без этого». Говоря об архитектуре последних лет, он отмечает: «В целом все колебалось: то лучше, то хуже. Могу сказать, что мы благополучно пережили постмодернизм. Такой старый архитектор, как я, может позволить себе подобную неприязнь. Постмодернизм напоминает мне грубую аппликацию, стилизацию. Он создает ощущение неуместности увиденного. Но есть в нем и нечто неуловимое, притягательное. Что-то в масштабе, чувстве, эмоции. Предшествовавшие ему «стеклянные коробочки» не могут похвастаться тем же. Они «работают», если находятся в руках фантазера, естествоиспытателя, первооткрывателя. Рожденные Мис ван дер Роэ, они были наполнены жизнью, эмоцией. Но многократно тиражированные в силу своей привлекательности для подрядчика и инвестора и предсказуемости результата, они стали абсолютно безжизненными, пустыми. Все это неизбежно привело к появлению иного направления — того, что принято называть постмодернизмом. Но если первые примеры были наполнены логикой, смыслом и, можно сказать, духом, то довольно быстро произошло полное вырождение идеи. Осталась лишь пустая декоративность, все более и более примитивная. Но архитектура нуждается в духовности. Поэтому в последние годы она опять изменяется, разворачиваясь в сторону простых, логичных объемов и строгих форм. Что вполне закономерно...»

Последнее рассуждение — результат всей жизни Фрэнка Гери с ее достижениями и разочарованиями. Многие критики долгое время считали его постмодернистом. Позже писали о смене позиций. И только в последние годы освободили мастера от ярлыков, признав его архитектуру «его архитектурой».

Что же касается планов Фрэнка Гери на ближайшее будущее, то, возможно, у нас появится шанс оценить его архитектуру в Москве: «Я всегда был впечатлен русским конструктивизмом, изучал его и делал выставку в городском музее Лос-Анджелеса. Я чувствую крепкую взаимосвязь с ним, возможно, это связано с тем, что мои корни уходят в Польшу, а может, и в Россию. Может, это все и объясняет? Надеюсь узнать больше, если приеду в Россию для работы».

¹ Сооружение покрыто 21 тысячей листов: каждый индивидуально вырезан и изогнут. Металлическая драпка крепится на стальной обрешетке, затем идет слой гидроизоляции и 25-сантиметровая стена из монолитного бетона. На пресс-конференции по поводу открытия ЕМР Гери пообещал, что швы облицовки не будут протекать, как это случилось с музеем в Бильбао. Также по опыту испанского филиала Гугенхайма архитектор гарантировал безупречный внешний вид фасадов, если, конечно, их будут мыть.

² Но, по недавней информации, Фонд Соломона Гугенхайма объявил, что пересматривает свои планы по строительству нового здания Музея Гугенхайма на Ист-Ривер в Манхэттене (Нью-Йорк). Фонд подтвердил, что не может позволить себе финансировать предложенный проект за 950 миллионов долларов,

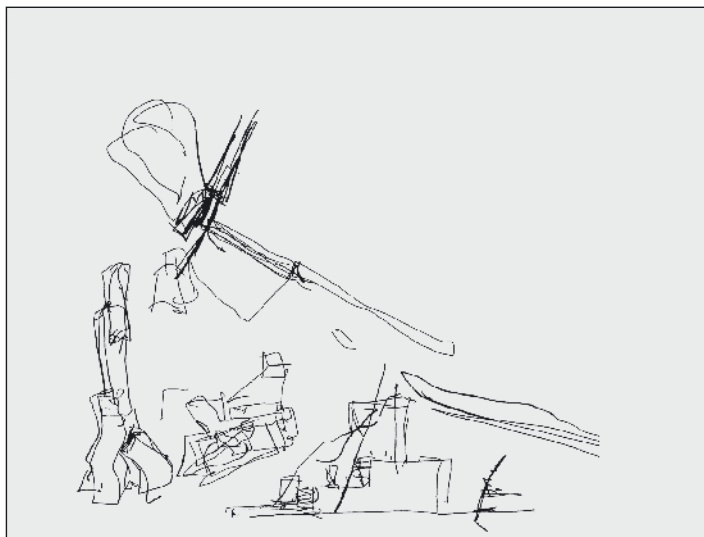
разработанный Фрэнком Гери, в то время когда существуют трудности с текущим исполнением бюджета фонда. В ноябре 2000 года при мэре Рудольфе Джулиани город Нью-Йорк выделил 67,8 миллиона долларов для проекта на Ист-Ривер. Модель и эскизы Гери были показаны в Музее Гугенхайма в Нью-Йорке в 2000 и 2001 годах.

³ *Истомина Е.* Пьяный отель // Коммерсантъ. 11 мая, 2007. №74. С. 31-32.

Плетеное кресло из ламинированных полосок фанеры Cross Check Chair, фирма Knoll International, 1989–1992
(Музей дизайна Витра)

Стулья из гофрокартона Side Chair, 1972/2005
(Музей дизайна Витра)

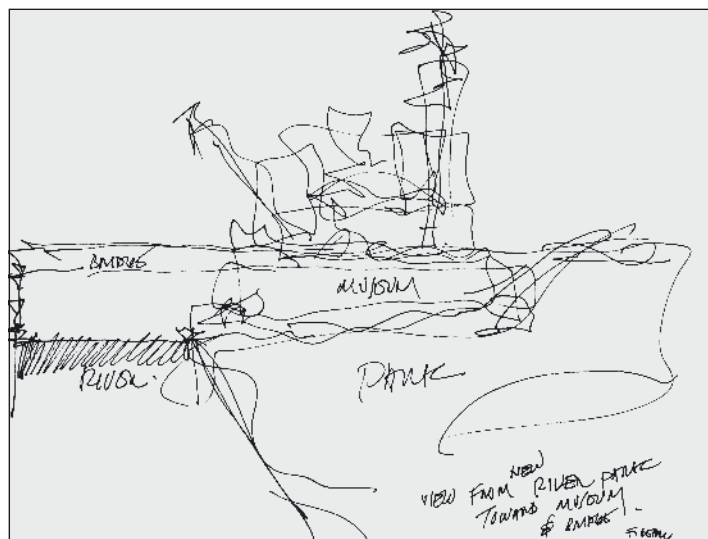




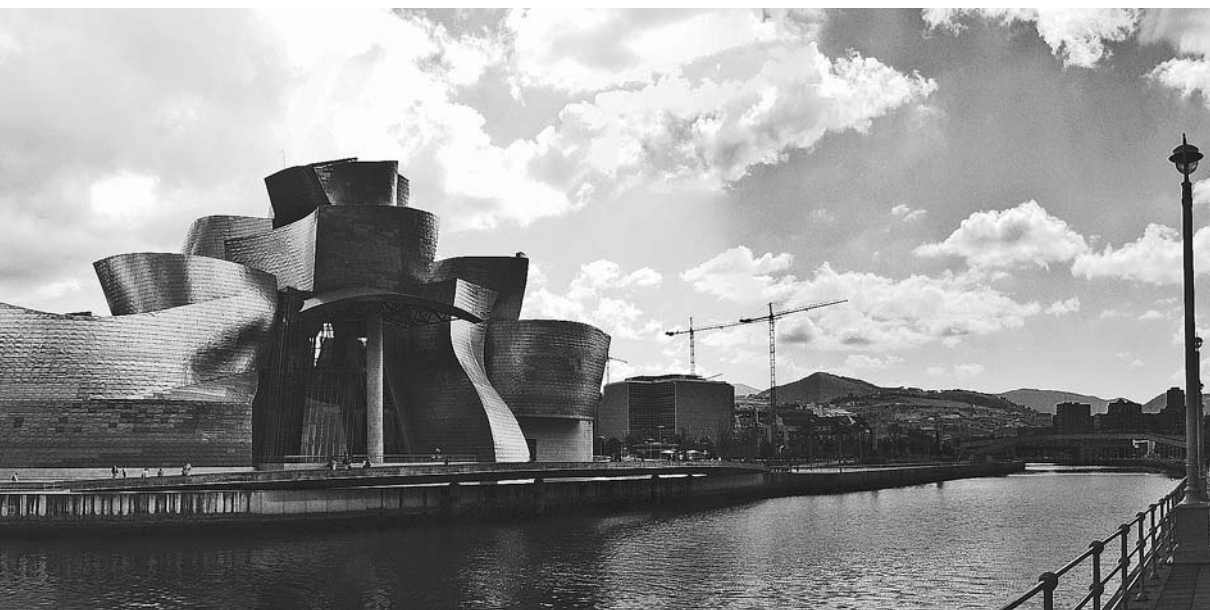
Архитектурный набросок
планировочного решения музея
Гуггенхайма в Бильбао. Испания

Музей Гуггенхайма. Бильбао.
Испания





Архитектурный набросок
планировочного решения музея
Гуггенхайма в Бильбао. Испания





Музей искусств и образования
«Фредерик Уейсмен».
Миннеаполис. США



Музей дизайна Витра.
Вейль-на-Рейне. Германия

«Танцующий дом» в Праге. Чехия



Скульптурный объект «Рыба».
Барселона. Испания



размышления о дизайне

Карим Рашид



Карим Рашид получил широкую известность в современном дизайнерском мире, в том числе и у нас. Впервые он приехал в Россию в 2002 году, и с тех пор неоднократно выступал у нас лекциями, показывал выставки своих работ. Весной 2008 года на Новом Арбате была открыта экстравагантная галерея бутиков подростковой моды «Bosco 3.14», оформленная по его проекту. В ней были воплощены все легко узнаваемые черты авторского стиля Карима Рашида — округлые формы, таинственные ниши, прозрачные перегородки, яйцеподобные столы, много розового, бирюзового, желтого цвета.

Карим Рашид — мультидисциплинарный дизайнер. Он создал более 2 тысяч дизайнерских объектов — бытовых предметов, интерьеров, мебели, одежды, светильников, произведений арт-дизайна. Он работает по заказам фирм с громкими международными брендами, от «Умбра» (Umbra) до «Прада» (Prada), от «Мияке» (Miyake) до «Метод» (Method). Его произведения находятся в составе постоянных коллекций 14 художественных музеев и выставляются в галереях многих странах.

Творческая студия Карима Рашида находится в центре Нью-Йорка, а сам он бесконечно ездит по всем континентам, контактируя с заказчиками и выступая с лекциями. Он издал пять книг, посвященных дизайну, в которые вместе с «портфолио» его работ включены написанные им довольно острые по манере изложения тексты о природе, целях и особенностях дизайна в компьютерную эпоху¹:

Публикуемая здесь лекция Карима Рашида была прочитана им в рамках совместного проекта «Red Dot Academy» (Германия) и «Выставочного объединения «РЭСТЭК» 2 марта 2007 года в московском Гостином Дворе, где проходила VII Международная выставка мебели, интерьеров и дизайна «Дизайн пространства — пространство дизайна».

Составитель

Эти изображения я подготовил для одной выставки-ярмарки в Каире, которая проходила в прошлом году. Я впервые, став взрослым, вернулся в Каир, где родился 45 лет назад. Я думал о том, что могу подготовить для этого мероприятия.

Мы сегодня живем в 2007 году. Я подумал, а что делали древние египтяне, которые жили четыре тысячи лет назад? Они запечатлевали свой образ жизни, труд.

Каким образом мы узнаем об истории? Мы узнаем о ней через артефакты. Поэтому, если мы сегодня сотворим какой-то предмет, зароем его в землю и вернемся на это место в 3500 году, то этот предмет расскажет нам многое о том, как жили люди в этот день.

Какие же объекты мы можем сейчас спрятать для того, чтобы они спустя полтора тысячелетия смогли рассказать людям будущего о нашей жизни? Какие из архитектурных строений которые мы создаем сегодня, донесут для людей будущего стиль жизни людей сегодняшнего дня? Я думаю, что время, в которое мы сейчас живем, это лучшее время в человеческой истории. Поэтому, готовясь к этой выставке, я решил, что постараюсь запечатлеть движение сегодняшнего дня. Время, в которое мы живем, я называю техноорганической эпохой. Технология является важным демократизирующим фактором жизни в современном мире. Она сокращает мир, делая его меньше. Наша цифровая эпоха позволяет нам быстро общаться между собой и проявлять свои творческие способности. Ведь мы все писатели, поскольку каждый день посылаем десять, двадцать, тридцать сообщений по электронной почте. Тридцать лет назад в Америке лишь 2% населения писали письма каждый день. Сегодня мы все так или иначе пишем письма. Даже если они короткие и неполные с точки зрения грамматики. Также мы все превратились в фотографов, музыкантов. Мы запечатлеваем на цифровых носителях события жизни. Поэтому я говорю, что технология дает новые силы, окрыляет человека. Помимо этого, технология позволяет мне и другим людям, занимающимся творчеством, делать мир более демократичным.

На прошлой неделе я был в гостинице в Мадриде. Я зашел в ванную комнату и обратил внимание на то, что кафель, который был использован для облицовки, стоил не менее 200 евро за квадратный метр. Если чудеса технологии позволяют нам сделать мир более демократичным и приблизить блага мира к большому количеству людей, то мы должны приветствовать это. Я могу купить плитку за цену, которая будет вполтину меньше той, которую стоил тот кафель, и заставить его принимать тот цвет, который мне нужен.

Поэтому нам необходимо дать новое определение слову «роскошь». Время летит очень быстро. Мы все живем на этой земле, чтобы как-то проявить себя, выполнить какую-то работу. И не для того, чтобы опуститься ниже в своем развитии, а наоборот, чтобы подняться и жить надлежащим образом.

В настоящее время мы владеем очень интересными технологиями. На предыдущем слайде была показана кушетка, сделанная из прозрачного материала, изображения на котором были внедрены в само тело этого материала, а не нанесены на его поверхность. Несколько десятков лет назад люди покупали «роллс-ройсы», потому что на их изготовление уходило довольно много времени и огромное количество людей принимало участие в создании каждой машины. Но сегодня эти машины собираются на конвейерных роботизированных линиях. То же касается машин марки «лексус». Почему вы платите 250 тысяч евро за «роллс-ройс»? Я могу изготовить часы, которые будут стоить 40 евро и будут так же хорошо показывать время и работать, как любой «роллсекс». Это то, что я называю демократическим дизайном. И если вы хотите создать что-то, что можно отнести к понятию «мир роскоши», то тогда мы должны сделать нечто, что будет выдавать более высокие результаты. Эти предметы необязательно должны быть из очень дорогих материалов. В прошлом году я жил в гостинице в Сан-Франциско, и в номере у меня был

кофейный столик из каррарского мрамора размером метр на метр. Представьте себе, во что обошлась транспортировка этого предмета мебели. Неизбежно напрашивается вопрос: зачем? Что тогда представляет собой новая роскошь? Для меня новая роскошь — это нечто, содержащее в себе новую легкость. Новая роскошь — это даже не материальность. Она связана с более высокими ощущениями, которые испытывает человек. Цифровой мир предлагает нам сегодня виртуальный опыт, который подчас лучше и интересней, чем опыт, который мы можем испытать в реальном физическом мире. Если мы хотим что-либо изготовить в материальном мире, мы должны приблизиться в нашем продукте к тому, что дает мир нематериальный, в плане новых, интересных и расширенных ощущений, которые испытывает человек. Я уже сослался на кофейный столик. Помимо того что на этот столик можно было поставить тысячу чашек вместо одной. Я нахожусь в номере один и для моей чашки достаточно стола пять на пять сантиметров. Если я хочу создать предмет, который будет иметь некие размеры, я должен привлечь в создание этого предмета нечто, что сейчас мы используем в современном цифровом мире. В первую очередь мы начинаем думать о применении новых материалов, которые привлекут наше внимание. К примеру, можно создать кофейный столик, который будет менять цвет каждый раз, как только на него будут ставить что-то горячее. То есть мы думаем о некоем архетипе, когда занимаемся дизайном. Мы совсем не думаем о тех ощущениях, которые испытывает человек. Здесь странный, ограниченный подход, когда мы думаем о создании предмета, на который можно поставить другой предмет. В настоящее время многие предметы, которые нас окружают, могут стать устаревшими и умереть. Например, в гостиничных номерах есть такие предметы, которые называются валет — это стойка, на которую мужчина может повесить брюки и пиджак. Там есть специальная чашечка, куда можно положить ключи, карманную мелочь и другие предметы. Поэтому я говорю о необходимости создавать такие вещи, которые бы привлекали наше внимание, делали нашу жизнь на земле необычной и более полноценной.

Продуктовый дизайн вырос из эры индустриализации. И многие предметы, которые окружают нас сегодня, явились производными от технологий на протяжении XX века. Возьмем фотокамеру. Как вы помните, традиционная пленочная камера имела пленку, которая передвигалась внутри аппарата слева направо. В 1999 году компания «Сони» («Sony») обратилась ко мне с просьбой разработать дизайн цифровой камеры. Но для цифровой камеры мне уже нет необходимости иметь обычный оптический видоискатель. Потому что чаще всего я держу камеру на вытянутых руках, я нажимаю рычажок и делаю снимок. Почему же архетип современных цифровых камер похож на обычные, традиционные камеры, которыми мы пользовались до сегодняшнего дня. Потому что мы недостаточно последовательны, наступательны и не хотим расставаться с нашими привычками и архетипами. Поэтому, когда я создаю что-либо — является ли это предметом роскоши или нет, — я стараюсь создать нечто новое, что вызовет во мне новое качество жизни. Я бы даже описал это как новое удовольствие от жизни. Когда я разработал камеру «Sony», компания почему-то не воспользовалась моей разработкой и не стала выпускать эту камеру. Я понимаю, что из 50 разработок, которые я предлагаю, лишь одна в конечном счете поступает на производство. Практически каждая компания говорит о своем стремлении к инновациям, но на практике они особо к этому не стремятся. В начале проекта все вдохновлены желанием создать нечто новое, чтобы изменить предметный мир, но спустя два года после работы над проектом оказывается, что никто ничего не изменил.

Еще один пример. Я разрабатываю упаковку для одной известной косметической компании. Я нашел очень интересный материал на основе крахмала для упаковки шампуня в пакетик. Когда этот пакетик попадает в воду, он сам раство-

руется, поскольку сделан из крахмала. Если разобраться, этот материал содержится в картошке. Вы можете зайти на соответствующий сайт (potato.pack.com) и найти технологию, которая позволяет создавать изделия на основе картофеля путем экструзии.

Кто-нибудь задумывался над тем, как он выглядит, когда открывает бутылку и пьет из нее какую-либо жидкость? Тем не менее ее дизайн перевернул мир, когда в 1931 году фирма «Дикси» выпустила первый бумажный стаканчик. Это событие положило начало так называемой эпохе быстрого питания. Поэтому в известной степени мы осуществляем связь, которая ведет к гуманизации промышленности. Сегодня производство отражает то, чем живет мир. Поэтому вы должны по крайней мере добавлять в вашу продукцию элементы дизайна. Я занимался дизайном упаковки для компании «Кока-кола» и разработал такую конструкцию пробки, что, когда вы открываете бутылку, возникает определенный запах. То есть прежде чем выпить жидкость, вы включаете органы обоняния и чувствуете некий запах. Дело в том, что органы нашего осязания, то есть вкусовые рецепторы, могут различить лишь 12 видов вкуса, но органы обоняния способны распознать 24 тысячи разных запахов. Человеческий глаз в состоянии различить 16 тысяч различных цветов, так почему же нас окружает такой серый мир? Мы должны отпраздновать это. Это называется «сенсория». Дизайн опирается на пять чувств, которые даны человеку. В Техасе, в Форд-Уоксе, есть прекрасный музей. Когда вы туда попадаете, вас начинают окружать приятные запахи. И архитектор разработал здание, которое обладает своим определенным запахом. Для того чтобы создать такой проект и разработать для этого здания индивидуальный запах, архитектор работал со специалистами по духам, одеколонам.

То есть дизайн должен иметь запах, звук, вкус или должен привносить его в качестве дополнения к тем ощущениям, которые испытывает человек.

Теперь поговорим об эпохе, которую можно назвать эпохой простоты, обыденности (Casual age). Многие предметы, которые я разрабатываю, имеют своей целью стремление обеспечить быстроту и мобильность пользования. Тридцать лет назад всего 1% американцев выезжал из страны один раз в год. В настоящее время 30% американцев, по крайней мере раз в год, покидают свою страну. Сегодня они очень мобильны в своем образе жизни. Мы носим рюкзаки, что освобождает наши руки во время поездок, носим одежду с капюшонами, что позволяет накинуть их на голову в случае непогоды. Промышленность, которая производит спортивную обувь, представляет собой огромный мир бизнеса. По сути дела, кроссовки — та обувь, которую предпочитает большинство людей в мире. Это мир неформальной одежды. Тот самый мир, когда вы, находясь в аэропорту, понимаете, что человек в полированных до блеска ботинках перед посадкой на самолет уже не принадлежит ему.

За последние пять лет объем производства галстуков в американской промышленности сократился с 1 миллиарда долларов до 500 миллионов долларов в год. Мы уже практически не носим галстуки. Потому что это униформа делового человека. Мир тоже изменился. Еще 20 лет назад Билл Гейтс в компании «Майкрософт» ввел практику одного дня, пятницы, для ношения неформальной одежды. Позже неформальная пятница была дополнена неформальным четвергом, средой и другими днями недели. Поэтому вы можете увидеть людей, которые, как Джордж Буш, наш президент, ходят на публике в рубашках с короткими рукавами.

Что хорошо в мире неформальности? Это означает, что мы нарушаем и разрушаем стереотип униформы, что люди могут вести себя так, как им присуще. Быть теми, кем они на самом деле являются. И опять же это позволяет проявить нам свою творческую натуру и выразить себя. И более того, это позволяет нам быть свободными. В журнале «Форчун» («Fortune») было недавно написано, что отрасль

промышленности, занимающаяся химчисткой, испытывает серьезные экономические затруднения. Это значит, что, если объем реализации в промышленности, занимающейся химчисткой, сокращается с 1 миллиарда долларов в год до 400 миллионов долларов, то довольно большое количество людей теряет свои рабочие места. Но в этом есть и положительная сторона, потому что химикаты, которые используются при химчистке, содержат немало ядовитых веществ. Отрасль испытывает затруднения, потому что люди все меньше и меньше носят так называемые формальные костюмы (formal clothing). Эпоха неформальности проникает и в другие области социальной жизни. Сегодня мы можем выбирать время работы. Мы можем либо работать дома, либо приходиться в 11, но уходить в 8, либо прийти на работу в 7 утра, но уйти в 3 часа дня.

Эпоха неформальности имеет и некоторые другие аспекты. Речь опять идет о том, что каждый человек, индивидуальность, приобретает дополнительные возможности. Это связано с тем, что человек имеет все большие возможности участвовать в творческом процессе созидания мира. Например, я могу выйти в Интернет и создать дизайн своего собственного шампуня, могу заказать пошив джинсов по своему вкусу. Так я могу начать создавать, лепить свой собственный мир. Если сейчас мы покупаем автомобиль, то мы как покупатели должны иметь возможность заказывать такую конструкцию сидения, которая бы соответствовала анатомии нашего тела. Поэтому когда я прихожу в магазин, скажем, компании «Ниссан», там должна быть камера, которая совершит полный круг вокруг моего тела, сканируя его с разных сторон. По итогам такого сканирования я должен иметь возможность заказать реконфигурацию сидения автомобиля, который я приобретаю в этой компании.

Позвольте мне прерваться в этом месте и поговорить о другом. Как мы знаем, высокие каблуки обычно пленяют женщин. Я разработал очень интересный дизайн. Я использовал для создания литой подошвы с высоким каблуком метод экструзии из пластика. Пластик имеет пружинящие свойства. Например, компания «Найк» выпускает кроссовки. Они уже используют элемент пружинистости в подошвах. Мне захотелось декоративно украсить поверхность литых туфель с высоким каблуком, потому что к гладкой поверхности быстро пристает грязь. Я нанес на нее рисунок, напоминающий проволоку или провода, поскольку в моем представлении этот символ типичен для времени, в которое мы живем. Более того, в каждой паре туфель разного (отдельного) цвета мною были добавлены ароматизаторы. В результате каждая цветная пара пахнет по-разному. Если вы покупаете пару темно-коричневого цвета, она пахнет шоколадом. Если вы покупаете туфли розового цвета, они пахнут вишней. Этот запах держится не меньше года.

Я читал недавно лекцию в Мадриде и увидел, что один из слушателей уже носил такие туфли. Я заставил его снять туфли и пустить по аудитории, с тем чтобы люди их понюхали. Они по-прежнему пахли ванилью. В этом смысле я не открыл ничего нового. Еще в 1960-е годы компании, производившие кассеты с записями для детей, выпускали такие, которые, будучи вставлены в магнитофон, источали определенный запах. Детям это было понятно. Тем не менее все это для нас ново. Это часть того мира, который возник 20–30 лет назад и предоставляет большие возможности для проявления оригинальности.

Мне очень нравится вариативность. Нравится создавать свой собственный мир. Если принтер, который стоит на рабочем месте, может давать до 16 миллионов оттенков цвета, то почему же я не могу вывести на экран компьютера картинку своего будущего автомобиля и выбрать такой цвет, который мне нравится? Можно посмотреть на это с другой стороны. Для этого нужен лишь огромный чернильный принтер. А машины сегодня окрашиваются с помощью роботизированных систем окраски, поэтому на кузов автомобиля можно нанести любые краски и рисунок. Это простая идея, но мы в этом смысле очень отстаем.

Именно на нас, дизайнеров, возлагается ответственность, чтобы выйти в мир и потрясти его, пробудить. Мы являемся самым лучшим товаром XXI века. Предположим, что, если бы у меня была очень мощная, развитая установка для экструзии разного рода пластмасс, и такая же была бы в Токио, Барселоне, Ливии и т.д., то многие компании в скором времени наверняка стали бы выпускать продукцию, схожую между собой. Вальтер Гропиус однажды сказал, что машины командуют нами и контролируют нас. А 40 лет спустя другой человек сказал: «Все-таки машины контролируем мы». Он имел в виду дизайнеров и архитекторов. Но кто сейчас контролирует машины? Думаю, что потребители. Но и у нас есть силы. В настоящее время у политиков уже нет былой власти, у «Майкрософт» тоже нет той власти, которой он обладал. Контроль осуществляется теперь потребителями, поскольку весь мир превратился в мир потребления. То, что мы потребляем, и создает более мощные компании. То, что мы употребляем и как употребляем, каким образом мы хотим жить, так мы создаем наш мир.

Мы живем в цифровую эпоху. Сейчас я держу в руках маленькую 8-мегапиксельную фотокамеру. Я могу разговаривать со многими из вас посредством мобильного телефона, но пройдет несколько лет, и та функциональность, которая сейчас заложена в этой камере, возможно, будет запрятана в сережку, которая будет висеть на ухе, либо она будет встроена в перстень, на моей руке, и нам больше не потребуются все эти предметы. То есть произойдет определенное сжатие мира.

Недавно я разрабатывал дизайн мобильного телефона для одной японской компании. Это был телефон в виде часов, а в ухе находится наушник, работающий по технологии Blue-tooth. Конечно, компания отказалась от этой идеи, потому что этот предмет в таком виде превратился в архетип. Мне уже надоели архетипы, и по мере того как мир теряет материальное содержание, что остается в нем? Вот этот материальный мир. Он пространственен. Вокруг нас мебель, но, кто знает, может, настанет день, когда не будет стульев, и мы будем сидеть на неких виртуальных сиденьях, которые будут состоять из электромагнитного поля, а производство стульев исчезнет с лица земли. Это может быть тем, к чему мы должны стремиться.

Каждый год в Милане проходит выставка мебели, где принимают участие до 6 тысяч компаний. Каждый год там показывают до 30 тысяч новых предметов мебели. Каждый год в мире потребляется 90 миллионов пластиковых бутылок. Если мы когда-нибудь создадим совершенный нематериальный мир и мне потребуется в нем рабочая поверхность, емкость типа стакана или чашки, то они должны быть в первую очередь продуктивными с точки зрения выполнения своих функций, а во вторую — интересными и привлекательными для потребителя, поэтичными, удобными для пользования. Они должны обогащать мой жизненный опыт, делать мою жизнь более красивой и комфортабельной.

Я разрабатываю предметы и создаю дизайн пространства. Мне нравятся материалы, мне нравится работать с пространством, мне нравится взаимодействовать с ними. Но они должны быть лучше, чем они есть сейчас. И нет никакого оправдания, чтобы по этому пути не идти. Если вы приезжаете на Миланскую мебельную выставку и там садитесь на стул, который неудобен, я могу прямо сказать, что эта компания не имеет права на существование. На сегодняшний день было сделано не менее миллиона различных разработок в дизайне стульев. Если вы хотите разработать офисный стул, вы можете взять несколько офисных стульев и выбрать из них тот, который в наибольшей степени отвечает вашим представлениям о комфорте. Поэтому, когда в индустрии одежды начинают разрабатывать модели новых платьев и джинсов, дизайнеры никогда не начинают свою работу с пустого места. И никто сегодня не должен начинать свой проект с белого листа. В свое время Эдит Пиаф сказала: «Используйте ваши недостатки и дефекты — и вы станете звездой!»

Старайтесь выделить то и заниматься тем, в чем вы хороши. При этом не забывайте о том, что является в вас не слишком хорошим. Каждый из нас умеет что-то делать хорошо, и каждый из нас рождается с творческой жилкой. Когда мы еще дети, нас, как правило, побуждают кем-то стать и проявить свои творческие способности. По мере того как мы взрослеем, общество, к сожалению, дает нам уже другие ориентиры и команды. Если вы как взрослый человек отличаетесь, выделяетесь из толпы и массы, если вы — творческая личность, то на вас смотрят как на эксцентричную личность. Если вы отличаетесь от толпы, то вы ненормальный. А что такое «нормальность» по сути? В 1980-е годы мир был построен на идеях, разработанных в Гарвардской бизнес-школе. Суть этой концепции сводилась к следующему: посмотрите на то, что делают ваши конкуренты, и делайте то же самое, только чуть лучше. Речь шла о том, чтобы не рисковать или рисковать в минимальной степени. Обеспечить это можно было путем выхода на рынок с той же продукцией, которую предлагали конкуренты, либо предложения чего-то подобного, немного лучшего по качеству. Это согласно теории гарантировало производителю абсолютный успех на рынке. Но 20 лет спустя мы живем в более свободном мире, в условиях более свободной торговли, более развитой конкуренции. Нас окружает больше информации, и, что самое главное, современный потребитель гораздо лучше информирован, чем это было 20 лет назад. Поэтому самое лучшее, что любая компания может сделать для успеха своего бизнеса, будь это компания, работающая в гостиничном бизнесе, компания, производящая обувь или mp3-плееры, это быть непохожей на других. Здесь наблюдается очень интересное явление. По мере того как компании оказываются вынужденными проявлять свою индивидуальность, отличаться от своих конкурентов, тогда и мы как потребители становимся все более и более индивидуальными и выделяемся из окружающей нас массы людей. Это и есть новый мир, в котором мы живем.

Я хотел бы уточнить понятие «дизайн». Потому что ему так никто и не дал толкового определения. Это слово, которое стало совершенно затертым в употреблении. В основе слова «дизайн» лежит понятие программы. Позволю себе такую аналогию. Если вы хотите разработать дизайн своей жизни, то вы сядете, возьмете лист бумаги и начнете в приоритетном порядке расставлять некие цели, которых вы хотите достичь. Мы все знаем, что это называется «критерий дизайна». Эти критерии дизайна зачастую тесно связаны с современными проблемами, которые нас волнуют. Я прошу вас не придавать большого значения слову «проблема», поскольку дизайн не является проблемой.

Предположим, что передо мной стоит задача спроектировать стул. Когда я начинаю рассматривать критерии дизайна, с которыми я буду подходить к этой работе, то я в первую очередь буду думать о том, что работаю на определенного заказчика или компанию, у которой есть определенная история развития, бренд, имидж. Поэтому мне нужно узнать как можно больше об этой компании. Ведь разработка какого-то предмета является продуктом совместного взаимодействия заказчика и дизайнера. Я не существую сам по себе, в отрыве от этого заказчика и, на мой взгляд, очень важно осознавать суть такого отношения. Естественно, что мои заказчики не дают мне полной свободы действия. Они ставят передо мной определенные вопросы, которые необходимо решить. Они говорят, что у них есть определенные производственные задачи, и они преследуют конкретные цели в бизнесе. Они приходят ко мне с задачей разработать некий предмет, потому что у них до этого возникли какие-то деловые потребности. Почему иногда происходит, что у многих дизайнеров ничего не получается сделать в этой связи? Потому что они считают, что компании обращаются к ним с тем, чтобы выступить в качестве их патрона. На самом же деле представителям компаний, которые выходят с вами на связь, нужно зарабатывать деньги, чтобы кормить свои семьи. Возможно, они пришли к

вам потому, что им нужно с вашей помощью усилить для покупателей запоминаемость своего бренда, или они хотят использовать продукт вашего труда для того, чтобы визуализировать направление, в котором эта компания будет дальше двигаться. Это именно те критерии, с которых дизайнер начинает свою работу.

Второе — реализация продукции. Допустим, компания говорит: мы продаем наши стулья в сеть магазинов «Уорлд Марк». Вы представляете, какого характера эти магазины, поэтому создать, распространить через эти магазины кресла, имеющие баснословную стоимость, было бы совершенно бессмысленно. В качестве критерия можно обозначить такие вещи. Чтобы предмет был относительно недорогим. Можно более узко описать функциональность стула — например, стул, который будет использоваться в аудитории, подобной этой. Либо стул для употребления на кухне. Либо в любом другом специфическом месте. Чем больше вы будете прорабатывать эти критерии, тем больше у вас шансов успешно справиться с порученным заданием. Если мы не воспринимаем эти требования, то как мы сможем взаимодействовать и сотрудничать? В своей работе я могу придумать и собственные критерии, являющиеся подрывными элементами, о которых компания-заказчик даже не подозревает. Так, я могу предложить заказчику изготовить стул из вторичного полипропилена, поскольку это очень функциональный, дешевый и хороший полимер. Я могу сделать так, чтобы его ножки легко откреплялись, чтобы можно было впоследствии утилизировать этот стул по частям, отделив металлические детали от полимерных. Я могу предложить разработку легкого по весу стула, который можно переносить одной рукой. Также могут быть созданы модели, предполагающие в своей основе другие положения, в которых человек может устроиться на стуле. Может быть стул с большим количеством отверстий, с тем чтобы я мог его удобно взять и переместить в пространстве. Возможно, я хочу использовать стеклоподобный материал в производстве стула. Если мы будем задумываться о технологии производства стула, то было бы нелишним вложить в него какие-то элементы большей подвижности, потому что нам гораздо удобнее сидеть на стуле, который обладает гибкостью и подвижностью. Таким образом, список этих критериев можно продолжать до бесконечности.

Эти критерии призваны «лепить» современный продукт, поскольку они являются современными. Поэтому, занимаясь своей работой, я создаю дизайн, который является современным дизайном. Ко мне не приходят заказчики, которые требуют создать стул в определенном стиле, ссылаясь на конкретные фирмы и имена. Если они выскажут такое пожелание, то для меня это будет означать рамки определенного стиля. Мы документируем и описываем историю, опираясь на некие стили. Если я, вместо того чтобы заниматься самостоятельным поиском дизайна, углублюсь в изучение истории и оттуда позаимствую какие-то идеи, это означает, что я буду заимствовать стиль, а не заниматься дизайнерской работой.

В Италии разработчиков одежды называют стилистами. От слова «стиль». Обучение модельеров ведется как раз по этому пути. Им показывают большое количество фотографий и картинок прошлых лет, и на основании просмотренных картинок у них должно возникать желание создать что-то свое. Но в результате такого подхода эти разработчики одежды избыточно доверяются стилю. Возникает ситуация, когда модельеры попадают в некий замкнутый круг и не могут создать ничего нового. Зачем нужны лацканы пиджака? Видимо, раньше они служили для того, чтобы можно было глухо застегнуть пиджак. Но далеко не каждому необходимо застегивать пиджак так плотно. Это мир моды. Вместе с тем я не хочу сказать что-либо плохое или огульно осудить дизайнеров одежды. Конечно, в их среде есть немало людей, которые стараются разработать что-то новое, и им это удается. Тем не менее существует некая мысль, вызывающая фрустрацию. Большинство вещей все-таки должны соответствовать по стилю тому миру и времени, в котором

мы живем. Никогда я не видел пиджаков или курток, где были бы снаружи удобные карманы для того, чтобы я мог туда положить очки в чехле или мобильный телефон. Необходимость таких элементов в одежде, казалось бы, напрашивается сама собой, но таких вещей пока я не вижу. Было бы очень неплохо использовать в производстве ткани на основе микрофибры, которые бы не мялись и позволяли пользователю свернуть пиджак в трубочку и, придя в нужное место, снова надеть его, не обнаружив при этом никаких складок.

Наибольший прорыв обеспечивается в первую очередь технологиями. Сегодня мы очень быстро воспринимаем новые технологические решения. Хочется надеяться, что так называемый мир низких технологий будет догонять «мир высоких технологий» и тем самым идти с ним в ногу.

Посмотрите на этот диван. Материал, который был использован для его обивки, был разработан порядка 12 лет назад в Японии для аэрокосмической индустрии. Если вы прольете кока-колу на обивку этого дивана, то жидкость не впитается и останется на поверхности.

Недавно я был на дискотеке в Нью-Йорке. Если вы когда-либо днем зайдете на эту дискотеку, то вы не найдете места грязнее. Люди, которые приходят туда провести время, стоят, прислонившись к стене, и обтирают стены ногами. Поэтому по всему периметру клуба можно было видеть отпечатки ног.

Допустим, вы дизайнер интерьеров. Попробуйте покрыть стены материалом, на котором бы не оставались следы от обувных подошв. Вы не идете по этому пути, а идете по пути использования некоего стиля в оформлении стен. Я не хочу показаться излишне прагматичным в вопросах дизайна человеком, но я хочу сказать, что у нас есть возможность создать новый мир, привнести в него новую эстетику, внимательно анализируя наше поведение в повседневной жизни. У нас есть новые модели социальной жизни, новые модели поведения.

Всякий раз, когда я лечу первым классом в самолете, мне подают напитки в бокале на тонкой ножке. Во время полета жидкость в нем трясется. Я люблю пить в полете красное вино и кофе. Я подумал о том, что же я могу разработать для авиакомпаний. Какими должны быть бокалы, которые никогда не опрокинутся во время полета? Я мог бы сделать стакан конической формы с расширяющимся основанием. Если самолет накренится, стакан не опрокинется, жидкость останется в стакане. Поэтому я разработал дизайн конических стаканов для одной американской компании. Стаканы понравились, и в этом году она продала уже 3 миллиона таких стаканов. Интересно, что люди не торопятся покупать стаканы, которые не опрокинутся. Им нравится обычная форма стаканов. Почему возникла эта форма? Если бы я захотел создать красивый стиль стакана, всячески его украсив, возможно, я никогда бы не вышел на коническую форму. Мы уже говорили о веке неформальности. Многие современные люди пьют в основном недорогие сорта вин. Для того чтобы пить такое вино, совсем не обязательно иметь бокал на тонкой ножке. Я думаю, что надо стремиться к разрушению подобных парадигм восприятия.

Однако если я работаю на итальянскую компанию, которая производит очень дорогой и качественный хрусталь и просит разработать конструкцию бокала, из которого люди будут пить дорогое вино, я, естественно, разработаю бокал, который вы будете брать не за края, а за ножку. Я подумал, какую изюминку можно придумать: я беру стакан с вином, сообщаю ему вращательное движение, любуюсь игрой вина. Я разработал бокал, представляющий собой два конуса, соединенных широким основанием. Таким образом, вино при вращении никогда не выплескивалось за края. В прошлом году на винном конкурсе конструкция этого бокала получила первую премию за функциональность. Эта функциональность возникла от стремления создать интересную и оригинальную вещь.



К. Рашид. Галерея бутиков
«Vosco 3.14». Москва, 2008



Все, о чем я говорю, сводится к одному: мы создаем современный мир, который, в свою очередь, будет формировать наше будущее. Художники видят не будущее, а настоящее. Всем остальным доступно прошлое.

Я люблю мир, в котором много декоративного. Мне нравится создавать новые элементы украшения одежды. Шесть лет назад вместе с одним норвежским дизайнером мы придумали экспериментальную линию одежды. Вы можете выйти в Интернет и попытаться в порядке выбора перенести на изображение одежды любые орнаменты, доступные там. После вы нажимаете на кнопку, и компьютер выдает вам сообщение, сколько же будет стоить такой предмет одежды в вашем исполнении. Это значит, что каждый предмет одежды имеет свою цену, в зависимости от того, сколько вы привнесете в его дизайн своего. Вы размещаете заказ в Интернете. А в Лондоне есть большой принтер, где распечатывается этот материал, лазерный резак вырезает материал, исходя из той геометрии, которую вы выбрали. Раз в неделю приходит швея, которая сшивает эти заготовки, и вам отправляют готовое изделие. Я бы очень хотел, чтобы и пошив был роботизирован, но, к сожалению, заказов приходит так мало, что нерентабельно роботизировать этот процесс. У меня это вызывает чувство депрессии, потому что швея приходит раз в неделю, шьет одно платье и завершает свою работу. Тем не менее это был хороший эксперимент. Для этого создали термин «кастомизация», который происходит из двух слов — «изготовление на заказ» и вместе с тем автоматизация процесса изготовления одежды.

Возьмем в качестве примера кредитную карточку. В начале моей лекции вы видели на экране разные типы подобных карточек. Я основательно поработал над ними. Они стали двусторонними, удобными для использования. Произошло это так. Компания «Мастер-кард» («MasterCard») в Корею попросила меня разработать для них дизайн кредитной карточки. Девять лет назад я разработал дизайн для «Ситибанка» («Citybank») — это была прозрачная карточка. Тогда меня никто не понял. В этот раз заказчики попросили сделать декоративную карту — я представил им на выбор много вариантов. Я предложил им нанести на карточку две полосы с магнитной информацией, с тем чтобы я мог вставлять эту карту в считывающее устройство любым концом. Казалось бы, это настолько просто. Каждая карточка обошлась на четыре цента дороже. Но карточка, которую я хотел для них сделать, должна была содержать четыре магнитные полосы — по одной на каждой стороне, с тем чтобы мы могли провести ее через считывающее устройство любой стороной. Допустим, у меня была бы прозрачная карточка с четырьмя магнитными полосками, а еще одна полоса, которая может проходить посередине, имела бы чисто декоративную функцию. Поэтому с точки зрения дизайнера моя карточка представляла бы собой прозрачную карту с набором полос, и это было бы очень интересным, красивым и практичным решением.

Четыре года назад я разработал еще одну карточку, которая имела плоскую сторону с одной стороны, чтобы вы могли определенным образом вставить ее в считывающее устройство.

Мы очень много можем сделать в этом мире. Я хочу провести разграничение между стилизацией и дизайном. Иногда эти понятия сливаются, но это не всегда оправданно. Если бы нужно было создать некое стилизованное кресло, мы могли бы взять кресло времен Людовика XVI и изготовить его из современных полиматериалов. В чем заключался бы дизайн? В том, что разработчик применил современные материалы, включая поликарбон, который относительно молод. Этот полимер существует всего 30 лет и очень интересен по своим свойствам. Но его использовали для стилизации под старую мебель, это решение оказалось довольно успешным.

Хотя мне не особенно нравится заимствовать из прошлого, но мир велик, и в нем достаточно места для разных творческих поисков. Главное, что я хочу подчерк-

нуть в этом примере — здесь присутствовал элемент инновации. Если вы посмотрите на историю дизайна, то, возможно, вспомните, что некоторые дизайнеры во время посещения фабрики по обработке металла пришли к мысли о создании мебели с изогнутыми формами. Они видели, как рабочие изгибали металл для того, чтобы создать ручки для предметов мебели. Дизайнер Алвар Аалто увидел, как на деревообрабатывающем производстве стгибают листы многослойной фанеры, и попытался создать мебель, применив те же технологии. Чарльз Имс увидел на одном из предприятий в Америке, как рабочие использовали двухмерный материал для подземных водосточных труб, и спроектировал свои знаменитые стулья, которые стала выпускать компания «Генри Миллер».

Я думаю, что мы, художники, дизайнеры, творцы, инстинктивно и неизбежно стремимся к новым технологиям. Это происходит потому, что новые технологии открывают новые возможности для изменения мира, в котором мы живем.

Новые технологии используются творческими людьми повсеместно. Это то, что мы охотно принимаем, и то, чему мы радуемся. Когда я работаю с архитектурными объемами или проектирую пространство ресторана, клуба или гостиницы, я всегда стараюсь думать об ощущениях, которые люди будут испытывать, приходя в это место. Это могут быть ощущения как поэтичные по своему содержанию, так и прагматичные. В гостинице в Брайтоне было придумано очень интересное решение. Входя в ванную комнату, вы видите на стене цифры, обозначающие ваш вес. Также туда выводятся данные о вашем кровяном давлении. Сейчас я занимаюсь разработкой интерьеров в Корее, где мы пытаемся реализовать следующее. Если вы, войдя в ванную комнату, обратитесь к ней по-английски, то на стене появится перевод на корейском языке.

Если говорить о дизайне ресторана, то там могут открыться совершенно неожиданные проблемы. Например, я предложил сделать край стола немножко приподнятым кверху, а потом плавно закругляющимся вниз. Это значит, что если вы прольете напиток на стол, жидкость не попадет на вашу одежду. Обо всем этом мы думаем на уровне подсознания, а не на уровне сознания.

Если передо мной стояла бы задача разработать что-нибудь для самолета, я в первую очередь спросил: почему, сидя в офисе, оборудованном мебелью фирмы «Генри Миллер», целые восемь часов, я не испытываю никаких неудобств, но как только сажусь в самолет и провожу там два часа, у меня начинает болеть все тело? Если бы я работал на компанию «Боинг», то немедленно свел ее с компанией «Генри Миллер». Я уверен, что в таком случае у нас появились бы в самолетах полупрозрачные кресла.

Четыре года назад я был на одном производственном предприятии фирмы «Боинг» и мне довелось войти внутрь корпуса самолета, где еще не было начинки. Это очень большое и легкое пространство, пока оно ничем не заполнено. Позже люди на производстве дополняют его тяжелыми и громоздкими предметами. Представьте, что при входе в салон вас тут же поражает ощущение пространства, потому что кресла, которые там находятся, полупрозрачные. Когда я разговаривал с гендиректором по технологиям компании «Боинг», он поинтересовался, что я мог бы предложить им с точки зрения технологии. Я посоветовал подумать над следующей ситуацией. Когда я вхожу в самолет, смотрю на свой посадочный талон и ищу свое место, то вместо цифр над моим креслом должно быть написано мое имя — мне будет гораздо проще найти свое место. Почему же мы так медленно внедряем в жизнь новые технологии?

Недавно я прочитал, что компания «Аэрофлот» начиная с 2002 года нанимала в Лондоне последовательно три крупные дизайнерские фирмы для разработки нового стиля. Однако ни один из их проектов не был реализован. Если компания «Аэрофлот» хочет создать для себя новый образ, она должна стремиться к тому,

чтобы для нее было разработано что-то оригинальное и соответственно должна обращаться к тем разработчикам, которые обладают такими идеями.

Я еще раз хочу подчеркнуть мысль о том, что не нужно быть как все. Нужно выделяться. Делайте что-то, чего не делают другие. В промышленности нужно постоянно держать в поле зрения два вопроса: понимать, что беспокоит людей, и думать о человеке, который является потребителем той или иной продукции. Второе, что должны делать производители — быть оригинальными и креативными.

Когда мы говорим о человеческих ощущениях и сенсорном опыте, все сводится, по сути дела, к простым понятиям. Например, вы находитесь в гостинице и значительную часть времени проводите, лежа на кровати и глядя в потолок. Если вы, будучи дизайнером, не задумаетесь над тем, что делает человек в повседневной жизни, вам и в голову не придет представить себе, что же видит человек, лежащий в гостиничном номере и смотрящий в потолок. А здесь многое можно сделать нового с помощью современных технологий.

Когда мы говорим о дизайне человеческих ощущений и сенсорного опыта, то начинаем размышлять через какие образы человеческое тело находит свой путь, решая те или иные задачи в течение дня. Я думаю, что речь идет о принятии им во внимание целого комплекса поведенческих элементов, связанных с физиологией человека и его психологическим взглядом, ощущением и духовной жизнью.

Ответы на вопросы

— *Вы часто говорите о «дизайнерском мышлении». Расскажите подробнее об этом.*

Карим Рашид. Я преподавал в четырех дизайнерских школах Америки. В трех из них в учебной программе вообще не было занятий по теории дизайна. Дизайн, которому учили в этих школах, сводился к обучению в процессе, а не в ходе осмысления своих дальнейших намерений. В этом есть определенная логика, поскольку дизайн вырос из работы ремесленников. Если говорить об архитектуре и особенностях преподавания этой дисциплины, то этот предмет сильно перегружен теорией. Мир архитекторов уже начал обособливаться от реального мира. В наши дни дизайн, как мне кажется, начал приобретать больше элементов теории, а архитектура, напротив, стала больше тяготеть к реальности. Это хорошо, что происходит процесс такого сближения, слияния и конвергенции.

Год назад я принял решение не открывать никаких журналов, связанных с дизайном и архитектурой. Это было осознанным решением. Я постарался отделаться от ощущения несвободы, которое испытывал, глядя на работы других дизайнеров. Листая такие журналы, я подвергаюсь массивной атаке различных изображений. Что касается меня, то наибольшее вдохновение я черпаю из мыслительного процесса. Я думаю, что в мире дизайна есть некий общий, глобальный язык, посредством которого мы общаемся. Такое общение приводит подчас к неожиданным результатам. Так, несколько лет назад некоторые дизайнеры стали поднимать в своих работах ностальгическую тему. Многие нынешние дизайнеры, подражая им, пошли по тому же пути. В своих работах они реализуют мысли, вещи и настроения, никоим образом не связанные с современным миром, в котором они живут. Оказывается, мы живем в мире, которые дизайнеры создают ради самих себя. В этой связи мне кажется, что дизайн слишком долго находился в элитной категории. Наша реальная задача — способствовать созданию ощущений, которые испытывает человек. Когда работаешь, не следует думать только о том, что фотография вашего проекта будет опубликована и вы в итоге получите какую-нибудь награду. Нужно постоянно иметь в виду человека и его потребности. Это должно быть побудительным мотивом в работе дизайнера.

— *В России сложилось мнение, что дизайнер — это человек, который диктует определенные правила. Должен ли дизайнер выступать как член команды специалистов, которые идут к определенному результату, включая человеческий фактор?*

Карим Рашид: Я искренне верю, что во время работы с компанией осуществляется сотрудничество между дизайнером и заказчиком. Необходимо прислушиваться к тому, что вам говорят, и разрабатывать проект с учетом этих пожеланий. Вы как дизайнер и специалисты, выступающие от заказчика, представляете собой единую команду. Вы должны разработать нечто, что должно обеспечить проекту дальнейший успех. Однако, несмотря на то что это кажется простым, далеко не всегда понятно, с кем же надо вступать в такое сотрудничество.

Когда вы молоды и вам требуются заказы, вы можете взяться выполнять любой из них. Но на подсознательном уровне мы чувствуем ситуации, когда отношения между дизайнером и заказчиком складываются ненормально.

Почти все дизайнеры — идеалисты. Мы видим потенциал почти во всем. Но иногда нужно трезво оценить ситуацию и понять, что наша совместная со специалистами заказчика работа не может быть реализована согласно нашим представлениям.

Более полно я написал об этом в книге «Создайте самого себя». В ней 300 страниц, на которых изложены мои философские мысли о том, как вы можете создавать дизайн своей собственной жизни и даже смерти.

Москва, март 2007 года

¹ I Want to Change the World. — Rizzoli, 2001; Evolution. — Universe, 2004; Karim Rashid: Compact Design Portfolio (Ed. Marisa Bartolucci, Raul Cabra). — Chronicle Books, 2004; Digipop. — Taschen, 2005; KarimSpace: The Interior Design and Architecture of Karim Rashid (Foreword by D.Liebeskind, Introduction by A. Mendini). — Rizzoli, 2009.

К. Рашид. Штабелируемое кресло для компании «Umbrа». 1999





Книга Карима Рашида «Дигипоп». Издательство Ташен. 2005. Название представляет собой сокращение двух понятий «дигитальный» (цифровой) и «поп-культура».

Торговый дом «Весна». Москва, Новый Арбат. 2008.





К. Рашид. Галерея бутиков
«Vosco 3.14» в ТД «Весна». 2008





На выставке К. Рашида в Галерее
Гари Татинцяна в Москве
(сентябрь 2005)



На выставке К. Рашида в Галерее
Гари Татинцяна в Москве
(сентябрь 2005)



материалы и публикации

американский концептуальный дизайн середины XX века

В.Р. Аронов

В жизни человечества Америка заняла видное место, и нельзя понять наш век, не поняв Америки. Ей посвящены сотни од и сотни памфлетов — легко ее превознести или высмеять, труднее ее понять. За сложностью техники порой скрывается душевная простота, а за этой простотой — настоящая человеческая сложность.

Илья Эренбург¹

На 1940–1960-е годы приходится «золотой век» американского промышленного дизайна и рекламы. Такие гиганты индустрии, как Эй-би-эм, «Вестингауз Электрик», «Си-би-эс» (американский медиаконгломерат, работающий на рынке информационных технологий), «Боинг», «Герман Миллер» (производство офисной мебели) и все ведущие автомобильные компании начали широко использовать возможности дизайна для быстрейшего освоения высоких технологий и развития коммуникаций. О дизайне много говорили, устраивали выставки и конкурсы образцов «хорошего дизайна» (good design), а с начала 1950-х годов в местечке Аспен (модный горнолыжный курорт в штате Колорадо, расположенный в центре США) начали ежегодно проводить международные конференции, посвященные общим проблемам и стратегии дизайна. В них участвовали не только дизайнеры, но и известные архитекторы, философы, менеджеры и маркетологи разных стран. Стали привычными факультеты дизайна или его отдельные кафедры во многих технических и художественных учебных заведениях страны. Америка превратилась в гигантский катализатор развития всего мирового дизайна и способствовала превращению его в новую массовую профессию.

К традиционным символам Америки в это время добавились созданные при помощи дизайнеров общенациональные хайвеи с единой системой дорожных знаков и указателей², придорожные гостиницы-мотели корпорации «Холидей», стандартные пригородные поселки, обеспеченными всеми современными бытовыми удобствами, и странные на первый взгляд скопления жилых автоприцепов-трейлеров, а также встречающиеся во всех уголках страны внешне одинаковые торговые центры (супермаркеты, мегамаркеты, шопинг-моллы) и почти фольклорные «Макдональдсы», предлагающее быстрое питание из разогретых полуфабрикатов. К ним можно добавить обтягивающие синие джинсы и футболки «т-шirts», разукрашенные надписями и рисунками. Вместе с активной городской, телевизионной и печатной рекламой американский дизайн прочно входил в повседневную жизнь. Но его восприятие и оценка были неоднозначными.

Когда в конце «золотого века» американского дизайна известный французский теоретик и критик дизайна Жиль де Бюр кратко резюмировал свои впечатления от поездки в Америку в 1970 году, он сравнил его с итальянским дизайном тех лет. В своем очерке об американском дизайне для журнала «Сгее»³ он нарисовал два круга с долевыми делениями на хороший, средний и плохой дизайн. В левом круге с подписью «Италия» ровно половину занимал плохой дизайн, чрезвычайно маленькая доля приходилась на средний, а все остальное — на хороший дизайн. В правом же круге с подписью «США» почти весь круг представляли средний по качеству дизайн и только два узких сегмента — хороший и плохой дизайн⁴. Такое резкое различие итальянской и американской моделей дизайна Жиль де Бюр объяснял

ментальностью двух цивилизаций. В Италии, где чрезвычайно много искусства и прекрасная, ухоженная природа, многое вокруг не имеет для людей еще особой, дополнительной эстетической ценности, однако если итальянские дизайнеры все-раз берутся за красоту предметных форм, то те по своим эстетическим качествам вполне соответствуют уровню шедевров искусства. В Америке, наоборот, мало откровенно плохих вещей. Там все вполне успешно функционирует и удовлетворяет насущные потребности людей, но шедевров в предметном творчестве почти не встретишь. К тому же технические решения быстро устаревают. Поэтому все, что недавно казалось смелым и авангардным, вскоре становится обыденным и привычным. Даже в знаменитых «навороченных» американских автомобилях середины XX века, при всей их технической качественности, господствовал своеобразный «микс» хорошего и дурного вкуса.

Теперь о другой особенности американского дизайна. Мы сталкиваемся со странным на первый взгляд несоответствием впечатлений о нем при разных масштабах его рассмотрения. Чем обобщеннее и короче рассказывают об американском дизайне, тем скучнее. В нем исчезает что-то живое и, видимо, главное. И наоборот, чем конкретнее и крупнее предстают перед нами его отдельные этапы, различные стилевые поиски, местные школы, индивидуальные почерки дизайнеров, даже спорные и курьезные решения форм, тем интереснее и полноценнее картина реального дизайна, отражающего сложную, многоуровневую культуру американского общества. Поэтому в данном очерке нет стремления дать его полную историю, а предлагается лишь несколько фрагментов из нее, чтобы благодаря им можно было почувствовать дыхание времени.

Начало «золотого века» американского дизайна

В период экономического подъема, наступившего после Великой депрессии 1930-х годов, сформировались все характерные черты американского концептуального дизайна. Особенно ярко и ориентированно на публичный показ они проявились на всемирной выставке-ярмарке «Мир завтрашнего дня», проходившей в Нью-Йорке в 1939–1940 годах, которую посетили свыше 45 миллионов человек⁵. На ней были представлены футурологические проекты окружающей среды, основанные на использовании новых технологий. И хотя бесконечные угловатые вариации ар-деко и закрученно-«обтекаемые» линии 1920–1930-х годов еще задавали стилевую тональность в подчеркнuto художественных решениях, в противовес им все более серьезный интерес стала вызывать проблема «органичности» в проектном творчестве. Речь шла не о том, насколько хороши и плохи в мире техники различные биоморфные решения, отличающиеся, как правило, преувеличенно агрессивной пластикой форм, а о том, как попытаться естественно, то есть органично, соотнести все более усложняющееся предметное окружение с жизнью людей.

С трансляции открытия выставки президентом Рузвельтом 30 апреля 1939 года компанией Эн-би-эс (National Broadcasting Company) в США начались регулярные прямые телепередачи. В американском павильоне «Футурама», созданном дизайнером Норманом Бел Геддесом и архитектором Альбертом Каном по заказу автомобильной фирмы «Дженерал моторс», на огромной площади был показан действующий макет города-мечты. Называлась дата его реализации — 1959 год. Сверкавшие стеклом и полированным металлом макеты небоскребов, правдоподобные игрушечные зеленые бульвары и крошечные модели автомобилей, которые сами передвигались по широким автомагистралям, рисовали будущее прекрасным, светлым и радостным, заряжая посетителей оптимизмом⁶.

А в 23-минутном документальном фильме «К новым горизонтам», который шел когда-то в залах «Футурамы», прослеживалась вся история Америки начиная с эпохи колонизации первыми поселенцами до современной тотальной автомобилизации.

В дизайне стали активно подчеркивать присущий ему системообразующий характер, а проектное сознание считать особенностью американской истории. Поэтому крупнейший историк американского дизайна Артур Пулос в книге «Этика американского дизайна. История промышленного дизайна от его зарождения до 1940 года» написал: «Дизайн был и остается обязательной составляющей жизненного пути Америки. Он был необходим первым колонистам для преобразования дикой еще среды в обжитую и для совершения промышленной революции в Новом Свете. По всей вероятности, Соединенные Штаты являются единственной в мире полностью спроектированной нацией — в результате осознанных действий людей, которые вычленили проблему и решали ее с наибольшей выгодой для себя. Америка не взялась неизвестно откуда — она была спроектирована»⁷.

Во второй половине 1930-х годов в Соединенные Штаты переехали почти все лидеры баухаузовского функционализма — Вальтер Гропиус, Людвиг Мис ван дер Роэ, Марсель Брейер, Герберт Байер, Йозеф Альберс, Ласло Мохой-Надь и др. Они продолжали не только активно работать практически, но и преподавать в самых престижных высших учебных заведениях. Под их влиянием в среде американских дизайнеров широко распространились идеи радикального очищения предметных форм от всего «художественно наносного» и программно ускоренного эстетического освоения буквально всех появляющихся технологических новшеств, в первую очередь в мебели. Используя упругость трубчатого металла, они усовершенствовали консольные стулья, поддерживаемые вместо задних ножек прочной изогнутой металлической полосой, и внедряли в жилой интерьер трансформируемую секционную и раскладную мебель, которая, за исключением книжных шкафов, использовалась до этого лишь как стандартная конторская обстановка. В Соединенных Штатах этот принцип получил распространение в 1930-е годы благодаря Дональду Дески и Гилберту Роде. Они облегчали вес мебели, делали процесс ее изготовления более технологичным и придавали обстановке такой вид, что она как бы сливалась со стеной, что делало пространство более просторным.

Появился интерес к «органической конструкции», в которой учитывались наиболее удобные положения человеческого тела, чем долгое время пренебрегали, следуя старым образцам. Американские дизайнеры всерьез занялись анатомией человеческого тела и изучением его различных положений сидя, лежа и в движении. Пересмотру подверглись не только стулья и кресла, но и столы, полки, шкафы, кровати, кухонное оборудование. При помощи скоростного фотографирования движения человека в интерьере доказывали, что в плохо оборудованных помещениях энергия и время бессмысленно растрачиваются в ненужной суете. В основу новых решений были положены простота и геометрические четкие линии. Темные тяжелые породы дерева уступили место светлой фанере. Накопившие пыль украшения сменились гладкими поверхностями. Громоздкие пружины и плотная обивка сидений заменялись губчатой резиной, легкой тканью и натянутой парусиной.

Многие покупатели, привыкшие к традиционным мебельным гарнитурам, поначалу скептически относились к простым и геометрически четким формам мебели. Качество изготовления было низким, а внешний вид малопривлекательным. Но когда в 1939 году на нью-йоркской международной выставке «Мир завтрашнего дня» успешно выступили работавшие именно в этом направлении дизайнеры мебели из Дании, Швеции и Финляндии, отношение к ней сразу изменилось. На американском рынке появилась подчеркнуто утилитарная продукция крупных

шведских фирм «Priva» и «Nordiska». В памяти людей вновь всплыли образы когда-то очень модных, чрезвычайно крепких шведско-американских столов с большим количеством ящиков и закрывающимися гибкими деревянными шторками бюро. Только теперь предметная эстетика была иной. В широких обиход вошло понятие «шведский модернизм» (Swedish Modern). Оно ассоциировалось в первую очередь с работами известного шведского дизайнера Бруно Матссона, удачно экспериментировавшего с минималистскими формами на основе многослойной гнутой древесины. Позднее его мебелью было полностью оборудовано новое здание Музея современного искусства в Нью-Йорке. Получил признание и переехавший на постоянное жительство в Америку датский дизайнер Йенс Ризом, особенно после того как в Рокфеллеровском центре в Нью-Йорке были показаны его образцы новой мебели для односемейного дома. В американской прессе неоднократно приводили слова Ризома: «Учитывая требования современного стиля, мы можем научиться у предков, как надо применять различные породы дерева, конструировать и отделять мебель»⁸.

Но самое большое впечатление произвела мебель финна Алвара Аалто, показанная в 1938 году на выставке в Музее современного искусства. В ее центре были стулья из светлой гнутоклееной фанеры, получившие название «Паймио». Аалто спроектировал их еще в 1932 году для туберкулезного санатория «Паймио», в котором люди проводили на излечении долгое время, и для них окружающая среда становилась одним из важных факторов выздоровления. Архитектура санатория была выдержана в современном «интернациональном» стиле, но Аалто не стал экспериментировать с гнутыми металлическими трубками и хромированными деталями в мебели, которые лишь подчеркивали большую обстановку. Продолжив поиски облегченных консольных конструкций, он использовал в них только дерево, несмотря на то что над его обработкой пришлось значительно потрудиться.

В 1939 году американцы увидели на уже упоминавшейся международной нью-йоркской выставке павильон Финляндии, целиком отделанный светлым деревом. Необычные по внешнему виду стулья и столы Аалто, которые легко складывались один на другой по десять штук и более, были восприняты как победа нового типа мышления. Даже скупой на похвалу Фрэнк Ллойд Райт назвал этот павильон гениальным. Начавшая война надолго задержала Аалто в Америке. Он получил возможность преподавать в Массачусетском технологическом институте, и с его именем стали связывать особое направление в американском дизайне, получившим название «органический функционализм». Никто тогда не знал, останется ли Аалто в Америке навсегда, как это сделали лидеры «Баухауса», или все-таки вернется (это произошло после смерти его первой жены) домой, в Финляндию, чтобы начать там последний и самый успешный этап своей творческой жизни. Тем временем в Америке работам Аалто начали подражать, используя его композиционные приемы как внешние признаки современных решений.

Когда состоялась персональная выставка Аалто, другой финский архитектор Элиэль Сааринен начал проектировать музыкальный зал Фонда Клейнханс для Филармонического оркестра города Буффало. В свое время он был известным мастером финского модерна, но уже давно работал в Соединенных Штатах и возглавлял Крэнбрукскую академию искусств, расположенную недалеко от Детройта. В этом не было бы ничего обычного, если бы он не поручил своему сыну Эро Сааринену и его другу Чарльзу Имсу, возглавившему тогда отделение дизайна Крэнбрукской академии, разработать для этого зала новую мебель, учитывая новации Аалто.

Сааринен и Имс принялись за работу, и не просто использовали пластические возможности дерева, а пытались создать максимальные удобства для непринужденного сидения людей в мобильно изменяемой вариантной среде музыкально-

го центра. Вспоминая позднее об этом, Имс отмечал: «Вы думаете, что новая дизайнерская идея — результат индивидуального наития? Нет, она рождается из напластований многих внешних факторов, и ее появление бывает еще задолго предопределено жизненной реальностью»⁹. Так получилось и с мебелью Имса и Сааринена, ставшей в 1950-е годы знаковым явлением американского концептуального дизайна.

Жизненная реальность, о которой говорил Имс, проявилась совсем с другой стороны. Вальтер Гропиус, познакомившись ближе с деятельностью Музея современного искусства в Нью-Йорке, настоял, чтобы в нем было открыто самостоятельное отделение промышленного дизайна, поскольку без него невозможно представить современные художественные поиски в пластических искусствах. На роль первого руководителя такого отделения Гропиус порекомендовал Элиота Нойеса, выпускника Гарвардской школы дизайна, который увлекался творчеством Корбюзье и уже успел поработать в архитектурных бюро Гропиуса и Марселя Брейера. Нойес получил известность позднее как весьма успешный архитектор и создатель несколько сдержанного в своей классичности фирменного стиля промышленного гиганта Эй-би-эм. В начале своей самостоятельной карьеры, в довоенные годы, он был близок к авангардным художественным кругам и увлекался авиаспортом.

Первым кураторским проектом Нойеса в Музее современного искусства была организация открытого конкурса на новую экспериментальную мебель под девизом «Органический дизайн жилой среды». Понятие «органический» к тому времени уже привычно ассоциировалось с идеями Райта и вполне конкретными методами проектирования, которые осваивало большое количество его учеников в тайлезинских школах. Органика для Райта была символом генетической связи создаваемой человеком предметной среды с самовоспроизводящейся в своем росте природой, какие бы технические новшества ни использовались бы при этом. Нойес смело ввел в название конкурса то же самое слово, но оторвал его от трактовки Райта, вкладывая в условия оценки будущих работ более отвлеченный проектный смысл, связанный с эргономическим дизайном, диктуемым функциональным назначением вещи. Органичность решения означала у него стремление к «правде материала и честности конструкции», лишенных напластований искусственно созданных одежд.

Насколько серьезно Нойес относился к своей первой общественно значимой работе, можно оценить по выпущенной им после завершения конкурса большой иллюстрированной книге с тем же названием «Органический дизайн жилой среды»¹⁰. Нойес разбирал в ней наиболее знаковые работы американских и европейских мастеров за последние двадцать лет с вычленением в их формальных поисках чистой креативной составляющей и вспоминал об основных этапах и проблемах проведения конкурса. Главное было отойти от чисто практической, коммерческой задачи по выпуску мебели. Нойес хотел показать естественное изменение форм мебели в меняющемся мире и как можно гармонично связать все конструктивные части мебели в одно целое по структуре, материалу и общему замыслу. В условиях конкурса Нойес подчеркивал, что будут приниматься не отчетные работы за прошедший период, а только совершенно новые предложения, в которых затрагивались бы экономические, технические и эстетические аспекты развития массового, демократичного по своей основе мебельного производства.

На конкурс прислали 585 заявок, в том числе от довольно крупных мебельных фирм, способных предложить весьма перспективные модели. В жюри конкурса кроме руководителей Музея современного искусства вошли также архитектурный критик Эдгар Кауфман и Марсель Брейер. Среди всех рассматриваемых объектов безусловно выделялись экспериментальные стулья, кресла, офисные столы и шкафы, созданные в учебных мастерских Крэнбрукской академии искусств. Их авторами были Имс и Сааринен, которым помогали несколько студентов.

В соответствии с общей педагогической программой Крэнбрукской академии искусств, где под явным влиянием Элиэля Сааринена чтили давние традиции движения за связь искусств и ремесел, технологические поиски были тесно связаны с мастерством ручного исполнения.

Чем же были интересны эти работы? Самое необычное впечатление производили стулья, выполненные из единого листа многослойной фанеры. Если Аалто гнул фанеру только в одной плоскости, то Имс попробовал формовать ее в объеме, так что сиденья и спинки стульев, выполненные из единого листа, причудливо изгибались. В них были сделаны объемные вмятины, словно отпечатки человеческого тела. Из традиционных вертикально-горизонтальных конструкций стулья превратились в тонкие поддерживающие оболочки, поставленные на деревянные ножки-прутики, что создавало необычное ощущение невесомости. Оболочки из светлой березовой фанеры напоминали яичную скорлупу и известные всем американцам тонкие картофельные чипсы. Это был не просто минимализм, а какая-то по-детски чистая простота форм.

Рядом с ними располагались кресла с цельноформованной фанерной основой, на которую для мягкости были наклеены прорезиненные прокладки, покрытые мебельной тканью светлых тонов. Дизайнеры представили также набор модульных элементов для пристенных и настенных шкафов, застекленных полок и столы нескольких размеров.

В результате Имс и Сааринен получили за свои работы первые премии сразу по двум главным номинациям: «Стулья» и «Корпусная мебель». Они заложили основу переосмысления всей структуры будущих офисных и жилых интерьеров¹¹.

Казалось, поступательному движению дизайна в США, возникшему и окрепшему на волне преодоления Великой экономической депрессии, не будет конца. Но подобно рефрену в одном модном немецком шлягере 1930-х годов «послевоенные годы так быстро становятся предвоенными» началась Вторая мировая война, резко изменившая задачи и приоритеты американского дизайна.

Американский дизайн 1940-х годов

Война почти не затронула Соединенные Штаты. Даже сокрушительный налет японцев на американский флот в декабре 1941 года произошел далеко — на Гавайских островах, в гавани Перл-Харбор. Американцы воевали в особых экспедиционных корпусах, а остальные, призванные в армию по мобилизации, служили на родине в глубоком тылу. Попадая на многочисленные сражения в обоих полушариях, они потеряли убитыми, ранеными и попавшими в плен неизмеримо меньше, чем солдаты всех остальных стран. По словам американского историка Роберта Шервуда, «существовали неизбежные сомнения в том, действительно ли война с ее необычными требованиями продлится долго... Спрос на потребительские товары резко возрастал. В самом деле, в 1941 году автомобильная промышленность побила все рекорды по продаже автомобилей гражданского назначения. Правительство могло умолять и упрашивать, но оно не могло заставить промышленников переводить заводы на военные рельсы. Точно так же оно не могло подкрепить свои контракты удовлетворительными долгосрочными гарантиями. Никто не мог сказать, ни как долго продлится нынешнее чрезвычайное положение, ни какую форму оно примет в будущем»¹². Конечно, рядовое население столкнулось с некоторыми трудностями и потребительскими ограничениями. Ненадолго было введено нормированное распределение бензина и сахара, а также прошла кампания под девизом «Огороды победы» с выборочной распашкой общественных участков земли.

Однако восприятие бытовых трудностей у рядовых американцев резко отличалось от ощущения мировой трагедии у тех, кто оказался непосредственно вовлечен в самую тяжелую в мировой истории человеческую бойню.

Публицист Стадс Теркел в книге «Хорошая война: устная история Второй мировой войны» писал о стереотипе ее восприятия американцами как справедливой и благородной по сравнению с войной во Вьетнаме: «Почти весь мир тогда испытал страшные потрясения, ужасы и был почти уничтожен. Мы же вышли из войны, имея в наличии невероятную технику, орудия труда, рабочую силу и деньги. Для большинства американцев война оказалась забавой... Я не говорю о тех несчастных, которые потеряли своих сыновей и дочерей. Однако для всех остальных это было чертовски хорошее время»¹³.

Все это наложило заметный отпечаток и на деятельность американских дизайнеров. Например, среди рядовых женщин самыми обсуждаемыми были не далекие военные новости и даже не правительственные постановления о повсеместном привлечении их к обязательному труду, а принятый тогда закон о лимитировании материалов для изготовления бытовой одежды. Дело было в том, что всю промышленность переориентировали на военные цели, а запасы натуральных материалов конфисковало правительство. Шить одежду стало не из чего. Но дизайнеры-модельеры попытались найти выход и начали широко экспериментировать с еще мало известными тканями из искусственных волокон. Правда, и синтетика вскоре стала дефицитом. Замечательное изобретение предвоенных лет — нейлоновые чулки, которые в рекламных целях раздавали бесплатно на выставке «Мир завтрашнего дня», совершенно исчезли к 1943 году, хотя мода на них не прошла. У кого не было нейлоновых чулок, покупали особую «косметику для ног», с помощью которой натирали ноги специальным темным кремом, а «шов» рисовали карандашом.

Появились подчеркнуто «военные» образцы бытовой женской моды. Восьмого марта 1942 года Департамент военного производства США выпустил широко разрекламированный в прессе закон (№ L-85), который регулировал все аспекты кроя женской одежды и ограничивал использование натуральных волокон. Самыми распространенными материалами для изготовления одежды стали вискоза и ацетатный шелк. Длина юбки должна была быть не ниже 17 дюймов от пола, ширина припусков — не более 2 дюймов, резко сокращалось количество карманов и так далее¹⁴.

Известный бизнесмен Стэнли Маркус, создатель сети магазинов по продаже предметов роскоши «Нейман Маркус», стал главным консультантом Комитета военной промышленности. Он заявил, что долгом каждого патриотичного дизайнера является разработка фасонов, которые останутся стильными в течение нескольких сезонов и потребуют минимума ткани¹⁵. Как следствие, мужские костюмы лишились жилетов, широких лацканов и клапанов на карманах, а брюки утратили манжеты и многочисленные складки. Специально мобилизованные дизайнеры по тканям и костюмам разработали типовые модели. Они были многократно напечатаны в журналах и газетах. Возникли абсолютно новые силуэты — короткие узкие юбки и короткие приталенные жакеты, облегающие платья, лишенные широких юбок, оборок, рюшей. Широко распространились женские комбинезоны и брюки — универсальная одежда для работы на военных предприятиях. Их пропагандировали популярные женские журналы, в которых подробно объяснялось, как правильно ухаживать за одеждой, чтобы она носилась дольше, а компания «Маккалл Паттерн», выпускавшая до войны популярные бумажные выкройки для шитья дома, стала предлагать выкройки для переделки мужских костюмов в женские, а женских — в детскую одежду. Основной темой создания новой одежды стала практичность, чтобы она могла оставаться модной несколько

сезонов. Пальто и плащи начали проектировать в своеобразном «военном стиле» — с большими воротниками и сильно подбитыми плечами.

Натуральной кожи было мало, поэтому рекламировали тряпичные туфли с каблуками из синтетических материалов. Появилось еще одно правительственное постановление (№ М-217), ограничивавшее производителей обуви в расцветке женских туфель, а в высоте каблуков — только до трех сантиметров. Кожаные перчатки стали заменять тряпичными или вязаными, которые чаще всего соответствовали цвету одежды или аксессуаров. В модных журналах всячески пропагандировали самые скромные украшения причесок — например, цветком, пером, бантом или лентой. Работающие женщины чаще всего носили тюрбаны или сетки для волос.

Все это, конечно, захватывало лишь верхний уровень жизни, стилевую субкультуру, создававшую зрительно воспринимаемый образ уверенной в себе страны, наконец также вступившей в мировую войну.

Но на более приземленном, утилитарном уровне война для Соединенных Штатов была прежде всего сложным техническим противостоянием противнику. Милитаризация производства и всех сопутствующих служб привела к совершенно иному, чем до войны, приоритетам в изобретательстве, изготовлении и эксплуатации промышленной продукции. Довоенный стайлинг в дизайне не соответствовал новым задачам функционального проектирования. Это касалось не только сугубо военной техники — самолетов, кораблей, танков, артиллерии, стрелкового оружия, но и всей системы жизнеобеспечения.

Публицист Харланд Манчестер объяснял летом 1943 года в статье, напечатанной в авторитетном американском общественно-политическом журнале «The Atlantic Monthly»: «Когда Соединенные Штаты вдруг очутились лицом к лицу с врагом на фронте, протянувшемся от Аляски до тропиков, сразу возникли тысячи вопросов: какие сапоги надо носить в джунглях, какие палатки пригодны для Алеутских островов, какие походные кухни нужны для Исландии, какие дождевики — в Африке, какого рода провизией следует снабжать солдата, чтобы он мог быстро приготовить ее, как ему охранять себя от укуса комаров, разносящих малярию, как защищаться от газовых атак и как маскироваться. Задачи эти усложнялись еще необходимостью заменить некоторые нужные для военных целей, но недостающие материалы, а также свести до минимума вес и объем снаряжения как для облегчения солдатской ноши, так и для экономии места при посадке на поезд и транспорты»¹⁶.

В проектировании центр тяжести поисков сместился от прежних устремлений придавать вещам главным образом внешне эффектный товарный вид, влияющий на мотивацию приобретения, к решению комплексных проблем их эксплуатации, особенно в экстремальных условиях. Офицеры-техники были посланы на различные участки фронтов за новейшим оружием всех стран. Его изучали до малейших деталей и сравнивали с собственными образцами. С максимальной нагрузкой работала секретная техническая разведка. При этом проектировщиков интересовали не только боевые качества нового оружия, но и то, как достичь большей защищенности людей. Широко вошло в обиход понятие «человеческий фактор» в системе «человек — машина».

Здесь я хотел бы привести мнение Генри Дрейфуса, одного из самых видных американских дизайнеров военных лет. Во время поездки в СССР на конференцию ЮНЕСКО «Искусство и техника в современном мире» (1968) Дрейфус рассказывал, как рождались основы эргономики в американском дизайне. У меня осталась запись синхронного перевода беседы с ним.

«Во время войны мы проектировали не только маскировочные сетки, как и многие художники и архитекторы других воюющих стран. Нашей дизайнер-

ской фирме дали заказ по ленд-лизу обеспечить надежность и удобство управления и ведения боя в самолетах-истребителях и танках, направляемых в Россию. Мы проанализировали типовые ранения и стрессовые ситуации. Нам передали также, какие самодеятельные приспособления выдумывали летчики. Они старались найти где-нибудь большие чугунные сковородки, которые прикрепляли за спинками сидений, чтобы предохраниться от выстрелов сзади. Уязвимым местом были ноги. Это были самые массовые ранения. В танках жаловались на недостаточную броню, малый угол обзора, сложность закрывания и открывания люков, большую вероятность взрывов ящиков боеукладок по бортам корпуса. Большинство недостатков устраняли военные инженеры. Мы разрабатывали модульные элементы сидений и тем самым придавали психологическую уверенность экипажам, находившимся в путаном и тесном техническом окружении. Мы исходили из того, что возможности человека ограничены. Мы считали себя посредниками, которые приспособливают к человеку последние достижения техники. Достаточно было изменить угол, под которым располагалось сидение летчика, усилить его защищенность снизу и сзади, чтобы спасти от гибели многих людей. С тех пор мы серьезно стали заниматься в дизайне эргономикой».

Военные заказы буквально перевернули методику проектирования. Самым ярким примером этого было создание неказистых на вид, но мощных, выносливых и маневренных грузовых и легковых военных машин. До этого все попытки стандартизировать автомобильный парк американской армии не давали результатов. Только под давлением военного ведомства были определены основные характеристики грузовиков — 2,5-тонные, трехосные, со всеми ведущими колесами. Самыми известными из них стали «студебеккеры». У этих грузовиков была сложная история создания, существовало много вариантов их компоновки. Они получили широкую известность в СССР, куда поступали по программе военной помощи, именовавшейся ленд-лизом. В Красной армии их называли «студерами» и использовали в том числе как передвижные основы для наводивших ужас на немцев «катюш».

Но с позиции истории американского концептуального дизайна наиболее интересными были легкие, юркие и чрезвычайно простые легковые автомобили «виллис», или по-другому «джип».

Осенью 2007 года один из таких внедорожников военных лет был показан на Поклонной горе в Москве. Полностью отреставрированный, он стоял среди других экспонатов на выставке, посвященной 65-летию программы ленд-лиза. Привыкшие к рафинированной, а нередко и вычурной эстетике (особенно в прошлом) американского автопрома с его стремлением создавать не просто средства передвижения, а по возможности уникальные, «винтажные» (то есть точно привязанные к своему времени, как модные коллекции одежды) движущиеся полые скульптуры, посетители могли увидеть их антипод — шедевр предельно функционального дизайна.

Создание военного внедорожника прервало сложившуюся традицию добиваться максимального разнообразия форм. Ведь за исключением знаменитого черного «форда Т», во внешнем виде которого и в принципиальной конструкции много лет не допускалось никаких изменений (хотя он непрерывно совершенствовался, только незаметно, чтобы каждая рабочая часть дольше не изнашивалась и служила лучше), американские фирмы постоянно участвовали в азартных гонках по придумыванию все новых и новых моделей. Главным было не уступить конкурентам и постараться создать нечто необычное в решении кузовов, внутренней отделке салонов и выборе цвета. И вот на смену им пришел совершенно иной по характеру, стандартизованный армейский дизайн с легко узнаваемыми однотипными формами и окраской защитного оливкового цвета. Их единообразие было сродни военной форме, помогающей на фронте узнавать своих.

Обычно при рассмотрении шедевров мирового дизайна стараются не касаться промежуточных поисков и экспериментальных вариантов, которые мешают воспринимать в чистоте эффект конечного результата. Но в данном случае важно, как все начиналось и каким образом настойчиво, шаг за шагом удавалось достичь максимальной технической унификации и узнаваемости этих машин, несмотря на то что их выпускали сразу несколько автомобильных фирм.

Чарльз Соренсен, который был во время войны производственным директором «Форда», писал: «Мы, участники производства «виллиса», рассматриваем его не только как ценное орудие войны, но и как символ прогресса. Этот необыкновенный автомобиль, созданный при содействии американской армии, отличается редкой выносливостью и прочностью. Благодаря своей небольшой длине он легко проходит по самой трудной местности; благодаря малому весу он не вязнет в топкой почве и берет минимальное количество горючего. Для своей величины он отличается огромной мощностью; при этом передача устроена на все четыре колеса, так что сила тяги у него выше, чем у любой другой машины такого же веса. Он обладает четырьмя скоростями, может развивать максимальную скорость на хороших дорогах и затем быстро снизить ее и прокладывает себе путь в труднопроходимой местности, карабкаясь через различные естественные препятствия. «Послужной список» «виллиса» на войне блестящ. Он покрыл тысячи километров в тех уголках земного шара, где еще никогда не проезжала ни одна машина. Он проявил себя так хорошо в болотистых топях России, что один генерал восторженно воскликнул: «Да он плавает!» Он способствовал успеху работ по прокладке дороги Ладо из Бирмы в Индию. Местные переводили слово «джип» — четыре колеса с тысячами названий»¹⁷. История американских внедорожников подробнейшим образом изложена и проиллюстрирована в двухтомном издании «Всеамериканское чудо. Военный джип 1941–1945» Рея Каудери (его третий том был полностью посвящен 1/4-тонным одноосным прицепах к джипам), а также в десятках популярных и специальных статьях и книгах¹⁸. Кроме того, воспоминания о них обросли легендами, и в солдатском фольклоре они стали почти живыми существами и соратниками.

Но для нас важнее не тысячи подробностей, а то, что в начале его создания была лишь отвлеченная проектная идея. Военные решили перейти от использования лошадей и громко рычащих мотоциклов с колясками к легким машинам с максимально простой конструкцией и, главное, незаметным для противника. Конечно, о них думали и раньше. Еще в 1923 году на базе «форда Т» пробовали сделать армейский полноприводной автомобиль с широкопрофильными шинами. В начале 1930-х автоконструктор Артур Херрингтон занялся похожей моделью с повышенной проходимостью (за что его считают первым идеологом создания внедорожников). В числе предшественников называют также Алексея Сахновского, эмигранта из России, не раз выигрывавшего международные конкурсы на лучшие по красоте машины. Потом стали появляться статьи в военных журналах с рисунками, напоминавшими будущие внедорожники. В конце 1930-х годов американцы построили двухместный полноприводной автомобиль, оснащенный пулеметом, и провели его армейские испытания. Но в серию он не пошел. К тому времени были получены секретные сведения о попытках немцев создать нечто подобное. Даже японцы для своей Квантунской армии изготовили пробные четыре машины («mitsubishi» PX-33), адаптированные к суровым военным задачам.

Когда в Соединенных Штатах поняли неизбежность вступления в мировую войну, военные власти решили, что необходимо вплотную заняться созданием открытого четырехместного автомобиля без дверей и с простейшей системой зажигания (сел и поехал, а при необходимости легко спрыгнул), который мог бы

Гиффорд Джексон.
Схематические изображения
«пяти стилей» в американском
дизайне. 1962



развивать скорость свыше 100 км/ч, преодолевать трудные участки пути и использоваться как тягач для прицепа или артиллерийского орудия. Летом 1940 года группа армейских специалистов из Службы снабжения, расквартированная и военных перевозок разослала предписания участвовать в их проекте 135 фирмам, олицетворявшим автомобильную промышленность страны. В них говорилось, что в течение очень короткого срока (почему-то ни больше ни меньше чем за 49 дней) следует представить уже действующий прототип, как говорится, «в металле». Обиженные приказным тоном, почти все они постарались уклониться от жесткого военного заказа. Откликнулись только две небольшие фирмы «Бантам» и «Виллис-Оверленд». Позже под сильным правительственным нажимом к работе над внедорожником присоединился мощный «Форд».

У ранних образцов, несмотря на отличные технические показатели, оказались нескладные испытательно-заводские формы. Первый из них под названием «Прототип» был собран вручную на территории фирмы «Бантам» в городке Батлер, недалеко от промышленного Питсбурга (штат Пенсильвания). Его проект разработал всего за пять дней (и ночей) известный независимый автоконструктор Карл Пробст из Детройта. Это был угловатый обрубок со скругленной передней частью, длиной три с половиной метра, шириной полтора метра, высотой один метр, высоко поднятый над мощными колесами для повышенной проходимости, причем сидеть на нем приходилось, как на табуретке. Но уже через год американские внедорожники превратились в совершенные машины, в том числе и по форме.

Хотя на роль их создателей вполне закономерно претендовали многие конструкторы, работавшие по отдельности, в том числе Дельмар Рус из фирмы «Виллис-Оверленд», все же главным среди них оказалась не личность-одиночка, а всемогущая организация-заказчик, занявшаяся тем, что теперь называют дизайн-менеджментом, поскольку она направляла и координировала все проектно-производственные работы во множестве отраслей и на предельно больших территориях. Это была военная комиссия, возглавляемая генерал-квартирмейстером Уильямом Кнудсенем, кстати, весьма сведущим специалистом в автомобилестроении, поскольку в 1937–1940 годы он возглавлял фирму «Дженерал моторс» и только потом по личному настоянию президента Рузвельта был откомандирован в армию. Военная комиссия одобрила первый вариант Пробста, однако потихоньку передала его чертежи фирмам «Виллис-Оверленд» и «Форд», на которых быстро собрали свои версии внедорожников. Представители «Бантама» яростно протестовали. Но военные утверждали, что машин нужно много, а маломощный «Бантам» в одиночку просто не справится. Вариантов оказалось много. Лучшим из них был внедорожник фирмы «Виллис-Оверленд», которая получила основной заказ на его доработку и дала ему свое имя «виллис». Поскольку на внедорожниках в военных условиях не ставили заводские марки, то все их модификации в просторечии называли «виллисами».

Другое название было придумано как фонетический аналог сокращения GP (General Purpose — военный автомобиль общего назначения) — «джи-пи». В феврале 1941 года военное ведомство устроило демонстрацию машины для прессы. Когда корреспондент газеты «Вашингтон дейли ньюс» («Washington Daily News») Катарина Хильнер поинтересовалась у офицера пресс-службы, как называется новый автомобиль, тот не задумываясь ответил: джип. На следующий день газета вышла со статьей, в которой армейская новинка была сфотографирована бодро карабкающейся вверх по ступеням парадной лестницы Капитолия и многократно упоминалась как джип. По другой версии, сам Пробст сразу назвал свое детище джипом по имени популярного в 1930-е годы героя комиксов о морячке Поппа (Poppe) и его верном друге Юджине Джипе (Eugene the Jeep) — маленьком

сказочном существе, приходившим на помощь своему хозяину благодаря способности быстро передвигаться в любом направлении и решать все задачи, что-то вроде нашего сказочного Конька-горбунка.

В 1950 году фирма «Виллис» сумела зарегистрировать название «Jeep» в качестве своей торговой марки, хотя и не доказала в суде, что именно она создала эту машину.

Основным затруднением в производстве и обслуживании внедорожников был технический разнобой первых вариантов. Поэтому летом 1941 года военные потребовали унифицировать все детали, чтобы упростить производство и обслуживание в экстремальных условиях. Однотипными стали коробки передач со сцеплением, ведущие мосты, рамы, рессоры, колеса, резина, рулевое управление, электрооборудование, стекла, штамповки и узлы кузова. Такая кооперация даже в условиях войны работала четко. В различные части света джипы доставлялись через океаны полусобранными, в больших добротных ящиках. Когда их направляли в СССР, то собирали либо у южных границ, на территории Ирана, либо под Москвой. Во время их сборки на секретном заводе в Коломне рабочие нередко устраивали перетягивания — кто сильнее, американец или отечественный газик, причем более мощные газики неизменно побеждали. Но на фронте их было заметно меньше, поэтому газики получили прозвище «иван-виллис».

Легковые внедорожники были многофункциональными. Чаще всего их использовали в качестве командирских или разведывательных машин. Рассчитанные на четырех человек, при необходимости они могли вместить семерых, или, наоборот, двух солдат с пулеметом. В боевых условиях спереди у них ставили специальные ножи-отражатели для перерезания проволочных растяжек, которые нередко встречались поперек дорог. На них можно было перевозить сразу четырех раненых. При замене резиновых шин на специальные стальные ободья они могли тянуть по рельсам железнодорожные вагоны, а поставленные на понтоны — форсировать реки. И наконец, сильные моторы позволяли создать необходимый разгон для подъема транспортных планеров.

Эти внедорожники вызывали зависть даже у хорошо моторизованного германского вермахта. За их захват итальянцы платили вдвое больше, чем за танк.

Широко стала известна растиражированная журналистами фраза одного американского капрала, который показывал им во Франции свою потрепанную боевую машину: «Как только кончится война, я постараюсь купить ее, в каком бы виде она ни была, конечно, если мы оба уцелеем».

Трансформировать «виллис» в гражданскую «рабочую лошадку» оказалось довольно трудно, хотя и планировали, что он явится первой машиной, соединяющей в себе функции легкого грузовика, трактора, подвижного двигателя и пассажирского автомобиля. Он должен был иметь целый ряд преимуществ: пахать поля и собирать урожай, таскать культиватор, рыть ямы для столбов, возить воду, опрыскивать деревья, красить заборы, пилить дрова, приводить в действие маленькую электрическую станцию, утрамбовывать дороги и разметать снег. Он мог бы быть снабжен воздушным компрессором, сварочным оборудованием, буровым инструментом.

На самом деле он вскоре превратился в довольно дорогой автомобиль, что положило начало развитию ряда спортивных и престижных внедорожников самой разнообразной внешней отделки и расцветки под общим названием «джип».

Военный опыт сыграл значительную роль в открытии и совершенствовании новых синтетических материалов, в обработке пищевых продуктов, предназначенных для длительного хранения и доставки в самые отдаленные места. Для этого придумали новые системы замораживания и дегидрации (обезвоживания) продуктов, упаковки их под вакуумом и консервирования. Уменьшенные во

много раз по весу и объему продукты складировали в мешки, коробки, ящики, контейнеры. Впоследствии это во многом способствовало появлению магазинов розничной торговли по принципу самообслуживания, распространенных в наши дни. Отсутствие на упаковках военной поры торговой рекламы влияло на упрощение стиля графического дизайна и придавало ему четкость восприятия и деловитость.

Можно привести много других примеров появления новых принципов промышленного формообразования — в военной авиации (знаменитые американские «летающие крепости», вертолеты по проектам Игоря Сикорского), в кораблестроении, проектировании специального снаряжения и защитной одежды. Исследования в области радио и радаров, телевидения открыли перспективы для радиопромышленности. Но главной задачей стала возможность использования их в мирное время.

Конвейерное домостроение и дизайн жилой среды

Основной движущей силой американского концептуального дизайна в первые послевоенные годы были не стилевые поиски, а индустриализация производства. Особенно это проявилось в развитии конвейерного домостроения. Обычно, когда говорят об успехах американской архитектуры середины XX века, на первом плане оказываются конструктивно сложные высотные здания, созданные по проектам наиболее успешных архитектурных бюро, или подчеркнута авангардные односемейные дома. Но именно массовое и дешевое строительство создавало новые правила архитектурного проектирования, превращая его в более широкий коммерческий проект. Он охватывал весь инвестиционный цикл от формулирования идеи, привлекательной для потенциальных покупателей, до детальной разработки стратегии продаж и управления собственностью. Конечно, жилищный кризис, коснувшийся Соединенных Штатов, был несравним с тотальными разрушениями в Европе, но все же оказался самым большим за всю историю страны. Для его преодоления федеральные и местные власти искали пути ускоренного и максимально экономного возведения жилых домов. В те годы нередко спрашивали: почему до сих пор в бытовое строительство не внедрены методы массового производства, на основе которого американцы в течение десятилетий снабжаются почти всеми изделиями широкого потребления? Почему каменщики и плотники продолжают работать традиционным способом ручными инструментами? Почему большинство успешных строительных фирм выполняют лишь индивидуальные заказы, возводя в год по два-три объекта? Ведь во время войны уже было налажено массовое строительство временных жилых домов около промышленных предприятий. На место строительства привозили фабричные заготовки стен и перекрытий из дерева, металла и плит прессованного асбеста и цемента. Готовые дома обеспечивала центральным отоплением, водопроводом, ванными комнатами и холодильниками. В помещениях были встроенные шкафы и чуланы, мебель и кухонное оборудование, а в стены вмонтированы часы и радио. Конструкции домов были такими, чтобы при необходимости их можно было легко разобрать и перевезти в другое место.

Эти строительные принципы казались вначале частью милитаризации производства и всей жизни. В июне 1944 года был принят закон «О возвращении военнослужащих в гражданскую жизнь», более известный как «Солдатский билль о правах»¹⁹. Он позволял ветеранам получать пособие по безработице в течение года после демобилизации, а главное, давал им доступ к жилью и образованию. Гарантируя низкие ставки по кредитам, предоставляя жилищные займы и другие

льготы при аренде или покупке жилья, государство давало надежду на собственный дом тем, у кого до войны не было никаких шансов. К 1946 году в США остро нуждались в жилье около 5,5 миллиона человек. Правительство опасалось, что эти люди легко могут поддаться обаянию коммунистической идеологии, но был разработан универсальный рецепт, позволяющий избежать подобного сценария: «Ни один человек, у которого есть собственный дом и кусок земли, не может быть коммунистом. У него полно других забот». Когда на производство ветераны начали возвращаться домой, банки предоставляли им льготные ссуды под государственные гарантии на возведение постоянного жилья²⁰. Но не в сложившейся городской застройке, а на свободных окраинах. Это вызвало резкие перемены в мировосприятии людей. Они покидали скученные городские районы и начинали жизнь заново, как в давние времена освоения Америки.

Первым крупным проектом массовой пригородной застройки стал поселок, расположенный на расстоянии 50 километров от Нью-Йорка в районе Лонг-Айленд на территории бывшего картофельного поля. Его взялась возвести в самые сжатые сроки строительная фирма «Левитт и сыновья», получившая известность еще в 1930-е годы постройкой типовых односемейных домов²¹. Во время Второй мировой войны Левитты применили технологии ускоренного изготовления элементов и сборки казарм для моряков в Норфолке.

Поселок, получивший название Левиттаун, предназначался для молодых ветеранов. Они могли получить внаем готовые дома со всем необходимым оборудованием практически бесплатно (за многолетнюю государственную ссуду). Строительству предшествовала мощная рекламная кампания, которая стала классическим примером послевоенного дизайн-менеджмента. 7 мая 1947 года было объявлено о начале сдачи внаем 2 тысяч будущих домов, а спустя два дня газета «Нью-Йорк геральд трибюн» («New York Herald Tribune») сообщила, что половина из них уже разобрана. Это были одноэтажные дома (в стиле кейп-код (Cape Cod) общей площадью 74 м², с простой двускатной крышей, двумя спальнями, гостиной и кухней, а на чердаке при желании можно было выгородить еще две комнаты.

Производство домов стало похожим на выпуск внешне одинаковых автомобилей, холодильников, пылесосов, радиоприемников и музыкальных проигрывателей, которые при насыщении ими рынка сбыта довольно скоро переставали быть предметами роскоши. Идея массовой застройки путем конвейерного строительства дешевого жилья дала толчок невиданной ранее «культуре субурбанизации» и превратила архитектуру в вид дизайнерского проектирования. Такой подход к строительному делу никогда ранее не применялся.

«Производство домов» было основано на принципе сборочных линий под открытым небом. В обычных линиях изделия движутся по конвейеру, на каждом участке которого рабочие с узкой специализацией выполняют одну операцию. Но дома слишком велики, чтобы двигаться по сборочной линии. Поэтому передвигаться стали рабочие и машины. Первыми появлялись грузовики с заготовками, которые раскладывали на земле с интервалом 60 футов (каждой семье отводился участок величиной 60 на 100 футов, и только 12% этой площади занимал сам дом). Потом одну за другой отливали бетонные «лепешки», заменявшие традиционные фундаменты. Под ними заранее монтировали трубы водопровода и канализации. Прежде чем приступить к отливке пола по всей его ширине большими волнистыми линиями раскладывали бухту медного трубопровода, нагреваемого с помощью центральной системы отопления. Сменявшие друг друга бригады занимались стенами, крышей, канализацией, окнами, дверями, полами, покраской и так далее, вплоть до встраивания бытовой техники. Строительство дома продолжалось не больше недели, и при больших масштабах строительства Левитты могли утверждать, что у них появляется 36 домов в день.

Поставщики и посредники, которые увеличивали конечную стоимость и риски срыва графика, были сведены к минимуму. Левитты построили собственную лесопилку и сами доставляли с нее все детали будущих домов, реанимировав заброшенную железнодорожную ветку. Все заготовки перед отправкой складывали так, чтобы сверху были те, что понадобятся первыми. Бетонный завод развернули прямо на территории стройки, а после ее окончания Левитт превратил котлован в искусственное озеро. Даже гвозди были собственного изготовления. Каждый работающий на стройке выполнял десятки и сотни раз одну и ту же простую операцию: например, был узкий специалист по покраске подоконников и даже рабочий, чьи обязанности ограничивались прикручиванием к полу стиральной машины.

В каждом доме были плита и холодильник «Дженерал электрик», раковины и шкафчики из нержавеющей стали и последняя модель стиральной машины «Бендикс». «У нас в домах столько всякой техники, — говорил Альфред Левитт, — что дамам придется каждый вечер ломать голову, чем занять три свободных часа».

Используя опыт первого поселка, Левитты приступили к строительству второго уже в Пенсильвании. На этот раз всю территорию распланировали заранее, так что нашлось место стадионам, бассейнам, торговому центру и даже зданию для собраний. Когда новоселы входили в дом, они обнаруживали на кухне хлеб и талоны для химчистки, а в холодильнике — молоко, сливки, яйца и масло. Харольд Рампл, первый житель пенсильванского Левиттауна, радостно сказал обступившим его журналистам, что только ради этого он готов переезжать в новый дом каждые две недели.

Специалисты по планировке и оформлению жилых кварталов указывали на отсутствие разнообразия. Левитты были согласны, что однотипность — недостаток, но отмечали, что при поточном строительстве это неизбежно: «Нас критикуют за то, что мы пожертвовали требованиями эстетики для упрощения строительного процесса. Но упрощение — незаменимый фактор, когда намеченный объем строительства велик, а стоимость его для потребителя должна быть низка. Мы знаем, что предстоит еще много усовершенствовать, но вместо того чтобы вносить большое разнообразие в стиль наших домов, мы предпочитаем строить их в большом количестве и по более низким ценам».

Когда методы конвейерного домостроения распространились по всей Северной Америке, это вызвало новую волну опасений. Уныло построенные поселки казались невероятно знакомыми большинству людей. Как писали канадские публицисты Джозеф Хиз и Эндрю Поттер в книге «Бунт на продажу», почти каждому случалось бывать в таких домах: «Вспоминая детство в Саскатуне, я осознаю, что двое моих друзей жили в левиттаунских постройках стиля кейп-код. Поколения детей выросли в абсолютно одинаковых домах. Даже сейчас большинству людей не нужно спрашивать, где ванная, когда они посещают дома в старых пригородах. Нечего и говорить, что критиков массового общества едва не хватил удар от ярости. Льюис Мамфорд суммировал их взгляды, описав пригороды вроде Левиттауна как огромное количество совершенно одинаковых домов, расставленных как по линейке на одинаковых расстояниях вдоль одинаковых улиц на голом, лишенном зелени пространстве, населенных людьми одного и того же класса, с одинаковыми доходами, одной и той же возрастной группы, смотрящих одни и те же телевизионные программы, питающихся одинаковыми безвкусными полуфабрикатами из одинаковых холодильников, внешне и внутренне соответствующих одному и тому же образцу. Много лет в комиксах с успехом тиражировались юмористические сюжеты о человеке-из-организации, возвращающемся домой после работы, ошибающемся домом, занимающемся любовью с чужой женой и т. д. Для таких критиков, как Мамфорд, Левиттаун символизировал сделку Фауста с Мефистофелем. Помимо того что эти дома были дешевыми, они были еще

Эро Сааринен.
Кресло «Тюльпан». 1956



Выставка мебели Чарльза Имса
и Эро Сааринена в Музее современ-
ного искусства в Нью-Йорке.
1941



и ужасно плохими. В пользу выгодной цены люди поступались разнообразием. И дело касалось не только домов. Когда происходило распространение франчайзинга как популярной модели бизнеса, одна сфера жизни за другой становились жертвами тенденции к единообразию. Через 50 лет тревога по этому поводу обострилась. При продолжающейся глобализации многие опасаются, что культурное единообразие, захлестнувшее США, распространится на всю планету, искореняя все иные культуры, опутывая каждого единообразными узлами необузданного потребительского капитализма»²².

Декоративизм американских автомобилей 1950-х годов

Самым запоминающимся и распространенным визуальным символом послевоенной Америки были огромные по размерам и причудливо украшенные автомобили. Недаром на обложке книги Джима Хейнемана и Вилли Уилкерсона «Золотой век рекламы — 1950-е годы» красовалась реклама крупногабаритного двухдверного красного автомобиля с открытым верхом²³. Но нет ничего более безнадежного, чем рассматривать примеры развития американского автомобильного дизайна, перебирая одну за другой появившиеся тогда бесчисленные модели с экзотическими названиями и прицепленными к ним довольно сложными буквенно-цифровыми аббревиатурами, напоминавшими об уникальных особенностях их отдельных вариантов. Этот период обычно называют детройтским барокко за сложную накрученность агрессивных форм кузовного стайлинга, при этом разделяя его на подвиды — «плавниковый», «ракетный», «поздний аэродинамический» стили. Важно, что именно в этот момент в автомобилестроении наряду с конструкторами-изобретателями, технологами, ведущими менеджерами обозначилась как самостоятельная и даже вышла на авансцену новая фигура шеф-стилиста. Именно в таком качестве получили известность Харли Эрл, Вирджил Экснер, Элвуд Энджел и целый ряд других дизайнеров²⁴.

Некоторые из них стали звездами тогдашней массовой культуры, в первую очередь Харли Эрл, которого неоднократно называли «лучшим на все времена», приводя в доказательство массовый успех его автомобилей, растиражированных в течение нескольких десятилетий. Шеф-стилисты были художниками с большим опытом работы, накопленным еще в довоенные времена. Альфред Слоун, считающийся гением автомобильного менеджмента, потеснивший даже Генри Форда, в автобиографии «Мои годы с «Дженерал моторс» писал о рождении феномена Харли Эрла:

«Если технически автомобили «кадиллак» намного превосходили конкурентов, то унылые и убогие кузова машин значительно снижали интерес к ним потенциальных покупателей, хотя их и красили быстросохнущими кузовными лаками. Чтобы как-то стимулировать покупателей, часть шасси начали отправлять на сторону, независимым кузовным ателье. Тогдашними законодателями автомобильной моды являлись такие кузовщики, как Рей Дитрих, Ральф Робертс и другие, неплохо стилизовавшие автомобильный кузов, но все равно большинство их работ отличалось законсервированной консервативностью, и в них не было юного задора.

К этому времени на столе у директора «Кадиллака» мистера Фишера накопилась целая пачка писем от дилеров, недовольных бледным видом продукции отделения. Поэтому он отправился в поездку по стране, чтобы самому разобраться во всем на месте. Среди кадиллаковских дилеров числился и Дон Ли из Лос-Анджелеса. Кроме «кадиллака» этот калифорнийский агент еще специализировался на изготовлении заказных автомобильных кузовов, в том числе и на импортных шасси для голливудских кинозвезд. Мистер Фишер с первого взгляда влюбился в

один из автомобилей с таким заказным кузовом, как только вошел в кузовной цех. Его тут же познакомили с молодым дизайнером, создавшим этот кузов, — Харли Эрлом, в обязанности которого входило заменять стандартные молдинги и другие детали отделки автомобиля, зрительно понижавшие силуэт машины. Но самым интересным было то, что первоначально свои стилистические нововведения Эрл испытывал не на настоящем автомобиле, а на глиняной модели в масштабе 1:5. Подобной практикой в те времена не пользовался никто. Глиняная модель много раз могла изменять форму той или иной детали и всего кузова в целом.

Фишер высказал Эрлу, что от него хотят, а именно — чтобы обычный серийный автомобиль смотрелся как машина с заказным кузовом. Харли Эрл согласился помочь и попросил прислать еще несколько шасси. Они были доставлены в кратчайшее время, и он изменил внешность стандартного кадиллаковского кузова до неузнаваемости. Все машины, стилизованные им, тут же расхватали кинозвезды, а Харли Эрлу был предложен контракт специального консультанта по кузовам отделения²⁵.

При обращении к «славным пятидесятым» многим кажется, что тогда навсегда ушли в историю надоевшие своей одинаковостью носатые «форды», хотя они вместе с другими образцами сохранившихся машин, еще исправно трудились на дорогах срединной Америки и ее провинциальных центров. Процветали небольшие автомастерские, где в течение всей недели и 24 часов в сутки без перерыва можно было обновить и отладить автомобили. Выработав свой технический ресурс, они мирно доживали до состояния полного «джанка» (junk — барахло, старье), после чего оказывались на больших грязных полях, куда их свозили, забирая за символическую плату, представители фирм-«утилизаторов». Там с них откручивали все, что могло пойти на запчасти, а потом специальные трактора свозили останки к прессам, где их сминали в плотные кубы металла. Фотографии тогдашних автомобильных свалок считаются сегодня раритетами американского фотоискусства. Как и видовые снимки с экзотическим смешением машин многих марок, больших и маленьких, относительно ухоженных и потрепанных, собиравшихся вместе в центрах маленьких городков или на массовых пикниках на природе.

Объем продукции американской автопромышленности всегда считался лучшим показателем экономического благополучия страны. Если в 1945 году было произведено 725 тысяч машин, то в 1950 году — в десять раз больше, а их общее количество составило 50 миллионов, т.е. 60% всех машин, имеющихся на земном шаре²⁶. По стоимости они делились на три группы. Самыми дешевыми были марки «форд», «кросли», «шевроле» и «плимут». В среднюю группу (в два раза дороже) входили «нэш», «студебеккер», «де сото», «кайзер-фрейзер» и еще девять других. Третья группа объединяла самые дорогие марки (в четыре раза дороже) — «кадиллак», «линкольн», «паккард». Несмотря на качественные особенности этих групп, различия во внешнем оформлении были невелики. Для них стали характерны плавность очертаний и законченность силуэта, крылья уже не выступающие, а незаметно сливающиеся с линиями корпуса. По сравнению с довоенными автомобилями наиболее заметным был отказ от подножек. Чтобы сесть в машину, требовалось не подниматься наверх, как раньше, а пригибаться. Однако существовало и принципиальное отличие, которое касалось самых дорогих машин. Несмотря на то что конструкция и качество изготовления моторов и корпусов наиболее престижных марок машин обеспечивали большую износоустойчивость и, следовательно, большой пробег, в их общее дизайнерское решение стали все активнее закладывать фактор «динамичного морального устаревания», чтобы стимулировать потребительский интерес к новым моделям.

Такая быстрая смена решений, похожая на моделирование «направляющей линии» в одежде, создавала парадно-витринную сторону, рекламируемую сверху

и воспринимаемую с одобрением всеми слоями населения. Как это делалось? Сразу после войны массового телевидения еще не было, телевизор, встроенный в красивый шкафчик, стоил огромных денег — почти годовой доход средней американской семьи, а в газетах писали в основном о проблемах автомобильной промышленности. Поэтому еще невиданные экспериментальные машины начали показывать не только на профессиональных автосалонах, но и на особых развлекательных выставках, где они превращались в нечто большее, чем просто технические новинки²⁷.

Первая из них открылась в январе 1949 года в зале роскошного нью-йоркского отеля «Уолдорф-Астория» под названием «Транспорт без границ: Авторама» (Transportation Unlimited Autorama). Ей предшествовала массивная рекламная кампания, убеждавшая публику в том, что это будет событие огромной общественной значимости. За ней последовали выставки «Моторама», проводившиеся вплоть до 1959 года.

Все открытые для публики диковинные мероприятия-смотры в отеле «Уолдорф-Астория» постоянно привлекали повышенный интерес. Всего за полгода до автомобильного шоу в его парадном зале прошла презентация фирмы «Columbia Records», представившей только что изобретенные долгоиграющие пластинки LP (Long Play). Они могли звучать 50 минут при прослушивании обеих сторон, в то время как обычная патефонная пластинка — всего 8 минут, причем заметно улучшилось качество звучания. Благодаря им началось бурное развитие мобильной звуковоспроизводящей техники. На это событие откликнулись многие печатные издания. В журнале «Тайм» красочно описывали, как в «Уолдорф-Астории» гряда из обычных пластинок достигала высоты 2,5 метра, а неподалеку, на специальном подиуме, располагалась стопка из виниловых дисков высотой 40 сантиметров. На них была записана одна и та же музыка. После того как на виниловом диске отзвучал целый концерт Мендельсона, зал взорвался аплодисментами²⁸.

И вот теперь на паркетном полу главного зала «Уолдорф-Астории» соорудили подсвеченную колонну в виде усеченного конуса, увенчанную глобусом с орбитальными кругами, над которыми были укреплены две большие буквы GM — логотип фирмы «Дженерал моторс». Она напоминала фигуру огромного человека в шляпе, смотрящего сверху на появившиеся в интерьере новенькие автомобили. Среди них были «кадиллаки» серии 61 (купе) и 62 (седан), а также модели «карибен», «эмбасси», «флитвуд купе», сконструированные по образу 60-й специальной серии. Эти названия мало что говорят непосвященным, но для фанатов американских автомобилей эпохи «детройтского барокко» они звучат как музыкальные хиты непреходящей ценности. Вместе с филиалом этой выставки, проведенной в Бостоне, их увидели почти 600 тысяч человек.

Кроме беспорных технических новшеств они поражали всякий раз необычайным внешним видом, порожденным безудержной фантазией Харли Эрла. У них появились явно прочитываемые самолетные черты. С военной авиацией в Соединенных Штатах ассоциировалось все самое современное.

Программным манифестом нового аэростия, или, как его еще называли, «плавникового», стал «бьюик» «Ле Сабр» (сабля), появившийся на выставке «Моторама» в 1951 году²⁹, двухместный кабриолет с открывающимся верхом, похожий на стремительную хищную рыбу аэродинамически совершенных очертаний. Он контрастировал с современными ему моделями не только внешне. Конструкторы добились крупного прорыва в технике легкового автомобилестроения, разработав объемный высококомпрессионный двигатель и гидромеханический четырехскоростной «автомат», который был отнесен к задней оси и объединен в общем картере (из магниевого сплава) с главной передачей. Кабриолет, стилизованный под новейший американский реактивный истребитель F86 Sabre, имел характер-

ный овальный «воздухозаборник», определяющий в самолете форму фюзеляжа, но без практических функций: настоящее радиаторное окно располагалось ниже. Имитация воздухозаборника разделяла линию бампера на два сегмента, каждый из которых заканчивался «пулей», напоминавшей о ракетном вооружении F86. Панорамное лобовое стекло походило на растянутую переднюю часть авиационного фонаря. Крылья, закрывающие колеса, предельно удлинены. Они также подражали авиационным воздухозаборникам и заканчивались сзади стилизованными киями, в которые были вмонтированы огромные стоп-сигналы. Подобные волны в кузовном дизайне оказались возможны в результате все более широкого применения стеклопластика.

В 1950-е годы было произведено большое количество марок машин «плавникового стиля», в том числе настоящие монстры. Автомобили постоянно увеличивались в длину и ширину. Гигантомания сделалась главной отличительной чертой американского автопрома. Хотя были и другие направления.

В 1948 году Раймонд Лоуи создал для фирмы «Студебеккер» модель «коммандер» с двухдверным кузовом и панорамным задним стеклом, которое заходило на боковину так, что жесткая крыша казалась эфемерной. Машина очень понравилась американцам, любящим кабриолеты с открывающимся верхом. Подлинным шедевром концептуального дизайна Лоуи стал «старлайнер» (1953) с пологим ниспадающим капотом и стелющимся кузовом, окрашенным рефлексирующей эмалью металлик. Эту модель даже стали называть «лоуи-купе»³⁰. Найденное решение широко использовали даже конкуренты, например, в знаменитом «форд тандерберд» (1955) автомобильного дизайнера Фрэнка Херши.

Америка постепенно начинала проявлять интерес к новой стилистике и более компактными автомобилям. 1960-е годы стали временем борьбы за уменьшение размеров американских автомобилей. Вычурные формы сменили более скромные и плавные очертания кузовов европейского стиля.

Дизайн — новая профессия

В Соединенных Штатах превращение дизайнера в профессию происходило не так, как в других странах. Ускоренное развитие промышленности диктовало свои правила. Долгое время господствовало стихийное появление новых технических форм. Казалось, так будет всегда. Этот феномен детально исследован швейцарским теоретиком и историком архитектуры Зигфридом Гидионом, оказавшимся в военные годы в Америке и преподававшим в Массачусетском технологическом институте и Гарвардском университете.

В 1948 году Гидион выпустил книгу «Под властью механизации», основанную на разборе множества американских технических изобретений и патентов в течение нескольких столетий³¹. Он взял для рассмотрения только один аспект: влияние технического прогресса (или регресса) на предметное формообразование. Получилось, что на каждом крупном этапе развития техники повторялась одна и та же закономерность: чем сложнее становились изготовление и использование промышленных изделий, тем больше внимания уделялось упрощению их конструкции, совершенствованию материалов, из которых они сделаны, и общему визуальному единству. Потом начиналось все сначала: технический рывок или научное открытие вновь приводили к появлению переусложненных конструкций нового типа, после чего необходимо было заниматься их постепенным упрощением. Гидион сделал и второе важное открытие: при рассмотрении предметных форм необязательно ограничиваться только самыми престижными и дорогостоящими вещами. Ведь на контрасте с ними все остальное погружается в тень. Чтобы выяснить,

каково было предметное окружение в действительности, недостаточно одних шедевров, становящихся к тому же вневременными явлениями. Самые рядовые, функционально оправданные вещи, забытые и даже не очень удачные результаты проектной деятельности рассказывают больше о том, как развивалось и менялось предметное окружение, как на него влияла механизация и как люди постоянно приспосабливались к новым техническим формам.

Гидион — мастер описания и анализа уже совершившихся явлений, принципиальный релятивист. У него что получилось, то и получилось. Гидион подчеркивал тем самым характерную черту стихийного промышленного формообразования в Америке. Но для становления профессии дизайнера этого оказывалось уже мало. Необходимо было осознать значение активного воздействия на промышленное формообразование извне технологического процесса, исходя из каких-то других, системных представлений о структуре человеческого окружения и закономерностей его восприятия в обычной жизни.

Хотя американский промышленный дизайн издавна считался наиболее серьезным и коммерчески успешным, но, как ни удивительно, в официальном налоговом перечне Соединенных Штатов такой профессии долгое время не существовало. Поэтому американские промышленные дизайнеры были вынуждены платить повышенные налоги, как с побочных заработков. Когда доходы и соответственно налоги сильно выросли, дизайнеры, числясь художниками-графиками, театральными декораторами, скульпторами, архитекторами, инженерами, решили создать нечто вроде профсоюза. Так в 1944 году возникло Общество промышленных дизайнеров (Society of Industrial Designers — SID) с центром в Нью-Йорке. Президентом общества избрали Уолтера Дорвина Тига, тонкого стилиста эпохи американского ар-деко и самого уважаемого представителя новой профессии.

Шестидесятилетний Тиг, начинавший свою творческую карьеру, как и многие другие, с промышленной графики и рекламы, сумел тогда первым зарегистрироваться в качестве промышленного дизайнера. Вскоре он помог оформиться в налоговых органах остальным членам общества, которых стали считать элитой американского дизайна. Ральф Каплан, один из первых редакторов журнала «Промышленный дизайн» («Industrial Design»), вспоминал, что в конце 1940-х годов издатель Чарли Уитни встретил Генри Дрейфуса и предложил выпускать профессиональный журнал о промышленном дизайне. Тот ответил: «Прекрасно, но нас всего 14 человек». Уитни ответил, что это издание будет не для них одних, а для всех, кто так или иначе связан с промышленным дизайном и его результатами.

В дальнейшем общество не раз переименовывали. В итоге оно получило широко известное в наши дни название Американское общество промышленных дизайнеров (Industrial Designers Society of America — IDSA). Количество его членов долгое время не превышало 90 человек. Среди них были только ведущие дизайнеры и преподаватели дизайна; не принимали тех, кто специализировался на проектировании только одного вида изделий(!), владельцев дизайн-фирм, если они сами не проектировали, и инженеров-конструкторов, занятых технической стороной проектов.

Преимущества членов этого общества были чисто клубными. Вступив в него, дизайнеры получали дополнительную известность, поскольку об их ежегодных собраниях и дискуссиях с уважением писали в серьезной прессе и сообщали в газетных новостях. В обществе разработали кодекс чести промышленных дизайнеров, где кроме обязательных общих фраз были такие положения, как «добросовестность в проектировании и реализации проектов», «недопустимость работать сразу на несколько конкурирующих фирм», «соблюдение этических норм по отношению к другим дизайнерам», поскольку в реальности все это, видимо, встречалось.



Электроплита в рядовом американском загородном доме. 1946

Торшеры, мебель, подставка для зонтиков, часы, выполненные из прозрачной и цветной пластмассы (люсита) в модном американском салоне. 1945



Попытки создать подобные объединения дизайнеров были и раньше. Еще в 1927 году возник Американский союз декораторов и ремесленников (American Union of Decorative Artists and Craftsmen — AUDAC) с целью противостоять «падению качества изделий и вкуса публики». В нем поощрялся дух профессионального сотрудничества, организовывались выставки, боролись за принятие закона об охране авторских прав декораторов, ремесленников и художников, работавших по заказам промышленности, и издавали ежегодники, посвященные архитектуре, жилью и торговым интерьерам, тканям, упаковке, плакатам, книжным обложкам, полиграфии и рекламной фотографии. Во время экономического кризиса этот союз тихо прекратил свое существование.

Другая, более удачная попытка была предпринята в 1938 году, когда съехавшиеся в Чикаго со всей страны дизайнеры решили возродить союз и назвали его Институт американских дизайнеров (American Designers Institute — ADI). Его президентом сначала избрали полурумына-полугрека Джона Вассоса, попавшего в Америку с родителями еще ребенком. Он получил художественное образование в Бостоне и Нью-Йорке, стал известным книжным иллюстратором, занимался упаковкой и рекламой для фирмы «Кока-кола» и оформлял первые люксовые американские портативные патефоны, именовавшиеся тогда фонографами.

Чтобы придать Институту американских дизайнеров общенациональное значение, решили ежегодно переизбирать президента, чтобы каждый раз он представлял новый американский штат. Работу вели по пяти направлениям: стимулировали повышение качества изделий; подробно рассказывали о деятельности художников; знакомили промышленников и потребителей с общими проблемами дизайна; поддерживали местные инициативы по охране авторских прав дизайнеров; организовывали постоянные и передвижные выставки; участвовали в обсуждении новых учебных курсов по дизайну.

В Институт американских дизайнеров принимали всех, кто получил соответствующую профессиональную подготовку и имел достаточное общее образование. Это были художники по интерьеру, архитекторы, независимые ремесленники и дизайнеры. Каких-либо дополнительных условий не существовало. Предложенная в нем типовая учебная программа, дававшая возможность получить степень бакалавра искусств по дизайну, содержала в себе следующее определение:

«Дизайн — это профессия. Первыми дизайнерами для нужд производства были мастера-ремесленники. Современный дизайнер — тоже мастер, создающий образцы для чрезвычайно развитого производства, которое стало возможным благодаря внедрению машинного оборудования. Первыми представителями этой профессии были люди, обладавшие вкусом и большим воображением, сумевшие применить свои разнообразные знания и навыки для улучшения внешнего вида и функциональных качеств изделий промышленного производства. Нынешние требования к дизайнерам делают необходимой разработку разносторонней программы их профессиональной подготовки»³².

«Пять стилей в дизайне» Гиффорда Джексона

В сентябре 1962 года в журнале «Промышленный дизайн» который становился все более профессионально-технологическим и отчетно-деловым, появилась статья практически никому не известного Гиффорда Джексона. Она сопровождалась двумя большими таблицами, в несколько раз сложенными между журнальными страницами. На них были изображены легко узнаваемые, но, как оказалось, совершенно произвольно сочиненные автором различные объекты, проектированием которых повседневно заняты американские дизайнеры: автомобили, легкие

самолеты и катера, электроприборы, радиоприемники и телевизоры. Эта, пожалуй, единственная в жизни Джексона публикация (за исключением книги о спортивной яхте «Марисоль Скифф») стала началом широкой критики коммерческого функционализма и сопровождавшего его стайлинга (а также рестайлинга, тюнинга и эксклюзивного «художественного» техно-дизайна).

Я встречался с Джексоном на конгрессе ИКСИД в Хельсинки в 1981 году. Он был немало удивлен своей известностью в нашей стране. Дело в том, что в 1960-е годы его статью перевели для использования в системе ВНИИТЭ и многочисленных СХКБ (Специальное художественно-конструкторское бюро). Но, как бывает, его ирония и даже сарказм исчезли в тогдашнем техническом переводе, а изделия на переснятых фотоспособом таблицах воспринимались как реальные, которым надо подражать. Поэтому я здесь привожу этот текст почти целиком и, разумеется, в новом переводе:

«Ступенчатые формы небоскребов в 20-е годы нашли свое отражение в промышленных изделиях, а опыты в аэродинамической трубе в 30-е годы дали нам неаэродинамические обтекаемые формы, которые для неспециалиста стали почти синонимом промышленного конструирования. Сегодня мы непрерывно встречаем упоминание о реактивной авиации и ракетах. Скульптурные формы, подобные нимейеровской Бразилии и саариненовской ТВА, также появляются в художественных конструкциях изделий.

Все, что возникает как здоровый, новый стиль, вырождается в стилизаторский штамп (моду), как только принимается для каждого вида изделий, независимо от того, уместно ли это.

Приведенные ниже таблицы поясняют эту мысль промышленному дизайнеру: здесь взяты в отдельности и проанализированы преобладающие «стили» последних четырех десятилетий. Большинство из них представляют собой смесь штампов вчерашнего и потенциального сегодняшнего.

Пять стилей. На первом графике представлены пять легко выделяемых стилей, появившихся в конце 20-х годов. Эти стили легко различаются потому, что каждый из них использует свой собственный лексикон для выражения характерной основной формы (я выделил в отдельный стиль только группы предметов с явно родственными чертами). Хотя такое деление удобно, оно, как и всякое деление истории на периоды, искусственно и, следовательно, спорно.

Классификация на графике показывает, что за последние 35 лет происходило периодическое «колебание» между «обтекаемым» и «остроугольным» стилями.

Очевидно, что более пластичные стили подходят для транспортных средств, а архитектурные — для статичных предметов.

Ступенчатая форма (стиль середины 20-х — середины 30-х годов) ярче всего выразилась в архитектуре и почти не отразилась на форме транспортных средств.

Следующая за ней обтекаемая форма была идеальной для автомашин (хотя использовалась также в конструкциях промышленных изделий), в то время как в архитектуре выразилась только в акцентировании горизонтальных и опоясывающих линий.

На графике приводятся вначале основные формы каждого стиля, а затем даются примеры отделки поверхностей, характерные для данного стиля. Кроме того, показаны детали, характерные для каждого стиля (ручки, кнопки, эмблемы и т.п.).

Даты возникновения и исчезновения каждого стиля условны, так как их редко можно установить с достаточной точностью. Но мы можем сказать, что в настоящее время первые два стиля (ступенчатый и обтекаемый) практически мертвы, конусная форма отмирает, нормальный (прямоугольный) стиль только недавно достиг расцвета, а скульптурная форма является восходящим стилем (шестым сти-

лем, который станет популярным в конце 60-х годов; возможно, это будут формы с подчеркнутыми гранями, как, например, у пишущей машинки «Оливетти» — возврат к стилю острых углов).

Пять основных стилей

I. Ступенчатая форма (середина 1920-х — середина 1930-х годов) Этот стиль часто называют стилем «небоскреб». Лучше всего он выражен в архитектуре. Характерен знакомыми ступенчатыми формами. Вариантом этой формы является скругленный каскад и лучевидные формы, расходящиеся во все стороны, чаще с вертикальным, чем с горизонтальным акцентом. Обычные его детали — зигзаги, лучи, пазы и выступы. Появилось много вариантов оформления в духе «Баухауза» или «Де-Стиля». Этот стиль в большинстве случаев не подходит для промышленных изделий и лучше смотрится в комбинации с последующим обтекаемым стилем. Первые американские дизайнеры в начале 30-х годов работали в комбинированном ступенчато-обтекаемом стиле.

II. Обтекаемая форма (начало 1930-х — начало 1940-х годов). Первый стиль на современном этапе промышленного конструирования, который захватил воображение публики, выражался в аэродинамической и неаэродинамической каплевидной форме. В архитектуре ему соответствуют опоясывающие линии, горизонтальное акцентирование параллельных линий, жалюзи и полос, яйцевидные поверхности, сглаженные углы, плавные пазы и выпуклости. Общеизвестная «святая троица» параллельных полос появляется всюду. Детальями являются «полосы шмеля», эмблемы с крыльями, новая геральдика, уменьшающиеся по ширине линии, волнообразные линии, а также более модные буквы: «цельные», «неоновые» и другие «современные» варианты. Обратите внимание на «ленивое» S.

III. Конусная форма (середина 1940-х — середина 1950-х годов). Энергичный стиль. Почти фанатичное использование трапециевидных форм в отдельности или в комбинации. Этот стиль положил начало переходу к более остроугольным формам. Обычны такие варианты, как «вытянутые» конусы, изогнутые конусы или конусные детали, соединенные с цилиндрами и т.п. Вторичные формы — «седло», «бумеранг» и затененные панели, обычно трапециевидные, со знаменитой квадратной решеткой.

Характерна двухцветная окраска, оформление гнезд задних фар машин и эмблем остроугольными фасками. Конусообразные ручки, кнопки, звезды, короны, узкие длинные буквы, далеко расположенные друг от друга, буквы, написанные комбинацией толстых и тонких линий, «спенсеровы» буквы и буквы, написанные «зубной пастой» (из литой под давлением полосы). Этот отмирающий стиль все еще встречается в чистом виде и в комбинациях.

IV. Нормальная форма (конец 1950-х — до настоящего времени). Ее называют по-разному: вертикальной, квадратной. Этот стиль, появившись в промышленности, быстро распространился на все области художественного конструирования. Он идеален для большинства архитектурных форм; однако не всегда годится для отдельных мелких предметов. Основная форма — коробка с «мондриановским» членением панелей. Вначале этот стиль отличался чистотой и изысканностью, однако эти качества были утрачены по мере выработки штампа. Его характерные примеры: гнезда для фар автомашин имеют тонкий ободок, панели загнуты «бабочкой», характерны выпуклости и углубления как средства акцентирования панелей. Кольцевые насечки на панелях и колпачках кнопок, «плавающий» вид сбалансированных или отдельных оснований. Мелкие текстуры и рисунки, щитки гербов в виде «тетивы лука», симметричные звезды, квадратные буквы, номера моделей выражены сотнями, например, «500».

V. Скульптурная форма (начало 1960-х годов, сейчас все еще восходящий стиль). Впервые появилась в архитектуре и транспортных средствах несколько

лет назад. Сейчас она только начинает приобретать коммерческую ценность, изредка появляясь на рынке как вариант нормальной формы.

В чистом виде этот стиль встречается в мелких изделиях. В основном его формы — правильные и «пиковые», а также «эллипсоидные», гиперболоиды, парабоиды и смягченные «мертвые петли». Характерны разнообразные искажения поверхности, такие как образования «пик» и «вогнутостей». Некоторые уже знакомые средства предшествующих стилей, такие как буква, корона и звезда, приобрели новую плавную форму. Головки и ручки увеличились в размерах. На эмблемах и панелях в моду входят эллипсы, линзы, форма скругленной «тетивы лука».

Промышленные изделия, конечно, редко бывают выполнены в одном стиле. Большинство представляет собой «гибриды», переходную форму от одного стиля к другому. На иллюстрации эта мысль подтверждается тем, что большинство изображенных на ней изделий выполнено в смешанном стиле. Все эти изделия вымышленные, но при этом все они кажутся знакомыми и вполне могут быть встречены в любое время в любом месте Америки. Дело в том, что в них обычным образом использованы уже знакомые формы — в этом и есть смысл штампа. Хотя штампа невозможно избежать, дизайнеры должны в будущем больше знать о том, насколько широко каждый штамп распространился к моменту конструирования нового изделия, насколько он избит, опошлен»³³.

В редакционной рубрике, представлявшей читателям авторов журнала, было написано, что Джексон является ведущим дизайнером нью-йоркской фирмы «Уолтер Довин Тииг Асс.». Он родом из Новой Зеландии и изучал судовую архитектуру в университете Глазго. Во время войны служил навигатором в английском авиационном полку. В 1949 году приехал в США и попробовал работать дизайнером в различных проектных бюро. Но будучи человеком весьма независимого характера, с неприязнью отнесся к распространенным методам стайлинга и предложил статью со своим видением проблемы.

Когда я спросил его, какова была реакция на статью, он ответил, что вскоре вернулся в Новую Зеландию, с тех пор преподает в университете в Окленде и занимается только «честными» спортивными яхтами, целиком выполненными из дерева. Вот такая история...

Американский дизайн в СССР в 1950–1960-е годы

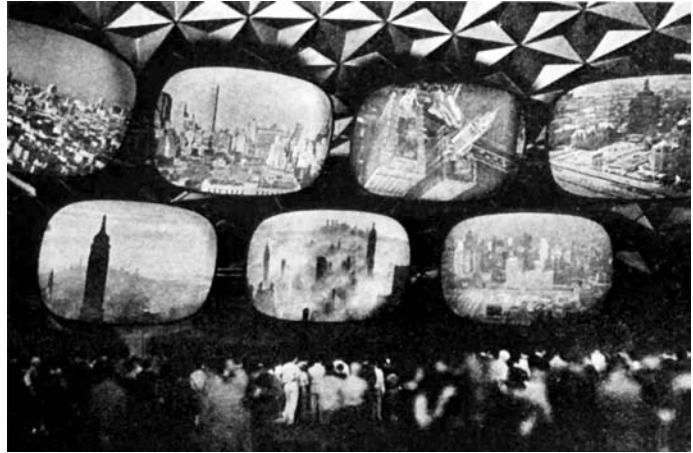
В 1959 году (25 июля — 5 сентября) в московском парке «Сокольники» была открыта Американская национальная выставка. В ее создании приняли участие крупнейшие американские архитекторы и дизайнеры. Бакминстер Фуллер спроектировал золотистый геодезический купол, принцип создания которого получил тогда признание во всем мире. На семи огромных экранах, прикрепленных к потолку купола, демонстрировались слайд-фильмы о жизни в США, подготовленные дизайнером Чарльзом Имсом. В расположенном рядом главном павильоне архитектора Уэлтона Беккета, собранном из легких металлических конструкций, были разделы, посвященные науке, образованию, профсоюзам, сельскому хозяйству, здравоохранению, медицине, а на втором этаже — американская живопись и скульптура за последние сорок лет, музыкальный зал с альбомами пластинок и новейшей звуковоспроизводящей техникой, стенды с книгами, альбомами и журналами. На открытых площадках также показывались скульптуры авангардного направления и новейшие легковые автомобили на крутящихся подиумах, которые, по выражению архитектора Филиппа Джонсона, были «движущимися полыми скульптурами на колесах»³⁴. Эксподизайн всей выставки разработал Джордж Нельсон, один из лидеров и теоретиков американского дизайна.

Для большинства посетителей выставка стала знакомством с непривычным для них техногенным типом развития цивилизации, к тому же подчеркнуто связанной с массовой потребительской культурой. Одним очень понравились новейшие шикарные автомобили, размеры которых образно сравнили с однокомнатными хрущевскими квартирами, другие впервые познакомились с рекламой пепси-колы. Но все затмила ставшая знаменитой словесная перепалка между Никитой Сергеевичем Хрущевым и тогдашним вице-президентом США Ричардом Никсоном на «образцовой американской кухне» в главном павильоне. С нынешней точки зрения в дизайне этой просторной кухни не было ничего необыкновенного, тем более опасно взрывчатого. На снимках, опубликованных в зарубежных мировых журналах и газетах, хорошо видно, как вначале Нина Петровна Хрущева с интересом осматривала большой морозильный шкаф для полуфабрикатов и сверкающую электроплиту. Но тут у мужчин начался вечный разговор о том, что первично и что вторично в жизни, и Хрущев вместо традиционного присловья «ты меня уважаешь?» применил более крепкую «Кузькину мать». Мы не будем здесь углубляться в интересную, многократно прокомментированную тему «кухонных дебатов», отметим только явное несовпадение установок на мировосприятие двух систем во взаимоотношении техники и людей. Вскоре Хрущев с Никсоном помирились. Американский вице-президент отправился в поездку по СССР, а Хрущев в сентябре нанес исторический визит в США, репортажи о котором еще долго будоражили сознание советских людей рассказами о заокеанской технике и тамошнем образе жизни.

После выставки в Сокольниках с американским дизайном можно было более детально познакомиться в нашей стране на проходивших почти каждый год тематических выставках «Архитектура США», «Техника и жилище в США», «Графический дизайн США», «Информатика в жизни США», «Ручной инструмент в США» и т.д. Подробно рассказывалось в том числе, как работают дизайнеры, как оценивается качество промышленной продукции, для чего необходимо безостановочное техническое обновление окружающего мира.

Весной 1967 года в Москве открылась выставка «Промышленная эстетика США». Потом в течение полугода она работала в Ленинграде и Киеве³⁵. На ней были сотни технических изделий, в проектировании которых принимали участие дизайнеры. Все основные экспонаты сопровождалось прототипами. Простая метла соседствовала с новейшим вакуумным пылесосом, первая швейная машинка «Зингер» — с бытовым швейным полуавтоматом той же фирмы, чугунная печь — с футуристической по внешнему виду электроплитой, доморощенный ящик для колотого льда — со сверкающей белизной домашней морозильной камерой. Можно было долго рассматривать легендарный черный «форд Т», похожий на коляску без оглоблей, и рядом с ним новейший синий «бьюик» с обтекаемым кузовом и романтическим названием «ривьера».

Концептуальная идея этой выставки заключалась в том, что каждое время порождает свои техноформы, к которым постепенно привыкают. Потом начинается следующий виток развития промышленности и потребностей людей, порождающий все новые техноформы, а прежние уходят в тень и становятся базовыми. Видимо, поэтому в качестве визуального символа выставки был выбран американский звездно-полосатый флаг, завернутый в виде ленты Мебиуса, соединенной в кольцо перевернутыми краями. Он поражал не только графической четкостью, но и замкнутым движением, приводящим к начальной точке уже с другой стороны поверхности. Такое же ощущение возникало и на самой выставке. Прошлое не уходило из проектируемого дизайнерами будущего, а в будущем можно было рассмотреть следы прошлого американской культуры. Но «золотой век» американского дизайна уже заканчивался.



Американская национальная выставка в Сокольниках. Москва. 1959.
Интерьер геодезического купола Бакминстера Фуллера с семью экранами, на которых демонстрировались виды США.
Дизайнер Чарльз Имс

Павильоны из просвечивающих пластмассовых конструкций между геодезическим куполом и главным павильоном выставки.
Дизайнер Джордж Нельсон



В самой Америке активно создаваемая техногенная цивилизация подвергалась серьезному критическому анализу. Социологи, философы, литераторы, архитекторы уже публиковали свои многочисленные «сердитые» труды, посвященные опасностям наступающего «общества потребления», усредненного единообразия вкусов и довольно примитивных символов материального благополучия. Преобладающей темой в художественной литературе и кино стало отчуждение людей от общества и как следствие нарастающий бунт против него. Началась эпоха повсеместной критики функционализма как «жесткого» стиля и попыток освоить сложности и противоречия реально существующей окружающей среды³⁶.

¹ Эренбург Илья. Люди, годы, жизнь. Кн. 6, разд. 5// Эренбург И.Г. Собр. соч.: в 8 т. — М., 2000. т. 8. С. 248.

² Все американские магистрали классифицированы на федеральные фивеи (Interstate Route), пересекающие сразу несколько штатов, американские (US Highways) и внутриштатовские (State Highways) хайвеи, к которым добавляются прочие внутренние дороги. Но все они имеют развитую инфраструктуру технического и бытового обслуживания, представляющие собой примеры системного дизайна.

³ «Cree» (Création et recherches esthétique europeennes) был одним из самых интересных периодических изданий по творческим проблемам дизайна и входил вместе с журналами «Domus» (Италия), «Design» (Великобритания) и «Industrial design» (США) в профессиональную элиту дизайнерской публицистики.

⁴ Gilles de Burs. Création industrielle aux Etats-Unis// Cree. 1971. № 7. P. 18.

⁵ СССР участвовал на этой выставке павильоном, выстроенным по проекту Бориса Иофана (в соавторстве с Каро Алабяном), с установленной наверху скульптурой рабочего со звездой в поднятой руке (скульптор Вячеслав Андреев). Экспозиция выставки создали Николай Суетин и Константин Рождественский. Из-за начавшейся советско-финской войны павильон был досрочно демонтирован.

⁶ Павильон «Футурама» был подробно представлен в специальном иллюстрированном буклете, выпущенном во время работы выставки. См.: Futurama Booklet 1939-40 New York Worlds Fair GM, New York, 1939.

⁷ Pulos A. American Design Ethic. A History of Industrial Design to 1940. Cambridge-London, MIT Press. 1983. P. VII.

⁸ Цит. по: Fehrman, Cherie and Fehrman, Kenneth. Postwar Interior Design: 1945-1960. New York, Van Nostrand Reinhold, 1987, p.38.

⁹ Цит. по: Albrecht, Donald. The Work of Charles and Ray Eames : A Legacy of Invention. New York, Harry N. Abrams. 2005. P. 39.

¹⁰ Noyes E. Organic Design In Home Furnishings, New York, The Museum of Modern Art, 1941.

¹¹ Meikle, Jeffrey L. Design in the USA (Oxford History of Art), Oxford University Press, USA. 2005. P. 14.

¹² Шервуд Р. Рузвельт и Гопкинс. — М., 1958. Т. 1. С. 466.

¹³ Terkel, Studs. The Good War: An Oral History of World War Two. — New York, Pantheon/Random, 1984, P.7.

¹⁴ См.: Polenberg, R. War and Society: The United States 1941-1945. Philadelphia: J. B. Lipincott Company, 1972; Robinson, J. Fashion in the Forties. New York: St. Martin's Press, 1976.

¹⁵ См.: Marcus, Stanley. Minding the Store: A Memoir University of North Texas Press, 1997.

¹⁶ Harland Manchester. Inventors and Fighters. — The Atlantic Monthly, 1943, Vol. 172. No 1 // Manchester, Harland. New World of Machine. New York: Random House, 1945, Pp. 17-18.

¹⁷ Sorensen, Charles E. My Forty Years with Ford, New York: Norton, 1956. Pp. 25–26.

¹⁸ Cowdery, Ray R. All-American Wonder, Vol. 1–2. Victory WWII Publishing Ltd, 2001 — 2003; Crismon, Fred; Berndt, Tom. All-American Wonder, vol. 3, Victory WWII Publishing Ltd, 2005.

¹⁹ См.: Humes, Edward. Over Here: How the G.I. Bill Transformed the American Dream. Harcourt, 2006

²⁰ Это делали на основании закона «О возвращении военнослужащим в гражданскую жизнь», подписанного президентом Рузвельтом 22 июня 1944 г.

²¹ Среди многочисленной литературы о постройках фирмы «Lewitt and Sons» следует выделить в первую очередь: Up From the Potato Fields// Time Magazine 1950, № 56, 3 July; Kimball, Penn. Dream Town — Large Economy Size// American Society Since 1945. Ed. William L. O'Neill. Chicago: Quadrangle Books, 1969; Ferrer, Margaret Lundrigan; Navarra, Tova. Levittown: The First 50 Years (Images of America). Arcadia Publishing, 1997.

²² Хиз, Джозеф и Поттер, Эндрю. Бунт на продажу. Как контркультура создает новую культуру потребления/ пер. с англ. — М: Добрая книга, 2007. С. 217–218.

²³ The Golden Age of Advertising — the 50's by Jim Heimann and Willie Wilkerson, 2005.

²⁴ Автомобильный дизайн США тех лет исследован в книгах: Berger, Michael L. The Automobile in American History and Culture: A Reference Guide (American Popular Culture). Greenwood Press, 2001; Furman, Michael. Automobiles of the Chrome Age: 1946–1960. Harry N. Abrams, 2004; Lyons, Daniel B. Cars of the Fantastic 50s. Krause Publications, 2005; Weber, Lou (Editor). American Cars of the 1950's by Auto Editors of Consumer Guide. Publications International, 2005; Henshaw, Peter.

The Ultimate Encyclopedia of American Cars. Chartwell Books, 2007.

²⁵ *Sloan, Alfred*. My Years with General Motors. Doubleday Business, 1990. Pp. 287–288. См. также *Freeman, Allyn*. The Leadership Genius of Alfred P. Sloan: Invaluable Lessons on Business, Management, and Leadership for Today's Manager. McGraw-Hill, 2005; *Pelfrey, William*. Billy, Alfred, and General Motors: The Story of Two Unique Men, a Legendary Company, and a Remarkable Time in American History. AMACOM, 2006.

²⁶ Производственный отчет: автомашины//Америка. 1951. № 49. С. 53.

²⁷ См.: *Temple, David*. GM's Motorama: The Glamorous Show Cars of a Cultural Phenomenon. Motorbooks, 2006; *Adler, David*. Gm's Motorama. Motorbook Intl., 2006.

²⁸ Time Magazine, 28 juni 1948. P. 12.

²⁹ Эта модель «бьюика» подробно рассмотрена в кн.: *Dunham, Terry B., Gustin, Lawrence R.* The Buick: A Complete History (An Automobile Quarterly Magnificent Marque). Automobile Quarterly; 6 Revised edition. 2006. Pp. 242–256; *Heilig, John*. Detroit Dream Cars (Automotive History and Personalities). Motorbooks International, 2001. Pp. 14–16.

³⁰ См.: The Designs of Raymond Loewy. Smithsonian Institution Press, 1975. Pp. 25–27.

³¹ *Giedion, Sigfried*. Mechanization Takes Command; A Contribution to Anonymous History. New York; Oxford University Press, 1948.

³² Цит. по: Industrial design in the United States. The European productivity agency of the Organization for economic co-operation. Paris, 1959. Pp. 31–32.

³³ *Jackson, Gifford*. Today styling stream// Industrial Design, 1962, № 9. Pp. 59–67.

³⁴ Филипп Джонсон назвал автомобили самым массовым видом движущейся современной пластики в интервью журналу «Тайм» в связи с открытием в 1951 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке первой в истории художественной выставки «Девять автомобилей».

³⁵ Во время работы этой выставки я напечатал о ней большую аналитическую статью в журнале «Техническая эстетика». См.: *Аронов В.* Выставка «Промышленная эстетика США»// Техническая эстетика. 1967. № 7. С. 24–28.

³⁶ Выражение «сложности и противоречия» взяты из названия книги Роберта Вентури «Сложности и противоречия в современной архитектуре», вышедшей по итогам цикла лекций, прочитанных им в Музее современного искусства в Нью-Йорке: *Venturi, Robert*. Complexity and Contradiction in Architecture. Foreword by Arthur Drexler, introduction by Vincent Scully. New York, MoMA, 1966.

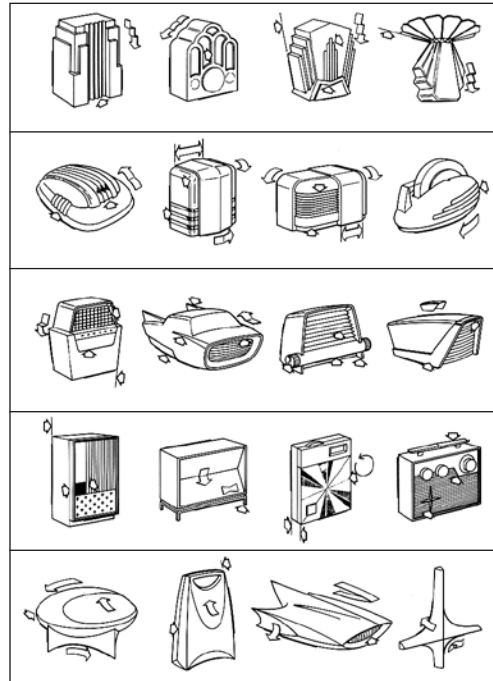


Гиффорд Джексон. Схематические изображения «пяти стилей» в американском дизайне. 1962

Никита Хрущев и Ричард Никсон во время «кухонных дебатов» в Главном павильоне Американской национальной выставки в Москве. 1959



Гиффорд Джексон. Схематические изображения «пяти стилей» в американском дизайне. 1962



Экспозиция современной американской кухни, около которой проходили «кухонные дебаты». Москва. 1959





Гиффорд Джексон. Схематические изображения «пяти стилей» в американском дизайне. 1962

Современный вариант спортивного внедорожника «Jeep» на основе классического военного образца. Фото Pedro Vidigal. 2008



Деталь оформления «бьюика»
«Le Sabre»



Харли Эрл в «бьюике» «Le Sabre».
1951



Монтаж неоновой конструкции
товарного знака фирмы
«International Paper Company»
в городе Нортлейк.
штат Иллинойс. США. 1962



Энди Уорхол. Двести баночек супа «Campbell's». 1962. Холст, акрил. 138 x 254. Фрагмент. Илл. из журнала «Industrial Design». 1962. N 9. p. 81.



ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЯПОНСКОГО ДИЗАЙНА

Т.М. Журавская

Понимание пути (до) относится к одному из основополагающих в японской культуре и ориентации в ее пространстве. Иероглиф 道 (до) буквально означает «путь, дорога», но также понимается как единый закон, путь всех живых существ и вещей. Это путь гармонии и согласия, которому надо следовать в жизни всегда и во всем.

Путь японского дизайна связан с общим направлением развития культуры страны. С древними традициями современный дизайн сохраняет духовное единство, постоянно питая творческие силы из этого живительного источника.

Вопрос о соотношении традиционного и новационного является одним из ключевых в современной культуре. Сохранение, живучесть, преемственность, косность, консервативность традиций — вот небольшой перечень определений.

Опережение, развитие, передача, отрицание, сбалансированное соотношение, ниспровержение — так характеризуется отношение современной культуры к традициям.

М.С. Каган во «Введении в историю мировой культуры» предложил следующую систематизацию складывавшихся форм отношений настоящего к прошлому в истории мировой культуры:

1. Монологическая форма. Подчинение настоящего прошлому. Такая форма отношений характеризуется тем, что «настоящее отдает прошлому право на монолог».

2. Монологическая форма с противоположно направленным вектором монолога. Характеризуется полным разрывом с традицией. Культ новизны, оригинальности, непохожести на прошлое.

3. Диалогическая форма.

Поиск такого контакта прошлого с настоящим, который «не устрояя ни его, ни своей самостоятельности, своеобразия, суверенности, свободы, порождает бы «духовное единство», «единство многообразия».

В отношении японского дизайна можно сказать, что рационализм и устремленность к инновационным технологиям уживаются в Стране солнечного восхода с преданностью традиционным ценностям, постоянным диалогом в созидательном творческом процессе.

Патриарх японского дизайна Кендзи Экуан в свой первый приезд в Россию (тогда СССР) в июне 1974 года говорил, что «творческая мысль японских дизайнеров развивается в сфере трех важнейших жизненных проблем: недостаток территории, перенаселенность и традиции духовной культуры».

Что изменилось за более чем 30 лет? Как модифицировался «ген японского дизайна», что он взял из прошлого и каковы прогнозы его роста и развития на будущее?

Дизайн в Японии стал неотъемлемой частью не только стратегии и тактики фирм, но и частью общегосударственной экономической политики. Кроме того,

всеми, даже далекими от дизайна людьми, отмечается, что японский дизайн, имеющий высокий международный статус, обрел свое узнаваемое лицо при общемировой тенденции стирания каких-то национальных черт. Тенденция к всеобщей глобализации при активном освоении и внедрении инновационных технологий приводит к исчезновению национальной идентификации в дизайне, но к Японии в большей степени это не относится. Японский дизайн уникален. Его редкой особенностью является то, что, с одной стороны, он является продуктом культуры страны и благодарным наследником ее богатых традиций, сохраняя генетическую память прошлого, как духовных свойств творцов и потребителей, так и отношения к форме и материалу. С другой стороны, он основан на самых передовых технологиях и является ядром промышленного управления. Японский дизайн всегда был ориентирован на задачи гуманизации окружающей человека предметной среды, поиск соответствия технической и духовной сферы. Являясь неотъемлемой частью ее самобытной культуры, дизайн несет в себе черты этой самобытности.

В своем историческом развитии дизайн Японии делится на ряд исторических периодов:

1. Протодизайн. Этап зарождения и формирования материальных и духовных фундаментальных основ дизайна в недрах японской культуры (периоды Момояма, 1573–1614, Эдо, 1615–1867, Мэйдзи, 1868–1911).

2. Довоенный период развития дизайна. Встреча с западным дизайном и индустриализацией. Время всемирных промышленных выставок, ставших смотрами достижений в области искусства и технологии, 1853–1931.

3. До и послевоенный период развития. Возникновение промышленного и коммерческого искусства в Японии, 1931–1952.

4. Период массового производства и массового потребления, 1952–1971.

5. Период зрелого промышленного общества, 1971–1990.

6. Переход к эпохе информационно ориентированного общества, 1990 — н.в.

Такая периодизация предлагается в «Краткой истории современного японского дизайна» и не противоречит общему ходу истории мирового дизайна и общему направлению освоения культурных достижений стран Запада. Все исследователи, да и практикующие дизайнеры склонны считать, что истоки японского дизайна прослеживаются в европейском дизайне. На формирование и общий модус развития японского дизайна огромное влияние оказали международные промышленные выставки. От первой Всемирной лондонской выставки 1851 года, проходившей в Гайд-парке, до последней 2005 года в Японии (город Айти) международные выставки всегда задумывались и представлялись как демонстрация лучших и последних достижений промышленно развитых стран.

Япония не была представлена на лондонской экспозиции 1851 года, но несколько ее феодальных владений принимали участие в последующих экспозициях: Лондон (1862), Париж (1867), Сан-Франциско (1871).

Правительство Мэйдзи (1868–1911) направило свою первую официальную делегацию в Соединенные Штаты и Европу в ноябре 1871 года. Миссия Ивакура, названная по имени ее главы Томоми Ивакура (1825–1883), тогдашнего министра иностранных дел, состояла из нескольких сот служащих, переводчиков, технических экспертов и студентов, направленных прежде всего для того, чтобы изучить промышленное производство и собрать наглядные примеры предметов американского и европейского промышленного производства. До возвращения в Японию в сентябре 1873 года некоторые члены делегации посетили Всемирную промышленную выставку в Вене, где впервые Япония принимала официальное участие как экспонент на государственном уровне.

В 1873 году в Вене Япония представила 6 668 предметов в каталоге по 25 разделам, которые включали добычу полезных ископаемых, агрокультуру, химическую

промышленность, а также производство текстильных, кожаных, плетеных изделий, лаковые, металлические и керамические предметы. Японская продукция, особенно изделия ремесленного производства, имела успех и очень хорошо продавалась.

Подготовка к Венской всемирной промышленной выставке и участие в ней, предоставляли множество полезных уроков неокрепшей японской промышленности. Одним из ощутимых результатов подобной работы стало введение новых терминов, соответствующих категориям чистого искусства (Fine Art) и прикладного искусства (Applied Art). До этого времени в терминологии японцев не было видимой разницы между искусством, созданным для созерцания, и искусством для полезного использования. Для упорядочения работы по западному образцу в объявление о работе выставки были введены новые термины. Для чистого искусства (Fine Art) использовался термин «bijutsu», который вначале относился только к масляной живописи в западном стиле и скульптуре, в то время как термин «kogei» стал применяться для прикладного искусства (Applied Art), включающего как ручное ремесло в традиционных техниках, так и предметы повседневного быта, выполненные промышленным способом.

К положительным результатам выставки следует отнести то, что при общей ориентации страны на индустриализацию правительство, нуждавшееся в пополнении национального денежного запаса, решило поощрять производство ремесленных изделий на экспорт. Под руководством керамиста Каидзиро Нотоми (1844–1918), который посетил Венскую выставку и сделал соответствующие выводы, в Токио начал работу (1874) керамический завод Эдогава, где проводились эксперименты с изготовлением гипсовых форм для отливки керамической посуды в европейском стиле (например, чашек с ручками и кофейных сервизов), подходящей для Западного рынка. Каидзиро Нотоми был также приглашен в компанию «Киритсу Косе» (Kiritsu Kosho), открытую в 1874 году при содействии правительства в Токио, для производства керамики, лаковых изделий, изделий из металла и клуазоне (эмали).

Приглашенные на работу художники и ремесленники создавали оригинальные проекты для реализации на производстве. Это стало первоначальным опытом проектной дизайнерской деятельности и создания качественной продукции, выпускаемой промышленностью и предназначенной для внешнего рынка, которую японцы представляли на последующих международных выставках.

С 1882 года в Париже и Нью-Йорке японские компании открыли магазины розничной продажи изделий, что привело к необходимости расширения производства, привлечения к работе большего количества мастеров и обучения молодых художников. Текстильное производство, столь ценимое в Японии, стало еще одной областью, где экспериментировали с технологиями на западный манер. В традиционном центре текстиля, древнем Киото, в 1874 году была открыта первая, спонсируемая правительством фабрика. Там успешно проводились эксперименты с анилиновыми красителями и новыми текстильными технологиями. Один из выдающихся мастеров-текстильщиков Яносукэ Датэ (Yanosuke Date) был направлен правительством Японии с текстильной выставкой в Вену. Впоследствии он закупил за границей первые станки для производства жаккардовых тканей и привез их в Токио в 1875 году. В региональных центрах, находящихся неподалеку от больших городов, вскоре стало активно развиваться машинное производство текстиля.

Политика японского правительства была направлена на поддержку промышленного производства художественных изделий и их конкурентоспособность, как на внутреннем, так и на внешнем рынке. С этой целью правительством была организована серия выставок внутри страны. Первая проходила в 1877 году, и там демонстрировалась продукция из всех уголков Японии.

Официальная политика поддержки предметов массового производства и их экспорта скоро подтвердилась успешностью многих компаний, повысивших при-

быль от заграничной торговли. Правда, с середины 1880-х годов Каидзиро Нотоми и другие критиковали низкое качество японских изделий, выпускаемых промышленными предприятиями, и отсутствие творческого подхода. Для установления и контроля стандартов качества были учреждены и новые организации, такие как Японская ассоциация текстиля (1885) и Японская ассоциация лака (1887).

Каидзиро Нотоми пропагандировал учреждение технических школ вблизи центров регионального производства продукции, в которых учащиеся смогут учиться дизайну и мастерству на новой промышленной технике. При поддержке префектурального правительства он открыл первую такую школу в Канадзаве в 1887 году. Школа Нотоми принимала учащихся и предлагала им новаторские по тем временам курсы, в том числе по изготовлению одежды в западном стиле, ткачеству и крашению тканей, работе по металлу и изготовлению бумаги. Эти попытки создания и совершенствования продукции массового производства подвергались резкой критике со стороны тех, кто опасался, что традиционному ручному ремеслу угрожает опасность и оно будет уничтожено нарастающей коммерциализацией и индустриализацией. Японское правительство убедилось в том, что за последние 25 лет инициативы, направленные на быструю модернизацию производства, приводят к утрате традиционных ремесел и потому необходимо принимать меры, гарантирующие их выживание и развитие, не противоречащие новационной политике.

Другой важной вехой в продвижении японского дизайнерского сообщества вперед стала Всемирная парижская выставка 1900 года. Если итогом Венской выставки 1873 года было освоение западных методов и техники производства, то парижская выставка позволила осознать новые идеи дизайна. Искусно сделанные и сложные по исполнителю мастерству предметы, вызывающие восторг публики виртуозностью выполнения, подверглись критике специалистов за их старомодный дизайн. Большое число художников и мастеров-ремесленников прошли обучение в Париже и после возвращения в Японию пытались привнести новый стиль в создаваемый ими предметный мир, чтобы ввести Японию в международное художественное сообщество. Среди них были Матаичи Фукучи, основатель Ассоциации японского дизайна (1901), первый профессор дизайна в Токийской школе изящных искусств. Он стал организатором первой японской выставки ар-нуво 1902 года, представив широкой публике стиль, распространившийся по Европе.

Новым феноменом в Японии конца XIX века были ежедневные газеты (первая «Йокогама майнити» появилась в 1871 году), так же как их реклама и агентства, продававшие рекламные места.

В начале XX века увеличилось число молодых художников, прошедших обучение за границей. Две известные немецкие организации Веркбунд (Союз художников, ремесленников, предпринимателей и торговцев) и «Баухауз» (высшая школа строительства и художественное учебное заведение нового типа) оказывали большое влияние на японцев. Их идеалы философии и эстетики совпадали во многом с тем, что являлось неотъемлемой частью японской концепции красоты и функциональности и напомнили японцам о собственном богатом наследии и о том, каким образом его можно использовать в современном мире.

Первым японцем, занесенным в список студентов «Баухауза», стал Такехико Мидзутани (1898–1969), который учился там с 1927 по 1929 год. Мидзутани преподавал в Токийской школе искусств после своего возвращения из Германии, его учениками были архитектор Ивао Ямаваки (1898–1987) и его жена Митико (р. 1910), уехавшие в «Баухауз» в 1930 году и успешно прошедшие курс обучения. Они оказали большое влияние на понимание современной европейской культуры и использование ее достижений в постоянном стремлении Японии к совершенствованию дизайна.

Довоенный период развития дизайна характеризуется в основном экспортом традиционной ремесленной продукции и стремлением совершенствовать новую сферу деятельности — дизайн.

Послевоенный период можно охарактеризовать как период развития современного дизайна и экспорта предметов промышленного производства. Поэтому остановимся более подробно на послевоенном периоде развития дизайна в Японии. Многие историки дизайна и выдающиеся практикующие дизайнеры склонны точкой отсчета современного дизайна считать с послевоенный период. Развитие и рост Японии после Второй мировой войны происходили благодаря существенным изменениям в организации общества и бизнеса. Стремление к благоустройству разрушенной войной жизни в стране, энтузиазм были свойственны всем членам общества. Несмотря на тяжелую экономическую ситуацию, это был очень, благоприятный климат для развития дизайна в стране.

Ростки преимущества в мировой электронике взошли в послевоенный период, с одной стороны, благодаря правительственным инициативам поддержки развития науки и технологий, с другой — благодаря различным слоям населения. Не случайно, что именно Япония стала мировым лидером в производстве автомобилей, фотоаппаратов, телефонов и компьютеров. После войны модели организации американского и европейского бизнеса и производства были заимствованы и адаптированы к японским условиям жизни.

Своеобразным примером развития японского дизайна с послевоенного периода до настоящего времени служит фирма GK. Она была основана в 1953 году и названа группой Коикэ (GK), в честь любимого учителя Иватаро Коикэ из Токийского университета изящных искусств и музыки группой его студентов во главе с Кендзи Экуаном.

Кендзи Экуан — один из известнейших дизайнеров мира. Это мыслитель, поэт, художник, организатор и духовный наставник. Его называют японским Раймондом Лоуи.

Родился Кендзи Экуан в 1929 году. Его жизненный и творческий путь очень непрост. В 16 лет он остался без отца, который погиб во время атомной бомбардировки Хиросимы. А поскольку отец был буддийским священником, сын должен продолжить дело отца. Два года Кендзи Экуана провел в молитвах почти в полной изоляции, когда жил и учился в монастыре. Это повлияло на его духовное развитие, определило склонность к философии, умение «сердцем увидеть душу вещей» и стремление «создавать материальный мир, способствующий духовному сближению людей». На выбор основного жизненного пути повлияли американская культура, восхищение прекрасно напечатанными журналами и книгами, наполненных изображениями предметов нового материального мира, делающими жизнь людей более комфортной. «Я помогу японцам приобрести новую духовность через новый материальный мир» — этот девиз стал целью его жизни.

В 1950 году, поступает в Токийский университет изящных искусств и музыки. Тогда там не было отделения дизайна, и он учился на факультете декоративного искусства. Основы проектирования преподавал профессор Иватаро Коикэ, в честь которого и была названа группа. Вначале они сосредоточили свои усилия на промышленном дизайне. Стипендия Японской организации внешней торговли (JETRO) дала Кендзи Экуану возможность пройти курс обучения в художественном центре колледжа в Пасадене (Калифорния). После возвращения в Токио он стал президентом GK. Первые проекты — музыкальные инструменты, велосипеды и мотоциклы, в дальнейшем проектный диапазон был существенно расширен. Сейчас в GK работают около 250 человек; 11 компаний, включая отделения в Голландии, США и Китае, сосредоточили свои усилия на следующих направлениях деятельности: промышленный дизайн, дизайн окружающей среды, коммуникативный дизайн, дизайн

Сори Янаги. Чайник
1958



Набор посуды для традиционного
японского стола



транспорта, прогностический дизайн. В ГК проводится очень серьезная научно-исследовательская работа. Все эти направления деятельности ГК Кендзи Экуан образно сравнивает с сороконожкой. Если даже какое-то одно направление отстает в своем развитии («сороконожка хромает»), то благодаря усилиям других деятельность ГК развивается («сороконожка движется»). Как уже было сказано, одним из первых заказчиков стала фирма «Ямаха», выпускающая музыкальные инструменты, по желанию которой было сделано белое пианино. Следующий заказчик — фирма «Мариуси», специализирующаяся на производстве велосипедов. Для нее выполнен проект велосипеда для женщин, окрашенного в нежно-розовый цвет.

Далее были многочисленные разработки и успешно реализованные проекты. В 1961 году по заказу фирмы «Киккоман» разработан дизайн бутылочки для соевого соуса. Этот проект вошел в золотой фонд японского и мирового дизайна. В 1970 году открылась Всемирная выставка ЭКСПО-70 в Осаке, где были представлены новые направления дизайнерской деятельности ГК. В 1980-е годы выполняется проект экономичного одноместного автомобиля — «маленького, но сильного», в 1990–2000-х годах активно проектируются различные виды транспортных средств: от скоростного поезда до коляски для передвижения людей с ограниченными физическими возможностями. В настоящее время много проектов разрабатывается на основе инновационных технологий, научных знаний, полученных при изучении неврозов и различных биологических объектов. Из последних разработок этого направления можно назвать интерактивный экран, преобразующий человеческий голос в небесные облака, ретранслирующие голос и меняющие свой размер и конфигурацию в зависимости от громкости и тембра голоса, объект «След ноги», созданный по аналогии с маленькими морскими насекомыми, способными светиться в минуту опасности. Объект, вмонтированный в пол, начинает светиться при соприкосновении с ногой или рукой человека.

Кендзи Экуан особое внимание уделяет теме проектирования предметов для людей с ограниченными возможностями. Он всегда призывает дизайнеров к ответственному состраданию, так как количество таких людей во всем мире велико и дизайнеры в силах облегчить им жизнь. На всех выставках он останавливает внимание на проектах, сделанных по этой теме, особенно студенческих. Вообще его особая забота — молодые специалисты и студенты. Кендзи Экуан часто входит в состав жюри различных студенческих конкурсов по дизайну. Его взгляд на проекты молодых непредвзят и всегда отличается свежестью и остротой мысли. Имея определенные ориентиры в оценках проектов, базирующихся на приоритете духовных ценностей, он стал своеобразным наставником для многих дизайнеров в разных странах мира. В 1975–1977 годах Кендзи Экуан был председателем ИКСИД (ICSID). Его деятельность на поприще дизайна неоднократно оценивалась различными высокими наградами США, Франции, Германии, Китая, очень престижной японской наградой у себя в стране — орденом Восходящего Солнца.

Автору статьи посчастливилось побывать на фирме ГК в Токио, поговорить с Кендзи Экуаном, руководителями различных направлений деятельности фирмы (GK Tech, GK Dinamics, GK Graphics). У каждого направления свое поле деятельности, но все вместе они решают, как сделать среду обитания всех живых существ комфортной и привлекательной, не нарушая гармонии и согласия с природой и друг с другом.

Как и во многих других сферах деятельности, перфекционизм в японском дизайне прошел в освоении зарубежного наследия те же стадии — ученичество, подражание, творчество. В послевоенный период и на этапе массового производства и массового потребления коллективное стремление к обустройству лучшей, обеспеченной и комфортной жизни было поддержано и удовлетворялось профессиональными средствами дизайна.

В 1952 году в Японии была основана Ассоциация дизайнеров (JIDA). Ассоциация ставила своей целью способствовать расширению дизайнерского движения и росту профессионального мастерства дизайнеров.

Это время отмечено многочисленными событиями, которые послужили становлению дизайна в стране и повышению престижа дизайнеров: организация отделений дизайна во многих вузах Японии, многочисленные выставки, конкурсы промышленных изделий, учреждение дизайнерских премий газетами «Асахи» и «Майнити», способствовавших популяризации дизайна не только внутри страны, но и за рубежом и совершенствованию качества промышленной продукции. Многие современные японские дизайнеры отмечают огромную роль этих премий для пропаганды, поддержки и развития дизайна в тот период.

Кроме того, шел активный обмен информацией, иностранных специалистов приглашали в Японию или направляли японских дизайнеров для продолжения учебы и дальнейшего совершенствования в США и страны Европы. С 1955 по 1964 год было направлено около 100 молодых специалистов. Но в то время дизайнерские разработки в Японии еще не обрели своего лица, многое в производстве изделий копировалось с зарубежных образцов.

В Японии как ни в одной другой стране мира, начиная с установления законодательных норм и заканчивая практикой внедрения методов дизайна в сферу производства, дизайн — один из действенных элементов государственной экономической политики.

В 1957 году Патентным управлением Японии было подготовлено Положение по охране авторских прав в области дизайна. В том же году было положено начало проведению конкурсов промышленных изделий на присвоение знака качества «Гуд марк».

Это событие во многом повлияло на то, что японский дизайн, преодолев этапы усердного ученичества и подражания зарубежному дизайну, перешел в новую стадию — собственно творчества, сделавшего его не только конкурентоспособным, но и признаваемым во всем мире.

В 2006–2007 годах отмечалось 50-летие основания (1957) и проведения японского смотра-конкурса «Good design». Фирмам-производителям и собственникам продукции, удостоенным знака качества, разрешено использовать марку «G» в рекламе и при продаже товаров. Эта политика действенна и в наши дни. Знак известен большинству японцев и служит своеобразным ориентиром при выборе на насыщенном товарами японском рынке. Несомненно, присвоение этого знака повышает статус дизайнера, разработавшего проект, отмеченный знаком качества продукт способствует росту имиджа фирмы-производителя. Прежде чем присвоить знак качества, проводится серьезный конкурсный отбор, работает представительное жюри. В 2006–2007 годах жюри состояло из 70 членов, и возглавлял его работу известный японский дизайнер Тосиюки Кита (Toshiyuki Kita).

Японская организация содействия дизайну (JIDPO) широко освещает результаты присвоения знака «G» в средствах массовой информации, а также ежегодно публикует великолепный с точки зрения дизайна каталог продуктов и приспособлений, отмеченных знаком «G». Эти каталоги содержат подробный отчет о том, как проводился конкурсный отбор и какие качества продукции отмечены жюри. Кроме того, это еще и прекрасная возможность познакомиться с мнением специалистов, так как в каждом каталоге публикуются статьи председателя и ведущих членов жюри. Таким образом, в руки профессионалов попадает ценный методический материал, а широким кругом читателей (каталог продается в книжных магазинах) он может использоваться как своеобразный учебник по дизайну, дающий точные ориентиры в безбрежном пространстве выпускаемой продукции. За прошедшие годы премией отмечено около 30 тысяч предметов

лучшего дизайнерского качества в области промышленной продукции, архитектуры и коммуникации.

Победителями, которым присуждены Гран-при за последние годы, были:

1. «Аибо» (собака-робот), 1999–2000. Этот робот, созданный дизайнерами фирмы «Сопу» не приносит человеку конкретной пользы, кроме того, что играет роль партнера, взаимодействующего с человеком и помогающего исцелять душу.

2. «А-РОС» — концепция новой коллекции модной одежды, 2000–2001. Дизайнер Иссей Миякэ (Issey Miyake) создал концепцию новых отношений между человеком и тканью, получившую происхождение от словосочетания «кусочек одежды» (A piece of cloth). Потребитель может сделать шаг от привычной структурной к обертывающей одежде, реагирующей на индивидуальные потребности.

3. Проект медиатеки в Сэндаи, 2001–2002. Дизайнер Тое Ито (Тоюо Ито) в проекте медиатеки пересмотрел привычную концепцию пространства общественного здания. Это не только новая по своим технологическим свойствам архитектура, но и ее новые функции. Было создано гибкое информационное пространство для различных видов деятельности, возможности различных видов коммуникации.

4. Парк Моэрэнума в северо-восточной части Саппоро на острове Хоккайдо, 2002–2003. План парка, выполненный известным дизайнером и скульптором Исаму Ногучи (Isamu Noguchi) незадолго до смерти, стал кульминацией его творческого пути. На территории парка множество оригинальных игровых скульптур, которые Ногучи создавал на протяжении всей жизни.

5. Автомобиль «Приус» фирмы «Тойота», 2003–2004. Наиболее успешно работающий на сегодняшнем рынке, он создан «дружелюбным» по отношению к окружающей среде. Это не только «дружелюбие» внешнего облика и комфорт использования, но и соблюдение необходимых требований по отношению к экологии, которые стали столь актуальными в современном мире.

6. Образовательные программы NHK для детей: музыкальная «До, ре, ми» («Do Re Mi») и «Фан уиз Джэпаниз» («Fun with Japanese»), 2004–2005. Присуждение Гран-при за дизайн телевизионной программы для детей — событие, выходящее за рамки привычных тем конкурса GD. Но поскольку расширяются границы дизайна, участие в конкурсе ТВ-программы от ее концепции до реализации становится понятным и объяснимым. Эти передачи знают и любят все дети Японии и ждут их с нетерпением.

7. Шприц для инъекций фирмы «Тэрумо», дизайнер Джун Цубои, 2005–2006. Тончайший в мире шприц для безболезненного впрыскивания инсулина больным диабетом представляет собой достижение японской промышленности и дизайна, использующего высокие технологии.

8. Электроскутер фирмы «Хонда», дизайнеры Тосиаки Такидзава, Масахико Ямагиси, 2006–2007. Четырехколесное транспортное средство нового поколения. Мобильный, компактный, надежный и выносливый. Своим внешним видом внушает доверие. Обещает быть востребованным не только у молодых и активных студентов и старшеклассников, но и как средство передвижения локального действия для разных возрастных групп и разных физических возможностей.

До недавнего времени японские дизайнеры, особенно промышленные, были связаны с дизайнерскими отделами фирм и считались обычными членами трудовых коллективов без учета творческой индивидуальности, что характерно для системы производственных отношений в Японии, но не столь свойственно для творческой профессии дизайнера. Такие компании, как «Сони» («Sony»), «Хонда» («Honda»), «Тойота» («Toyota»), успешно демонстрировали, что действительно означает «Сделано в Японии»: высокое качество и превосходный дизайн. Японская промышленная продукция, созданная дизайнерскими группами этих фирм лидировали на мировом рынке. Деятельность отделов дизайна была сфокусирована на

Портативный TV фирмы «Sony». 1959



Рисоварка фирмы «Toshiba». 1954



качестве массовой продукции больше, чем на ее отличительных особенностях и оригинальности. Результатом стало единообразие и отсутствие индивидуальных черт дизайна. Для изменения ситуации фирмы стали приглашать к работе над проектами свободных дизайнеров (Dokuritsy-Kei). Последние разработки молодых, тридцатилетних дизайнеров очень отличаются от того, что делают штатные сотрудники компаний. Дизайнеры, не состоящие в штате фирм, вынуждены ежедневно бороться за выживание в условиях жесткого рынка и неблагоприятной экономической ситуации в стране, они привносят будоражащую новую струю и «ересь» в обыденный, спокойный дизайн. Они формируют свою индивидуальность, яркий творческий темперамент и силу экспрессии, не испытывая влияния компании с ее жесткой иерархической структурой. Независимые дизайнеры готовы экспериментировать, проводить исследования, ездить за границу и путешествовать, пополняя творческий багаж, что очень затруднительно для штатных дизайнеров фирм. Такие свободные дизайнеры, как Итиро Ивасаки (Ichiro Iwasaki), Масамичи Катаяма (Masamichi Katayama), Син Нисибори (Shin Nishibori), Токудзин Есиока (Tokujin Yoshioka), завоевали признание своими оригинальными, полными фантазии проектами не только в Японии, но и во всем мире. Их работы очень востребованы. Направление, выбранное этими дизайнерами, стало возможным благодаря их независимости, индивидуальности и оригинальной дизайнерской стратегии.

Постоянно стремясь к совершенству, японский дизайн не вступает в противоречие с традиционной культурой, а использует ее достоинства и специфику, развиваясь вместе с ней. Создаются новые возможности взаимодействия людей и промышленной продукции с использованием инновационных технологий. В минимальных размерах продукции реализуются разнообразные и высококачественные функции.

Это своеобразный ключ к будущему дизайна Японии, заключенному в дизайнерских концепциях и методологии. Дизайн, который сохраняет теплоту, дружелюбие и согласие с окружающим человека миром. Отрицая холод и агрессию, часто вызывающие ассоциации с новыми технологиями, он постоянно стремится к совершенству.



Транспортная система IMTS
фирмы «Тойота».
Дизайнер Кунихира Учида



Музей дизайна в городе Нагоя

Экспозиция Музея дизайна
в Нагоя

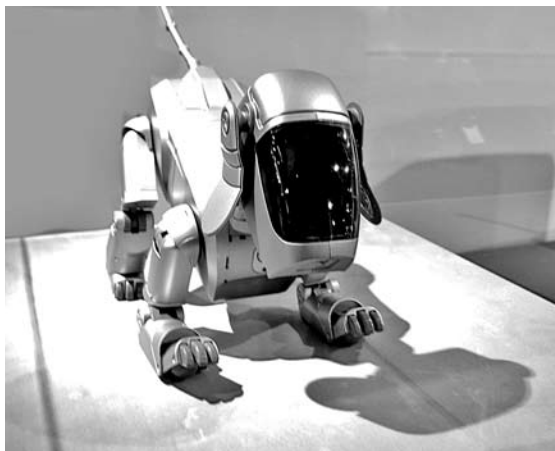


Экспозиция Музея дизайна
в Нагоя



Медиатека в Сендаи. Дизайнер
Тое Ито. 2001–2002





Робот «Циклоп». Дизайн Сюдзи Ямавака, университет Шиньсю.
ЭКСПО-2005, Айти

«Рукопожатие из будущего».
Дизайн Тое Ито. 2004



Экспозиция Музея дизайна
в Нагоя



Классицистические интерьеры дворцов и богатых жилых домов в XVIII веке

Р.М. Байбурова

Преподавая дизайнерам историю художественного решения интерьеров, я стараюсь не только знакомить слушателей с образами интерьеров разных народов в разные времена, но и считаю необходимым по возможности раскрыть, почему они оказывались именно такими, какими были и, более того, не могли быть другими. Подобное причинно-следственное понимание интерьерных решений не только облегчает восприятие материала, но и позволяет (как будет видно дальше) дизайнерам создавать стилизации исторических интерьеров, используя современные материалы.

При этом я исхожу из того, что все формы жизнедеятельности человека являются проекцией в первую очередь представлений современников об устройстве мира и месте в нем человека: под их воздействием вырабатываются алгоритмы, которым подчиняются архитектура, живопись, литература, музыка, формы окружающей среды и, конечно, интерьера. Разные у разных народов, эти представления последовательно изменялись, что влекло за собой переосмысление всех форм жизни. Что касается интерьеров, то на их образ одновременно влияли и ментальные особенности людей, и климат, и местные строительные материалы, и т.д., и т.п., но приоритетным всегда оставалось мировоззрение. В ряде случаев, когда сохраняются письменные документы той или иной эпохи, подобная взаимообусловленность очевидна, но когда таких свидетельств нет, именно памятники позволяют реконструировать картину мира создававших их людей.

Иными словами, ставя своей задачей рассмотреть интерьеры классицизма, мы, во-первых, должны понять, почему в середине XVIII столетия классицизм появляется, а значит, определить, каким представляли себе мир современники, и, во-вторых, установить связь этой картины мира с формами, в каких предстал классицизм, в нашем случае в интерьерах.

В данной статье объектами рассмотрения станут классицистические интерьеры дворцов и богатых жилых домов, поскольку именно эта категория сооружений наиболее многочисленна¹.

Как известно, родиной классицизма стала Франция середины XVIII столетия. Здесь он пришел на смену господствовавшему на протяжении полувека *gout moderne*, как тогда называли рококо с его культом изящества, эlegantности, утонченности манер и комфорта (*commodité*). В рококо важны были не поражающие воображение масштабы, энергия, чувственная цветовая палитра и производимые впечатления — так было раньше, сколько личное удовольствие. Слова современницы — «в этом мире мы лишь затем, чтобы доставлять приятные ощущения и чувства самим себе»² — можно рассматривать как своего рода мировоззренческую установку рококо. Интерьеры по сравнению с предыдущими уменьшились в размерах, их декор стал асимметричным, легким, кокетливо-игривым, цветовая гам-

ма — светлой. Интерьеры классицизма оказались принципиально иными, чем их предшественники. С приходом классицизма рокайльные линии распрямились, прямые дополнились циркульными и полуциркульными, акцент сместился на пропорциональную гармонию построенный, актуальными стали симметрия и регулярность, популярными — античные ордер и орнаментальные мотивы.

Существует ряд работ, посвященных интерьерам классицизма, в которых они описываются последовательно и обстоятельно. Встречаются и попытки ответить на вопрос, почему в середине XVIII века классицизм появился. Западный исследователь интерьеров Ч. Мак-Коркодейл такой причиной считает стремление «подражать искусству Древнего мира или по крайней мере напоминать о нем»³. Российские исследователи ограничиваются достаточно общими формулировками про экономические, социальные, идеологические изменения, например, что появление классицизма обусловили «идеи высокой гражданственности, воодушевляющие передовое русское общество в эти годы», которые «требовали нового архитектурного образа»⁴, или «это определялось не только желанием следовать новой моде на Западе и вкусами императрицы-самодержицы, но прежде всего теми глубокими изменениями, которые происходили в экономическом и социальном развитии России, изменениями в области идеологической»⁵ и т.п. В иных случаях это глобальное для XVIII века событие связывают с начавшимися в середине столетия успешными раскопками в Помпеях и Геркулануме, хотя не исключено, что сами эти раскопки стали откликом на новые настроения в обществе (см. далее). То есть вопрос, почему произошла столь решительная, столь резкая смена пристрастий, остается, в сущности, без убедительного ответа.

Поскольку мы постулируем, что возникновение новых форм жизни является откликом на изменяющиеся представления современников о мире, обратимся к картине мира этой поры. Общеизвестно, что XVIII век называют эпохой Просвещения, что просветители жаждали разумного переустройства общества и что их идеи остро занимали умы современников на протяжении всего XVIII века. Бесспорно, что эти идеи должны были как-то сказываться на формах жизни. Но при этом в тени остается тот факт, что возникновение самих просветительских идей является порождением изменившейся картины мира, которая, утверждаясь, влекла за собой преобразование всех форм жизни.

Появление же нового мировоззрения было обусловлено гигантскими успехами научной мысли.

Уже в эпоху Ренессанса когда, оптимистично рассматривали земной период существования человека⁶, был продемонстрирован гимн земной жизни, а также любознательность в отношении ее, в результате чего раздвинулись не только границы мира реального (географические открытия, новые торговые связи и др.), но и горизонты его познания. К примеру, в 1543 году было опубликовано сенсационное открытие Коперника: Земля и планеты вращаются вокруг неподвижного Солнца⁷ — до того все еще господствовала античная модель Птолемея (II век н.э.), согласно которой неподвижную Землю окружают восемь вращающихся сфер, каждая последующая больше предыдущей.

«Гимн земной жизни» органично привел к тому, что XVII столетие, с одной стороны, предстало как торжество роскоши, великолепия, чувственности, то есть в формах барокко (во Франции классицизма XVII века⁸). С другой стороны, любознательность превратилась в страстное, необоримое желание познать окружающий мир во всем его многообразии, что требовало «упорного, систематического наблюдения <...> становятся возможными классификация минералов, животных, растений, географические описания и т.п.»⁹, а это, в свою очередь, спровоцирует страсть к коллекционированию предметов и раритетов естественной истории. Взрыв научной пылкости обернулся потрясающими научными достижениями.

Семнадцатый век — это особенное в истории цивилизации столетие, это век открытия фундаментальных законов, по которым существует мир. Их авторами были знаменитые Галилей¹⁰, Кеплер¹¹, Декарт¹², Паскаль¹³, Гюйгенс¹⁴, Лейбниц¹⁵, Ньютон¹⁶ и др. «Веком гениев» окрестили XVII столетие исследователи. И если еще в его начале Галилей уступил натискам церкви, то к его концу стало очевидным, что божественный мир структурирован, организован, что он действует по законам¹⁷. Век гениев породил новое представление о мире — *механистическую модель мира*, в которой мир уподоблялся гигантскому часовому механизму, сотворенному Богом и функционирующему по заданным им совершенным законам.

Великие открытия будоражили современников. Непременными атрибутами светских гостиных становятся географические глобусы и карты, небесные глобусы, подзорные трубы и астролябии. Изображения интерьеров в конце XVII века очень живо рисуют эти предметы, находящиеся в центре внимания оживленных кавалеров и дам, которые, по-видимому, на доступном им языке увлеченно обсуждают научные сенсации. Вспомним, из своего европейского путешествия Петр I привез в Россию небесный глобус.

Конечно, в поле интересов XVII столетия присутствует и высшее творение Бога — человек. Об особом к нему внимании, о вглядывании в него свидетельствует — со стороны искусства — возникновение в это время жанра автопортрета; внимание к человеку исподволь готовит переход к стилю рококо с его кредо «доставлять приятные ощущения и чувства самим себе». Ученых же занимают связанные с человеком вопросы анатомии, души, соотношения души и тела, проблемы морали и т.д.¹⁸ Мыслители XVII века сходятся в том, что каждый индивид обладает естественной, то есть данной ему от природы, разумностью, которую можно совершенствовать, а поскольку она свойственна всем, все люди равны и свободны (свободны от природы удовлетворять свои интересы). По аналогии с законами механистической модели мира они признают эти категории естественными законами и вплотную подходят к вопросам устройства государства. Последнее рассматривается как общество свободных граждан, которые добровольно ограничили свои естественные права. Подобные рассуждения, казалось, проливали свет на изначально верное естественное устройство бытия¹⁹. Адепты новых идей, порожденных механистической моделью мира, получили статус просветителей²⁰.

В XVIII столетии научные открытия (законы политэкономии Адама Смита и др.) вновь и вновь подтверждали механистическую картину мира²¹. Просветители XVIII века Вольтер, Руссо, Дидро, Монтескье, Гельвеций, Гольбах и другие, как и их предшественники, уподобляют его гигантскому механизму, сотворенному Безличным разумным началом (Вольтер). Главными «инструментами» познания они признают разум и опыт и объявляют суеверием все, что не поддается анализу разумом — откровения, священные истории и тому подобное; среди просветителей этого столетия можно встретить и откровенных атеистов. Опираясь на механистическую модель мира, философы Просвещения оптимистично обсуждают законы устройства государства, основанного на общественном договоре²². Важнейшей задачей Просвещения стало воспитание людей нового типа, для которых истинным благом являлся разум. Эти вопросы не были новыми, но в XVIII веке заговорили о необходимости воспитывать наряду с просвещенным умом «крепкие и сильные тела» и «более добродетельные души» (Гельвеций).

Все горячие дебаты философов происходили в эпоху рококо. Они находили отражение в литературных сочинениях, научных трактатах и эссе, с 1751 года Дидро начинает издавать знаменитую «Энциклопедию, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел». Новые идеи подтолкнули к расширению масонских лож, в них вступали люди, которые разделяли идеи просветителей, надеялись на построение нового мирового порядка и находили духовную альтернативу в целях и моральных

принципах масонов²³ (кстати, масонами были Вольтер и Дидро). В светских салонах, наряду с флиртом и своеобразным культом женщины, обсуждением светских скандалов, новостей моды и ярких литературных новинок, обращались к научным сенсациям, разносторонне подтверждавшим механистическую картину мира, к законам устройства идеального человеческого общества, на ней основанных, к правилам воспитания граждан нового типа²⁴. Иными словами, в представлениях современников последовательно утверждалась механистическая модель мира, и в значительной степени проводниками ее были просветители.

Разумеется, формы рококо, его декоративная система, запечатлевшие стремление удовлетворять все человеческие прихоти, не соответствовали идеалам просветителей, что, конечно, неминуемо звучало в их критических высказываниях о рококо²⁵. Согласно их логике механистическому веку Просвещения более подходили разумные композиции и формы, логичные и ясные. И хотя их мнение разделяли далеко не все, в том числе и ведущие архитекторы²⁶, но, тем не менее, по-видимому, не случайно в ряде французских интерьеров в 1750-е годы начинают появляться спокойные прямолинейные формы, которые более соответствовали разумным идеалам их адептов. Увлечение ими современники определили как «греческий вкус» (*goût grec*)²⁷. Как известно, в это время еще не видели особой разницы между греческой и римской древностью. Это были первые пробные шаги к новому стилю²⁸.

По тем же, по-видимому, причинам в 1750-х годах начались раскопки древнеримских городов Помпей и Геркуланума, погибших при извержении вулкана Везувия в 79 году н.э. Взору европейцев предстали отлично сохранившиеся древнеримские жилые дома и виллы, симметричные, построенные по законам гармонии, упорядоченные и к тому же прекрасно декорированные. И восхищенная Европа оказалась готовой воспринять их разумную красоту.

В середине XVIII века механистическая модель мира, определившая направление интересов этого столетия и плодотворно развивавшаяся просветителями с их установкой на разум, обрела, наконец, свое выражение в формах нового стиля, которые запечатлели всеобщее господство закона. Этим стилем стал классицизм (лат. *образцовый*). Призыв просветителей дополнить разум добродетельными чувствами способствовал появлению в рамках классицизма сентиментализма.

Будучи порождением механистической модели мира и ее «продукта» — Просвещения, классицизм истинным почитал все естественное, созданное великим разумным началом (Творцом). Соответственно критериями нового стиля становится природа, то есть «естество». На нем должны были базироваться также правила построения архитектурных образов: «В архитектуре, равно как и во всех других искусствах, естество может почтяться основанием ее правил»²⁹.

Еще в античности были сформулированы три основных требования к сооружениям архитектуры: прочность, польза и красота. Прочность во все времена предполагает надежность и долговечность, что не могло стать исключением в классицизме. Представления же о пользе, то есть об удобстве обычно соотносились с соответствующим образу жизни внутренним устройством сооружений, которое менялось с эволюцией мировоззрения; следовательно, в сооружениях классицизма должны были появиться соответствующие ему пространственно-планировочные композиции. Критерием красоты в классицизме становится естественность. А это предполагало, что стены, огораживающие внутреннее пространство, решены разумно, что они надежно поддерживают перекрытия. Что перекрытия, в свою очередь, защищают интерьер сверху, построены и украшены также разумно. Иными словами, красивыми были образы, основанные на правилах «естества».

В рамках системы, апеллирующей к «естеству» как основанию для правил архитектуры, таким правилом должна была стать, во-первых, *симметрия*. Уже на

подсознательном уровне она воспринимается как нечто правильное, поскольку с самого начала своего существования человек видел, что все живые существа и растения устроены симметрично. Во-вторых, то же можно сказать в отношении *ритмичности*. С древнейших времен естественными представлялись различные ритмы в природе (восходы и закаты светил, волны на воде, колышущиеся под напором ветра травы в полях и др.). То есть симметрия и ритмичность должны были естественно войти в число правил классицизма и лечь в основу всех композиционных решений, как архитектурных (в том числе интерьерных), так и декоративных.

Точно так же, обращаясь к «естеству», можно было бы ожидать, что правилом классицизма должна стать *пропорциональность* или *соразмерность* частей и целого. Ведь человек интуитивно, то есть естественным образом, выделяет то, что более всего отвечает заложенным в нем от природы представлениям о правильности, например, в ряду прямоугольников — прямоугольник с «золотым сечением» сторон. Поэтому естественным, то есть правильным, будет, когда фрагменты какого-либо целого связаны и с этим целым, и между собой пропорционально. Кстати, построенная на подобной соразмерности ордерная система, подаренная миру древними греками, оказалась органично востребованной классицизмом.

Так же естественно и разумно, что формообразующими элементами в архитектуре и интерьерах классицизма должны стать правильные, и это, во-первых, простейшая геометрическая фигура — *прямоугольник* с пропорционально связанными сторонами, и, во-вторых, *круг (полукруг)* — совершенная, равноудаленная от центра кривая.

Даже не артикулированные, эти естественные и разумные правила распространялись на все формы и действовали на всех уровнях архитектурного построения — пространства, объема, поверхностей, композиций и фрагментов композиций, а также убранства интерьеров. То есть этим правилам должен был подчиниться как цельный образ, так и входящие в него (или составляющие его) части, а значит, каждая часть классицистического образа должна была получить композиционную обособленность. И это тоже абсолютно естественно и тоже можно отнести к правилам «естества», поскольку подобную структуру в известной степени можно сопоставить с фрактальной³⁰ структурой природного мира, о которой, понятно, современники не имели никакого понятия.

Основанные на «естестве» правила позволяли формировать симметричные или регулярные композиции, составленные из логичных прямоугольных и циркульных форм (как линейных, так и объемных). В свою очередь, отдельные части, формирующие целое, также симметричные или регулярные и соразмерно упорядоченные, увязывались пропорционально и с общим замыслом, и между собой, что обеспечивало соответствие целого и частей, а также частей между собой.

Следствием подобных построений становится возникающая иерархия — от цельного главного образа к его фрагментам, где каждый фрагмент, входя в состав главного, также является самостоятельной композиционной единицей и другим целым и т.д. При правильном решении соответственно выстраиваются акценты восприятия — от главного к частному, от нового главного к новому частному. Об этом писал первый русский теоретик искусства П.П. Чекалевский: архитектор «должен стараться, чтобы взор, привлеченный красотой целого здания устремлялся сначала к главным онаго частям, которые без труда усмотреть можно, и обозреть оныя, обращался бы с удовольствием и на прочия части, коих употребление, надобность и согласное соединение с целым довольно бы понятны были»³¹. Эти слова в полной мере можно отнести и к правилам построения интерьера.

Другим следствием упорядоченных, пропорционированных, с привлечением правильных форм построений должна была стать *статичность* классицисти-

ческих решений (пространственных, объемных, фасадных и т.д.), в том числе интерьеров, иными словами, созерцательное спокойствие сотворенных по законам «естества» образов.

Подобно тому как универсальными были законы существования мира, данные Творцом, или просветительские законы общественного устройства, универсальными были и законы (правила) стиля классицизм, безразличные к национальностям и религиям. Особенности, которые стиль получил в разных странах, были обусловлены либо их спецификой, либо яркой индивидуальностью конкретных мастеров.

Вместе с тем существует вечный «маятник» искусства, когда активные динамичные формы в конце концов изживают себя, так что со временем имманентно возникает потребность в формах противоположного толка — спокойных, уравновешенных (или наоборот)³². В таком случае назревавшие изнутри рококо перемены совпали с мировоззренческими. Заметим также, что возникшее в рококо пристрастие к *commodité* уже никуда не исчезнет, оно станет своеобразной слагаемой интерьеров классицизма и в конце концов в XIX столетии утвердится в статусе важнейшего фактора, формирующего образы интерьера.

Эпицентром ученых, философов, просветителей, да и передовой во всех отношениях страной в XVIII веке являлась Франция, потому-то именно здесь впервые новые идеи воплощались в интерьере. И сами идеи, и адекватный им художественный язык, развивающийся и обогащающийся, быстро завоевывали европейское пространство³³.

В своем развитии классицизм прошел три стадии: раннюю, зрелую и позднюю. Первые две приходятся на вторую половину XVIII века; поздняя (примерно первая четверть XIX века) в ряде стран получила настолько яркие особенности, что стало возможным говорить уже об ином стиле — ампире.

Как и в предшествовавшие времена, дворцы и богатые жилые дома классицизма имеют трехчастное деление на парадную, жилую и хозяйственную части. Как и ранее, фасады их построены симметрично, в интерьере используются уравновешенные пространственно-планировочные композиции, комнаты выстроены анфиладами, то есть используются симметрия и ритмичность. Масштабы сооружений, в том числе и интерьеров, в эпоху рококо пришли в полную гармонию с человеком, навсегда утратив нарочитую грандиозность. Классицистические сооружения относительно компактные, центральная ось симметрии зафиксирована самым значительным помещением, анфилады комнат укоротились, пропорции интерьеров, как и фасадов, гармоничные.

Согласно правилам классицизма каждый фрагмент анфилады также получает симметричное построение. Ось симметрии помещений перпендикулярна к главной анфиладной оси. Подобное построение композиционно обособляет каждый отдельный интерьер, превращает его в самоценное пространственное звено, а восприятие анфиладного пространства, утратив прежнюю непрерывную «текучесть», обретает своеобразный «пунктирно-точечный» характер (пунктир — движение вперед, точка — остановка на оси симметрии помещения).

В соответствии с законами классицизма интерьеры получают прямоугольные или циркульные планы или планы, в которых эти две основные формы композиционно соединяются. Аналогичные формы, дополненные полуциркульными сводами и полусферами-куполами, используются в перекрытиях.

Отмеченные композиционные приемы обеспечивали ясный и логичный, то есть правильный, как того требовал классицизм, архитектурный образ, и применялись повсеместно.

Но пространственное решение интерьеров в русских дворцах и жилых домах классицизма получило свои особенности. Известно, что в России, которая в XVIII веке стремительно наверстывала Европу, середина столетия пришлось на эпоху

барокко, а рококо было представлено единичными превосходными образцами ринальдиевских дворцов, строившихся отчасти и в период раннего классицизма. В русских барочных дворцах середины XVIII века с симметрично-осевой композицией плана мощно акцентировались анфилады, порою они достигали более чем 300-метровой длины, благодаря чему возникала поистине барочная безграничность. В поисках пространственных образов, адекватных классицизму, в раннем его периоде иногда возникали весьма неординарные решения. К примеру, в Чесменском дворце³⁴ (арх. Ю. М. Фельтен, 1774–1777) основой плана стал равносторонний треугольник, в центре которого разместился круглый обширный купольный зал, а в расположенных по трем углам круглых башнях — тоже круглые, завершенные куполами помещения (в одном из них — лестница). Однако в конце концов при сооружении дворцов вернулись к прямоугольной форме здания и симметричной на фасаде и уравновешенной в интерьере объемно-планировочной композиции с анфиладами — ясной и сдержанной. В этой композиции главные помещения расположены на центральной оси симметрии, анфилады комнат укорочены, а помещения имеют выраженную ось симметрии и необходимые гармоничные пропорции. Часто к основному объему присоединяются симметричные галереи, соединяющие главный корпус с боковыми флигелями.

Иначе обстояло дело в жилых богатых домах России — знаковых явлениях русской культуры, главных сооружениях знаменитой русской усадьбы. К моменту смены барокко на классицизм они имели два-три этажа, причем анфилады парадных комнат с главным залом в центре располагались обычно во втором этаже; жилые анфилады были вверху и частично во втором этаже; для служебной части по традиции отводился нижний этаж. Эта симметричная пространственная структура, казалось бы, вполне приемлемая для нового стиля, претерпела в раннем классицизме коренные преобразования³⁵.

Принципиальные изменения в жилой части (с изначально традиционными проходными комнатами) были спровоцированы стремлением к удобству (знакомым уже по Франции *commodité*). В жилом этаже возникает коридорно-апартаментная система: между продольными анфиладами появляется коридор, связанный дверными проемами с комнатами в анфиладах, так что, перекрывая те или иные анфиладные двери, стало возможным формировать отдельные апартаменты (жилые «половины») из одной, двух, трех комнат; при необходимости их можно было трансформировать. Дальнейшее стремление к удобству приведет к увеличению жилой части дома, в конце концов даже за счет уменьшения парадной.

Параллельно преобразовывалась парадная часть богатых жилых домов, однако, как это ни парадоксально, изначально симметричная ее структура оказалась разрушенной. И вот почему. Обычно легко усваиваются новые приемы декорации, в то время как пространственные изменения предполагают более глубинное постижение стиля. Владельцы богатых жилых домов относительно легко восприняли классицистические приемы декорации, но они все еще находились в плену безграничных дворцовых анфилад предшествовавшего барокко и жаждали привнести в свои дома аналогичные пространственные эффекты. А поскольку бесконечно увеличивать жилой дом было невозможно, желаемого эффекта добивались иными способами. Например, окно на парадной анфиладной оси уводило внутреннее пространство в наружную безбрежность. Однако еще более действенно в этом плане зеркало на анфиладной оси, в котором нанизанные на анфиладную ось помещения безгранично множатся, в результате чего истинные границы дома попросту исчезают.

Максимально насладиться этим эффектом мешал расположенный в центре зал — центростремительный фокус для обращенных к нему помещений. Чтобы освободить для парадной анфилады весь протяженный передний фронт дома, зал

отодвигают к дворовому фасаду. Но в такой композиции посетители, вкусив в парадной анфиладе все прелести «дома без границ», вынуждены были пробираться к залу через ряд боковых помещений (как, например, во дворце в Кускове под Москвой). Так что очень скоро зал возвращается в цепочку парадных комнат. Но возвращается он уже в качестве заключительного звена парадной анфилады — располагают его у торца дома. Этот шаг поставил точку в пространственных преобразованиях интерьеров русского усадебного дома: его внутренняя пространственная структура навсегда утратила классицистическую симметрию, хотя решение фасада ее сохранило.

Параллельно действие законов классицизма в усадебных домах приводит к появлению оси симметрии в каждом отдельном помещении, так что оно композиционно обособляется. В русских усадебных интерьерах созданию собственной оси симметрии в помещении способствовали печи, которые часто устраивались симметрично в углах помещений. (В этом случае их ставили на пересечении продольной и поперечных стен, так что одна печь обслуживала сразу несколько комнат, а любая дополнительная теплая поверхность была весьма востребована в холодном русском климате.) Определяются композиции для зала (в противоположном от анфиладной оси конце сооружаются хоры для музыкантов), для гостиных³⁶.

Освободившееся у дворового фасада пространство занимают жилые комнаты, которые (под воздействием *commodité*) стремятся к расширению. Вместе с ними здесь появляется коридор. Жилые комнаты ниже парадных (см. далее) и пространство над ними заполняют антресоли, лестница на которые удобно располагается в коридоре, по глухой стене парадного анфиладного ряда. Окна антресольного этажа совсем небольшие, смотрят во двор. В антресольных помещениях, относительно изолированных, рекомендовалось размещать «детские».

Все внутреннее пространство дома используется крайне рационально. Несколько лестниц — парадная, на антресоли, служебные, в том числе связанная с «черным входом», лестница на хоры для музыкантов — обеспечивают удобное во всех отношениях его функционирование, не допуская непредвиденных пересечений гостей, обитателей дома, слуг. В доме происходят парадные церемонии; емкий, трансформируемый, он позволяет удобно разместить членов семьи, приживалов, гостей, сдавать комнаты внаем.

Правильно, по законам классицизма организованное внутреннее пространство предполагало пропорциональные соотношения в нем ширины, длины, высоты. При этом большие мастера полагались на свою художественную интуицию и опыт. Вместе с тем вырабатываются образцовые значения всех допустимых параметров. В частности, в развитом периоде классицизма в русских руководствах по устройству интерьеров наиболее «приличными» считались соотношения ширины и длины как «1:1; 1:2; 2:3...»; в больших же залах как 1:3³⁷; ширины, длины и высоты: «Если широта покоя = 1, а долгота = $1^{1/4}$, то высоте... быть $1^{1/3}$... если широта = 1, а долгота = 2, то высоте надлежит быть $1^{1/2}$...»³⁸ В результате все помещения — от просторных залов до небольших комнат — получали правильные классицистические параметры. А поскольку парадные помещения имели ббльшую площадь, чем жилые, то они были и более высокие.

Как уже отмечалось, перекрытия помещений, отталкивавшиеся от форм прямоугольника и круга и их сочетаний, также отличались разнообразием: гладкие прямоугольные потолки, правильные цилиндрические, купола-полусферы, гладкие прямоугольные поля с вписанным куполом, а также конструкции из приподнятого на падугах плафона.

Возникавшее при этом разнообразие помещений позволяло компоновать из них эффектные анфиладные пространства, чаще всего в русских усадебных интерьерах. Используя помещения различных размеров и конфигураций в сочетании с разнообразными формами перекрытий и изменяя ориентацию ком-

нат относительно анфиладной оси, «бесконечную» парадную часть домов можно было превратить в исключительно выразительные пространственные ансамбли. Они раскрывались по заданному сценарию: вход в дом часто находился на дворовой стороне, поэтому, прежде чем попасть на главную «бесконечную» анфиладу, надо было двигаться перпендикулярно к ней по веренице комнат, идущих из глубины дома. Из-за симметричного построения всех анфиладных звеньев движение в анфиладах сопровождалось характерными «классицистическими» паузами. От помещения к помещению анфиладное пространство постоянно мягко преобразовывалось, но могло вдруг сжаться в маленьком помещении, чтобы в следующий момент «взорваться» в обширном зале.

В 1770-х годах в России появились, правда, в ограниченном количестве, дома с усложненным планом и многоперспективным построением интерьера. Внутреннее пространство в них «устремлялось» в «бесконечность» по многим анфиладным перспективам, которые пересекались как под прямыми, так и под острыми углами, и представляло поистине безграничным. Подобные «безграничные» пространственные решения представляют своеобразное логическое развитие, по сути, барочных тенденций, которые проявляли себя в богатых дворянских домах уже на фоне притязаний раннего классицизма.

Придать помещениям правильно, логично организованный облик позволяли элементы ордера. Это могли быть, например, колонны с антаблементами, по опыту античности расположенные по периметру помещения на некотором расстоянии от стен; в этом случае они наглядно демонстрировали идеальное соотношение опоры и перекрытия и сообщали помещению образцовую архитектурную выстроенность. Если помещение было прямоугольным, возникало подобие перекрытого греческого перистыля. Залы, в которых использовали подобный прием, порою называли греческими. Примером может служить, в частности, Греческий зал Павловского дворца (арх. Камерон, 1783; отделка — арх. Бренна, 1792–1793) под Петербургом, в котором использованы колонны и антаблемент коринфского ордера.

Стать опорой для перекрытия могли также колонны, регулярно приставленные к стенам, но чаще все же — ритмично повторяющиеся ордерные пилястры; в иных случаях пристенные пилястры дублировались колоннами; пилястры могли быть сдвоенными. Но как бы то ни было во всех вариантах с использованием ордера возникал регулярный архитектурный «каркас», или остов помещения, безупречно организующий интерьер. Построить подобный каркас или — шире — правильную структурную основу интерьера можно было и иными способами (см. далее).

Ничто не должно было нарушить разумное архитектурное построение классицистического интерьера. Это касается в первую очередь цветовых решений. В качестве фоновых классицизм использует светлые, мягкие цвета, которые чувственно не спорят с архитектурой, но, наоборот, проясняют все членения, выявляя тончайшие нюансы архитектурных построений. Стены часто окрашивали светлыми клеевыми красками по оштукатуренной поверхности, что придавало им спокойную матовую фактуру. В то же время в качестве локальных декоративных акцентов в классицистических интерьерах были уместны достаточно яркие выразительные цвета.

Такое же требование — не повредить разумному архитектурному построению классицистического интерьера — распространялось на орнаменты, поэтому они вводились относительно умеренно. Но орнаменты классицизма выполняли другую роль: с их помощью можно было классицистическую архитектурную основу интерьера подчеркнуть, усилить ее звучание. Для этого орнаментальными мотивами сопровождали архитектурные членения, например, фризy и карнизы, горизонтали и вертикали стенных панелей и др. Орнаментальные группы включались также в качестве декоративного заполнения различных композиционных

фрагментов, что способствовало большей выразительности этих единиц общего архитектурно-декоративного замысла. Призванные поддержать безукоризненность построения интерьера архитектурные орнаменты выполнялись в низком рельефе или даже живописными приемами; в позднем периоде классицизм обратится к выполнению орнаментальных мотивов в технике гризайль. Наконец, чтобы не мешать восприятию архитектурного целого, орнаменты требовались не телесные, массивные, а легкие, изящные, утонченные³⁹. И последнее, орнаментальные мотивы классицизм черпал в первую очередь в Древнем Риме, знаменитом своим стремлением к украшательству, но также активно их пополнял.

«Обозрев» главные части (интерьер в целом), обратимся к «прочим частям», рассмотрим их «употребление, надобность и согласное соединение с целым», то есть проследим, как строились в классицистическом интерьере поверхности стен, потолков, полов.

Стена классицизма, пропорционально связавшая длину или ширину помещения с высотой, в свою очередь, разбивается на пропорционально соподчиненные основное поле, нижнюю горизонтальную панель (высота ее может трактоваться по аналогии с высотой постамента для колонн) и завершающий антаблемент. Но, помимо этого, классицистическая стена — это еще и симметрично или регулярно, то есть композиционно правильно, организованная плоскость. Для выполнения этой задачи в классицизме использовался целый арсенал приемов.

Симметрично организовывал стену какой-либо элемент интерьера (камин, дверь и др.), размещенный на ее центральной оси. Регулярную композицию стены можно было построить, например, при помощи ритмично расположенных прямоугольных вертикальных филенок. Для этого уже на самом раннем этапе надо было преобразовать рокайльные филенки при помощи правильных форм — прямоугольника и круга (полукруга), а заодно использовать эти формы в дверных проемах, десюдепортах, формах зеркал и других элементах интерьера, как это было сделано в одном из первых классицистических интерьеров — салоне королевы в Малом Трианоне (арх. Габриэль, 1760-е).

Другой способ ритмично организовать стену предполагал использование системы ниш, прямоугольных или с полуциркульным завершением. Важно, что классицистическая стена в принципе не могла оставаться гладкой неорганизованной поверхностью. Даже если пространство интерьера решалось по образцу греческого перистыля, стена за колоннами обязательно оформлялась «правильно»: в упоминавшемся Греческом зале в Павловске она разработана системой регулярных ниш с полуциркульным завершением, в которых установлены скульптуры.

Классицистически организовать поверхность стены можно было, воспользовавшись сочетанием нескольких приемов. К примеру, в круглом Итальянском зале того же Павловского дворца чередуются ниши и филенки, причем ниши здесь большие, полуциркульные, воспроизводящие древнеримскую форму, а поскольку зал перекрыт куполом со световым фонарем в зените (аналог «глаза» древнеримского Пантеона), возникло название зала «Итальянский».

Одним из множества примеров, когда для регулярной организации стены в интерьерах классицизма соединяются вместе различные приемы, может служить «домашний» театр (арх. Кваренги, 1783) Екатерины II в Эрмитаже. Ему придана форма античного театра (несомненно, это решение было согласовано с заказчицей). От входа ступенями спускаются полукольца рядов для зрителей и заканчиваются полукруглой орхестрой, которую замыкает прямоугольник сцены (полукруг и прямоугольник — две совершенные классические формы). Зрительские ряды огибает полукруглая стена, в организации которой Кваренги использовал несколько архитектурных мотивов. Прежде всего, это коринфские колонны, которые образуют ритмы более широких и менее широких интервалов; эти колонны

поддерживают антаблемент. В широких интервалах между колоннами вписаны большие полуциркульные арки, которые создают свою регулярность. Еще один организующий стену прием — небольшие полуциркульные ниши, расположенные в узких интервалах между колоннами и вписанные, каждая, в неглубокий прямоугольник. Таких ниш десять, и в них находятся скульптуры девяти муз и их покровителя Аполлона. Каждому прямоугольнику с полуциркульной нишей вторит расположенный выше аналогичный квадрат, в котором в круглом венке помещен античный профиль. Ритмичное чередование колонн, больших и малых ниш, скульптур, профильных барельефов логично многопланово организует стену. Масштабы театра соответствуют человеку, пропорции его гармоничные, построение ясное и логически безукоризненное, прямоугольные и круглые формы сообщают этому интерьеру идеальную образцовую завершенность. В результате пребывание в нем рождает чувство покоя и исключительного пространственного комфорта.

Ритмически организовать можно было и гладкую стену, воспользовавшись для этого исключительно декоративными приемами, — например, при помощи картин, регулярно и без наклона укрепленных на стенах, порою в два уровня. Аналогичный эффект можно было получить при помощи регулярно повторяющихся декоративных композиций (см. далее).

Все средства декорации интерьеров классицизма, на каком бы уровне организации интерьера они ни использовались, должны были подчеркивать правильность композиционных решений и соответствовать правилам стиля.

Если стену организовывали филенки, то, чтобы усилить композиционную регулярность, их обрамляли архитектурным декором, который состоял из архитектурных профилей в сочетании с орнаментами, а сами филенки декоративно заполняли. Заполнением филенок могли быть симметричные орнаментальные композиции, выполненные в живописной манере или рельефные. Или филенки затягивали тканью с орнаментальными композициями, так что они превращались в подобие регулярных стеновых панно. Например, в опочивальне Марии Федоровны, супруги великого князя Павла, в Павловске стеновые филенки были забраны светлым шелком с изображениями ярких букетов цветов, гирлянд, плодов, музыкальных инструментов, сельскохозяйственных орудий, перевитые лентами.

Как своего рода аналог филенок, ритмично структурирующих поверхность, можно рассматривать регулярно повторяющиеся прямоугольные или круглые рельефные композиции. Если их помещали между пилястрами, имитирующими архитектурный остов интерьера, эффект регулярности усиливался. Изображения в рельефах, как правило, выполнялись по образцу античных и представляли сцены из античной истории.

Классицистические филенки могли заполнять гротесками — декоративными композициями из лепных групп и живописных вставок. Гротесками украшали свои интерьеры еще древние римляне; гротески были весьма популярными в итальянских интерьерах Ренессанса (тогда их обнаружили в убранстве древнеримских гротов); несколько преобразованные, они практиковались в интерьерах французского рококо, а Франция второй половины XVIII столетия подарила им новую жизнь. Ритм заключенных в рамы гротесковых композиций сообщал стене необходимую организованность и необычную утонченную декоративность. Из Франции гротески распространились повсеместно.

В частности, их щедро и весьма изощренно использовал английский архитектор Роберт Адам, гармонично соединяя в гротесковых мотивах как античные, так и рожденные его творческой фантазией. Особенностью гротесков Адама стал привнесенный в них золотой цвет, ранее никогда в гротесках не встречавшийся: гротесковые рельефы Адам часто делал из золоченой бронзы, а живописные вставки — в золоченых лепных обрамлениях. В отдельных случаях в интерьерах

классицизма копировались ренессансные образцы с гротесковой декорацией (в Эрмитаже по заказу Екатерины II архитектор Кваренги воссоздал лоджии Рафаэля из Ватикана).

Декоративным приемом классицизма стали также декоративные фантазии на тему гротесков. Так можно определить, к примеру, прием убранства Зеленой столовой (арх. Камерон, 1780-е) в Царскосельском дворце под Петербургом, где гротесковые композиции не имеют хрестоматийных «рам», но при этом они сами ритмически организуют стену. На зеленовато-фисташковом фоне стены регулярно повторяются объединенные в композиции белые лепные фигуры, колонки, античные вазы, цветочные гирлянды и другие, их дополняют «живописные» вставки в виде небольших прямоугольных панно и круглых медальонов с белыми лепными фигурками на розовом фоне.

Впрочем, прием убранства Зеленой столовой можно отчасти рассматривать и как разновидность «этрuscoского стиля», также практиковавшегося в убранстве интерьеров классицизма. В этом случае регулярный структурный ритм стены намечался композициями с этрусскими мотивами, под которыми во второй половине XVIII века подразумевались изысканные формы древнегреческих vaz и рисунки на них (эти вазы обнаруживали в этрусских некрополях). Интерьеры в этрусском стиле возникали повсеместно.

В дополнение к оштукатуренным окрашенным стенам классицизм не пренебрегал облицовкой их мрамором — искусственным или натуральным. Первый стал популярен еще в предшествовавшем классицизму рококо, второй всегда рассматривался как ценнейший декоративный материал. И хотя поверхности стен при этом получали характерный блеск, роскошный декоративный эффект оказывался важнее.

Стены, декорированные искусственным мрамором, можно встретить в классицистических интерьерах Англии, Италии, России. Он бывал разных цветов, но особый торжественный, возвышенный строй сообщала интерьерам облицовка стен и колонн белым искусственным мрамором, так что в России сложился даже особый тип залов, так называемый белый зал (пример — белый Колонный зал Дворянского собрания в Москве и др.).

Чрезвычайно эффектной оказывалась облицовка стен натуральным цветным мрамором. Им была богата прежде всего Россия. Сохранился нижний ярус Мраморного зала в Мраморном дворце (арх. Ринальди, 1768–1785, Санкт-Петербург), в классицистической декорации которого были соединены разные цвета этого замечательного материала. Серого оттенка стены архитектор структурировал двойными розовыми пилястрами, связав отстоящие друг от друга пилястры широкими арками. Между пилястрами он поместил прямоугольные темно-зеленые филенки; в эти филенки вписаны «лежачие» прямоугольные беломраморные барельефы, сверху и снизу над ними — деликатные декоративные дополнения из позолоченной бронзы. Каждую такую композиционную группу дополняет круглый беломраморный рельеф, расположенный под арочной дугой. Эту серо-розово-зелено-белую палитру мраморов дополняют желтоватые наличники оконных проемов.

В особых случаях для декоративной облицовки стен могли привлекаться полудрагоценные цветные камни, что характерно для дворцовых интерьеров России, богатой и этим материалом. Яшма и агат покрывают стены в Яшмовом и Агатовом кабинетах в Агатовом павильоне (арх. Камерон, начало 1780-х, Царское Село). Оба кабинета симметрично примыкали к торцевым сторонам небольшого зала. Первый, Яшмовый, круглый в центральной части, перекрытой куполком, с двумя прямоугольными фрагментами по флангам; второй, Агатовый, удлинённый. В зале на стенах — розовый искусственный мрамор, в кабинетах же цвет сгущался: в Яшмовом за счет багрово-красной, с зелеными вкраплениями яшмы, в Агатовом —

благодаря агату, близкому по цвету к яшме. В результате стены в этих интерьерах оказывались отнюдь не светлыми, как это предписывалось классицизмом, но масштаб, ясное архитектурное построение, симметрия и регулярность на всех уровнях, безупречные пропорции и крайняя сдержанность в использовании декора spolна уравновешивают цветовую интенсивность полудрагоценной облицовки.

Для убранства интерьеров классицизм обращался ко всем доступным материалам, приспособлявая их к своим правильным схемам, в частности, мастера классицизма воспользовались исключительными возможностями прозрачного стекла. Стекло могло быть молочным, цветным, под него вводились различные эффектные подложки (фольга, фланель, барельефы и др.).

Приведенные примеры свидетельствуют, что главным при решении и декорации стен в интерьерах классицизма была правильная их организация, правильные пропорции, иерархическая соподчиненность композиционных решений, так что, если следовать этому алгоритму, можно создавать классицистические образы интерьеров, пользуясь огромной палитрой современных декоративных материалов.

Классицизм не оставил без специального декоративного осмысления пилястры и колонны, с помощью которых правильно выстраивались интерьеры. Эти архитектурные элементы, как правило, решались в ордерной системе, могли быть оштукатуренными и окрашенными, облицованными натуральным или искусственным мрамором (белым или цветным) или даже полудрагоценными камнями (агатом, яшмой, малахитом). Однако они могли получить откровенно декоративный образ, например, колонны — быть тонкими и сделанными из цветного прозрачного стекла.

Поскольку классицизм претендовал на убедительные архитектурные образы и формы (стены в интерьере, как уже говорилось, должны были огораживать внутреннее пространство, уверенно нести груз перекрытий и демонстрировать свою архитектурную организацию), какая бы то ни было их дематериализация противоречила логике стиля, была заведомо неправильной. Между тем случалось, что в классицистически выстроенном интерьере стальные филеки заполнялись зеркалами, в которых за счет множественных отражений перемешивались, сбивались классицистические ритмы, а пространство непредсказуемо искажалось. Подобные декоративные приемы можно встретить в Италии (салон д'Оро в палаццо Киджи), Англии (в работах Роберта Адама).

В России стену напротив окон членили ритмом их «двойников», застекленных зеркалами, что также наполняло интерьер иллюзорными эффектами⁴⁰. Впервые примененный в версальной Зеркальной галерее и позднее не раз воспроизводившийся, в том числе в барочных дворцах Растрелли, этот прием оказался настолько востребованным в русском классицизме, что даже вошел в руководства по архитектуре⁴¹. Несомненно, русский вариант, иллюзорно раздвигавший границы интерьера с помощью зеркал, сродни тем запоздалым барочным пространственным преобразованиям в парадной части русских богатых усадебных домов, о которых говорилось ранее.

Известны и другие приемы убранства стены, продиктованные желанием визуально уничтожить ее. Случалось, что в русских интерьерах поверхность стены сплошь расписывали перспективной живописью (например, в зале Таврического дворца в Петербурге были «стены, представляющие отдаленные виды, освещенные мерцающим светом»⁴²). По-видимому, стремление иллюзорно раздвинуть границы интерьера с помощью живописи можно, как и «зеркальные окна», считать отзвуками предшествовавшего барокко.

По мере эволюции классицизма пропорции интерьера и всех составлявших его частей неизменно совершенствовались, все более осязательной становилась тенденция к выявлению гармонии и красоты собственно базовой архитектурной основы. Стена как опора обретала все большую значительность, совершенные пропорции

и стремилась освободиться от «лишнего» — с точки зрения идеально выверенного архитектурного образа — декора⁴³, что в позднем периоде классицизма приведет к «разглаживанию» стены. Это было в некотором роде обратное движение от пышного и помпезного античного Рима, с образцов которого классицизм начал свое триумфальное шествие, назад, к античной Греции с ее ясной и безупречной гармонией форм и деликатным декором, который лишь поддерживал безукоризненный архитектурный образ.

Теперь посмотрим, в каких формах представляли перекрытия помещений. Ранее уже указывалось, что, опираясь на правильные фигуры прямоугольника и круга и производные от них пространственные формы, классицизм в устройстве перекрытий помещений использовал гладкие прямоугольные потолки, своды (спокойные полуцилиндрические, реже крестовые) и полусферические купола. В России практиковались также подшивные деревянные потолки, в которых перечисленные выше формы встречались как отдельно, так и в различных комбинациях. Наряду с указанными использовались также гладкие плафоны, опиравшиеся на высокие падуги.

Художественное решение перекрытия должно было подчеркивать композиционную самостоятельность этой поверхности интерьера. Поэтому, какой бы конструкции ни был потолок, он, во-первых, представлял заключенным в раму карниза. Карниз придавал этой поверхности четкие контуры, нередко его усиливали дополнительным декоративным «поясом», проходящим уже по периметру потолочной поверхности.

По логике стиля, обращавшегося к естественным разумным построениям, образ перекрытий должен был соответствовать их функциональному назначению. А это значит, что с классицизмом несовместимы, например, барочные живописные плафоны, иллюзорно раскрывавшие интерьер вверх. Поверхность потолка, так же как поверхности стен, непременно организована, структурирована. Для этого прибегали к различным приемам.

Один из них — античные кессоны, отсылающие к правильным потолочным конструкциям Древней Греции. Это могли быть также декоративные композиции, составленные из обильно декорированных кессонов разных форм, как это практиковалось в Древнем Риме. Именно так решен потолок в зале упоминавшегося ранее Агатова павильона, представляющий копию римского образца. Популярными в классицизме стали также кассеты (разновидность кессонов). Кессоны и кассеты применяли на гладких потолках, на сводах, в куполах.

Но, пожалуй, чаще в интерьерах классицизма поверхность перекрытия разделялась на отдельные декоративные фрагменты, объединенные общей, обычно симметричной композицией. В продолговатом помещении это могла быть группа, например, из центрального квадрата с вписанным в него кругом и двух прямоугольных фрагментов по флангам. Примеров подобных решений огромное количество. В квадратном помещении потолочную композицию могли составить, к примеру, центральный восьмигранник с вписанным в него кругом, аналогичные, но меньших размеров комбинации в углах и прямоугольные фрагменты между последними, как это можно видеть в Приемной в Сайон-хаузе (арх. Роберт Адам, 1761) и т.д.

Каждый фрагмент потолочной композиции получал четкие границы, усиленные архитектурными профилями с орнаментами, и внутреннюю декорацию. Декорация каждого фрагмента также представляла некую композицию, в которой могли фиксироваться центр, его обрамление и симметричные периферийные участки. В упоминавшемся ранее Греческом зале Павловского дворца в прямоугольнике потолка использована композиция, заключенная в орнаментальную раму и состоящая из центрального квадрата с вписанным в него кругом и двух фланкирующих этот квадрат прямоугольных полей, — каждая из этих правиль-

ных форм имеет собственную четкую раму. Круг, в свою очередь, заполнен изящными кассетами, «закрученными» вокруг центра; в углах квадрата введены орнаментальные рельефы; симметричные рельефные композиции заполняют также фланкирующие квадрат поля. Украсить потолки классицизма могли и декоративные композиции с лепными деталями, с живописными вставками либо сочетания рельефных групп и небольших живописных вставок. Мотивы — кассеты, розетки, гирлянды с бантами и т.д., и т.п.

Когда зеркало плафона лежало на высоких падугах, декорация падуг обычно композиционно соотносилась с декорацией основного зеркала потолка.

Поверхность пола, как и потолка, согласно правилам классицизма, будучи составной частью интерьера, одновременно трактуется как самоценная его деталь. Она заключена в четкую раму фриза, закрепляющего границы пола; раму почти графически оттеняет, делает более выраженной специальная «отбивка» в виде тонкой декоративной полоски.

Ясно очерченная поверхность пола также композиционно организована. Заметим, что излюбленным покрытием полов классицизма были деревянные паркетные. В этом случае внутри границы фриза поверхность пола обычно украшалась регулярно повторяющимся рисунком из прямых или диагональных полос, квадратов, звезд, кругов и прочих декоративных мотивов. Композиционное решение пола могло быть также симметричным. Привлекая правильные формы прямоугольника и круга, как и при решении потолочной поверхности, выделяли центр и фрагменты по его сторонам; нередко композиционные решения пола попросту соотносятся с решением потолка. Каждый фрагмент композиции пола графически очерчен, а сами фрагменты заполнены разнообразными геометрическими фигурами — прямоугольниками, квадратами, кругами, восьмигранниками, звездами и т.д. В русских дворцах, случалось, создавали исключительно красивые паркетные, используя разные породы дерева многих оттенков.

Поверхность пола могли выстилать также натуральным мрамором. Замечательный эффект создавало соединение мраморных плит белого и черного цвета, объединенных в регулярных композиционных решениях, отчасти напомилавших те, какие использовались в паркетах.

В английских интерьерах можно встретить полы, покрытые искусственным мрамором.

В русских жилых помещениях делали также простые дощатые полы из широких досок; эти полы также заключались в раму фриза.

Законам классицизма, разумеется, подчинились не только стены, перекрытия, полы, но и каждый элемент интерьера, — все они приносили в прочтение целого свой вклад.

Важнейшей функциональной составляющей интерьеров являются окна. Назначение стены (граница внутреннего пространства и опора для перекрытий) в классицизме требует предельной ясности выражения, и прорезанные в стене окна не должны создавать визуальные зоны ее ослабления или напряжения. Особенно актуальным это стало в России, поскольку здесь классицизм пришел на смену барокко, в котором в погоне за художественными эффектами стремились объединить интерьер и наружное окружение, для чего стены сплошь прорезали окнами. С позиций классицизма это, бесспорно, неразумно, неестественно, поскольку «многие окна уподобляют дом фонарю и вредят его твердости», к тому же «зимой бывает в таких покоях холодно, а летом жарко»⁴⁴. В классицизме окна размещают реже. Со временем окно начинает восприниматься как «живописная вставка» в интерьере. Ценятся виды, открывающиеся из окон; в отдельных случаях, если напротив бокового парадного окна оказывалась глухая стена, на ее поверхности могли изобразить архитектурный пейзаж.

В парадных комнатах окна большие, высокие, в жилых — более низкие, поскольку сами жилые помещения меньше парадных. Правильные окна, как и все классицистические элементы, должны иметь правильные построения. И классицистические правила помогают их находить. Например, согласно русским руководствам, выбирая ширину, следовало исходить из того, чтобы у окна могли свободно стоять два человека; следующий шаг — выбор высоты, которая соотносится с шириной («самое лучшее содержание широты окна к высоте, как 1:2 или 2:3»⁴⁵). Важна также высота окна от пола — не более трех футов, чтобы «сидя из него свободно смотреть можно было»⁴⁶. Наконец, предлагается стену под окном делать меньшей толщины, ей должен соответствовать размер подоконника: они должны быть тоньше несущей стены, «дабы ближе к окну подходить можно было, и чтобы своды нижних окон излишнею и бесполезною тяжестью не натручались»⁴⁷. В результате оконная стена являет собой поверхность, регулярно организованную чередой вертикальных ниш с окнами в глубине.

В окнах классицизма повсеместно используются те же формообразующие прямоугольник и круг (полукруг), так что оконные проемы — прямоугольные, иногда завершенные полуциркулярной аркой. Встречаются тройные окна, например, большое центральное арочное и два прямоугольных, в половину ширины центрального, по сторонам (в России они известны «как итальянские»). Переплеты, как правило, прямоугольные, в арочных завершениях — чаще лучи, восходящие от центра к периферии.

Поначалу оконные проемы обрамлялись декоративными наличниками, как правило, лепными. Однако по мере эволюции стиля наличники поначалу разгладились, а в дальнейшем и вовсе исчезли. Важнее стала гармония пропорций и изысканность форм проемов.

Оконные проемы обрамляли общепринятыми в классицизме роскошными оконными драпировками с ламбрекенами, шнурами, кистями. Несколько видов тканей позволяли создавать разнообразные исключительно изящные композиции, а чтобы рисунок ткани не терялся на просвет, драпировки подшивали подходящим декоративным материалом. Изысканные оконные драпировки приносили в строгие организованные интерьеры классицизма смягчающую ноту, теплоту человеческого бытия. Возможно, их появление отчасти и по-своему было спровоцировано *commodité*, в дальнейшем (в ампире) можно видеть драпировки на стенах, а еще позже (в эклектике) будут встречаться буквально «закутанные» в ткани интерьеры.

По правилам стиля сооружались дверные проемы, в классицизме они обычно прямоугольные и или прямоугольные с полуциркулярным завершением, пропорционированные⁴⁸; двери классицизма предстают в обрамлении наличников. Парадные двери имеют две симметричные створки, симметричные дверные ручки на обоих полотнах и накладные замки (толщина дверей еще не позволяла делать врезные замки). Дверные полотна структурированы четко очерченными филёнками, которые порою могут заполнять орнаментальные композиции или накладные детали из бронзы. Обычно двери крашеные (чаще всего белые), но встречались двери с фанеровкой красным деревом, во дворцах — украшенные инкрустацией из дерева. В прямоугольных десюдепортах стали популярными рельефы на античные темы. Таким образом, парадные двери и своими пропорциями, и всем своим обликом поддерживали правильный образ помещения.

Правильный классицистический образ получили и каминь. Предлагая решения, продиктованные естественными разумными требованиями, классицизм рекомендовал устраивать каминь напротив дверей или окна, но не между окон на внешней стене, чтобы не ослаблять стену⁴⁹ и не терять тепло (хотя известны и нарушения этого правила). Помещенные в середине стены напротив окон каминь подчеркивали ось симметрии помещения.

Камины классицизма обрели благородные прямоугольные очертания, а топка — преимущественно П-образную форму. В их художественной трактовке прослеживается желание подчеркнуть логичное разумное построение: боковые опоры поддерживают горизонтальные навесные с полкой; пропорции гармоничные. Функцию опор зрительно усиливали пилястры, колонны, кариатиды, использовались также филенки и др. Горизонтальная часть могла трактоваться как антаблемент, или ее оформляли какими-либо симметричными композициями с привлечением филенок, плакеток, барельефов и др. Чаще всего каминные облицовывали белым или цветным мрамором; иногда в белых каминных монтировали элементы цветного мрамора (например, филенки). Возникший еще в рококо обычай устанавливать на каминной полке симметричную группу с подчеркнутым центром (часы и подсвечники; фарфоровые вазы, бюсты и др.) сохраняется и в классицизме.

На стене над каминной полкой обычно крепили зеркало в раме, прямоугольное или с полукруглым завершением. Зеркальные полотна были недешевы, поэтому зеркало могло быть набрано из двух, а то и трех частей, причем в верхней части помещали менее качественные листы.

В странах с более холодным климатом для обогрева помещений традиционно служили печи, как это было в России. Русские печи классицизма превратились в изящные архитектурные сооружения малых форм. Их делали в два яруса, разделенные энергичными профилями. В соединении верхней и нижней частей налицо архитектурная логика, в решении поверхностей использованы системы ниш или ордерных элементов, или арок, или медальонов и т.д., нередко печи увенчаны вазой или скульптурой. Печи классицизма облицованы изразцами. В парадных помещениях они светлые, чаще всего белые, что позволяло выявлять и подчеркнуть все архитектурные нюансы их построения; изразцы могли быть гладкими или рельефными. Примером может служить печь в Парадной столовой Мраморного дворца — «фаянцовая белая», с верхней частью в форме цилиндра с каннелюрами, украшенная барельефами, завершала ее «ваза бисквитовая большая с гирляндами»⁵⁰. В жилых комнатах печи облицовывали белыми изразцами со светло-синим или светло-коричневым легким узором в центре (в виде небольшого изящного букета, или венка, или корзинки и т.п.). Встречались также печи с камином в нижней части.

В темное время были необходимы различные осветительные приборы. В классицизме это люстры, фонари, бра, торшеры, жирандоли. При чтении, письме, игре в карты пользовались переносными подсвечниками и канделябрами. Все эти формы в классицизме отличаются свойственными стилю ясностью, логичной пропорциональной конструкцией, соразмерностью всех составных частей, а в целом благородной сдержанностью и изысканностью. Вместе с тем эти функциональные элементы вносили дополнительную лепту в классицистически упорядоченный образ интерьера. Так, люстра, логично сконструированная, эффектный хрустальный фонтан-каскад⁵¹, расположенная в центре помещения невысоко над головами⁵², оказывалась важнейшим композиционным узлом, который собирал и «держал» художественное пространство помещения, — нюанс, утверждающий логику стиля. Этот эффект многократно усиливался, когда люстры зажигали (во время приемов, празднеств), и живой огонь мерцал, переливался, преломлялся в гранях многочисленных хрустальных подвесок, окрашенных отблесками цветного стекла стержня. В больших помещениях к центральной люстре добавляли симметричные четыре по углам, подобная симметричная композиция из висящих светильников дополнительно упорядочивала пространство интерьера; в случае протяженных помещений-галерей классицистическую упорядоченность вносил регулярный их ритм. То же можно сказать в отношении бра, которые равномерно крепили на стенах, например, в филенках, что усиливало эффект

регулярной организации стены. «Настольные люстры»-жирандоли использовали парно в симметричных группах, например, на каминных полках.

Нередким явлением в интерьерах классицизма были скульптурные произведения, в том числе бюсты, установленные на пьедесталах в виде классицистических тумб, фрагментов колонн и др. Это могли быть античные подлинники, но чаще копии с них или подражания на античные темы. Скульптурные произведения привносили в интерьеры классицизма не только тонкую художественную ноту, но и дух образцовой античности. Их помещали либо в регулярных стеновых нишах, либо вдоль стен. В последнем случае они также акцентировали регулярное построение интерьера.

Что касается мебели, то, не вдаваясь в детали, отметим, что классицистическую мебель отличают логичность конструкции, спокойные очертания линий, ясность и соразмерность конструкции. Ее облицовывали деревом ореха, красным деревом с декоративным «пламенем»; в России с 1780-х годов появляется мебель, облицованная карельской березой, имеющей праздничную золотистую фактуру с черными крапинками и прожилками. В ходу была также окрашенная мебель, в том числе золоченая. Для украшения предметов мебели классицизм использовал резьбу с классицистическими мотивами, вставки-инкрустации из наборного дерева, изящные металлические накладки. В целом, мебели классицизма можно сказать, что ее отличала изысканная «простота».

Ее расставляли в основном вдоль стен. Своими формами и видом она поддерживала художественный образ интерьера, но отнюдь не являлась доминантой его художественного решения. Так что, даже утратив большую часть мебели, интерьеры классицизма (в первую очередь, конечно, дворцовые и дворцового уровня) сохраняют свой стилистический образ, поскольку этот образ создавали классицистически решенное пространство, стилистическая осмысленность всех поверхностей и всех элементов интерьера.

Наряду с классицизмом во второй половине XVIII века оставались популярными интерьеры, выполненные в стилях, которые завораживали своей сказочной экзотикой: в китайском (шинуазри), турецком (тюрокери), стали появляться также интерьеры в индийском стиле. С одной стороны, как и ранее, они привносили новые впечатления, с другой — по-своему свидетельствовали о познавательных интересах просвещенных заказчиков, об их широком кругозоре. Как и ранее, заказчики подобных экзотических интерьеров вовсе не стремились к воссозданию в своем окружении какой-либо этнической специфики, — по своему строению и принципам декорирования эти интерьеры оставались типично классицистическими, но их декорация напоминала ту или иную экзотическую страну. Например, в «китайских» интерьерах вводились китайские орнаменты, изображались драконы, использовались панно, в которых были запечатлены сцены из китайской жизни, или тканые обои, например, с «штофом по белому грунту с цветами и птицами китайскими», китайские фарфор, мебель и др.

Итак, стиль классицизм возник как отклик на механистическую модель мира, которая появилась благодаря великим естественно-научным открытиям «века гениев», и на оптимизм философов Просвещения — «плоть от плоти» той же механистической модели мира. Критериями классицизма стали «естество» и разумность. На этих критериях основывались правила (законы), которым подчинились интерьеры и все входящие в них элементы. Их классицистические композиции — симметричные и регулярные, а формы — четкие правильные, для них обязательны соразмерность всех частей на всех уровнях построения. Правильное построение подчеркивалось всеми художественными приемами, в том числе цветом, характером орнаментов. Интерьеры классицизма являли собой полноценную и яркую интерпретацию выдвинутых временем идей.

¹ В интересующее нас время создаются и храмы, и общественные строения, но удельный вес архитектурных и декораторских усилий приходится в первую очередь на эту группу жилых сооружений. В последующих слоях общества шло упрощение, размывание эталонных форм стиля, хотя возникавшие при этом решения сами по себе представляют немалый искусствоведческий интерес.

² Цит. по: *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. — М., 1990. С. 131.

³ Там же. С. 152.

⁴ *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. — М., 1964. С. 112.

⁵ *Бартевев И.А., Батажкова В.Н.* Русский интерьер XVIII–XIX веков. — М., 2000. С. 35.

⁶ Господствовавшая в раннем Средневековье идея о кратком земном пути человека, предшествующем вечной загробной жизни, последовательно сменялась идеями, что и земная жизнь может быть счастливой; окончательно она утвердилась в Ренессансе.

⁷ Открытие относится к 1514 году, опубликовано незадолго до его смерти в 1543 году. См.: *Хокинг С., Млосидинов Л.* Кратчайшая история времени. — СПб., 2006.

⁸ Как известно, во Франции классицизм XVII века, по сути, был тем же барокко, только чувственность, роскошь и великолепие в силу особого ментального склада французов были явлены здесь в «дисциплинированных» рациональных формах, но при этом не менее сильных и эмоциональных.

⁹ *Ойзерман Т.И.* Введение // *Философия эпохи ранних буржуазных революций.* — М., 1883. С. 41.

¹⁰ *Галилей (1564–1642)* открыл законы инерции, законы свободного падения, законы движения по наклонной плоскости и сложения движений; он соорудил телескоп и подтвердил открытие Коперника о вращении небесных тел, в том числе Земли вокруг Солнца, правда, в 1633 году под давлением инквизиции был вынужден отречься от своих идей.

¹¹ Астроном *Кеплер (1571–1630)* сформулировал три основополагающих закона движения планет.

¹² *Декарт (1596–1650)* — философ, математик, физик и физиолог, заложил основы аналитической геометрии, сделал открытия в математике; он же сформулировал закон сохранения количества движения, теорию обращения и движения небесных тел вихревым потоком и др.

¹³ *Паскаль (1623–1662)* — религиозный философ, физик и математик, утвердил основы теории вероятности, автор закона гидростатики.

¹⁴ *Гюйгенс (1629–1695)* открыл законы колебаний физического маятника, создал волновую теорию света, сформулировал основы теории вероятности, также обнаружил кольцо у Сатурна и его спутник Титан.

¹⁵ *Лейбниц (1646–1716)* — философ, математик, физик, языковед; кстати, по просьбе Петра I он разрабатывал проект развития образования и государственного управления в России.

¹⁶ С именем *Ньютона (1643–1727)* связаны законы механики, законы всемирного тяготения, законы оптики. Ньютон, в частности, оспаривал у Лейбница приоритет основ дифференциального и интегрального исчисления.

¹⁷ Это столетие получило статус величайшей поворотной эпохи, стало стартовой площадкой современной научной мысли.

¹⁸ Дань этим проблемам в той или иной мере отдавали все философы XVII столетия, но, пожалуй, более всего *Гоббс (1588–1679)* с его «Основными философии» («О теле», «О человеке», «О гражданине»), *Локк (1632–1704)* с «Опытom человеческого разума», *Спиноза (1632–1677)*, рассматривавший человека как часть единой, вечной и бесконечной природы, которую философ отождествлял с Богом, Декарт и др.

¹⁹ Декарт писал: «Так я мало-помалу освободился от многих ошибок, которые могут заслонить естественный свет (курсив мой. — Р.Б.) и сделать нас менее способными слышать голос разума». См.: *Декарт Р.* Рассуждения о методе // *Декарт Р.* Сочинения: в 2 т. — М., 1989. Т. 1.

²⁰ В ряде стран корневая основа «света» заложена и в определении самого этого явления: Просвещение (в России), *Siècle De Lumière* (во Франции), *Enlightenment* (в Англии).

²¹ Но в недрах XVIII столетия уже вызревала статистическая модель мира, которая в XIX веке придет на смену механистической.

²² Как следствие в 1776 году появилась американская Декларация прав, принятая представителями доброго народа, собравшимися в полном и свободном согласии в Вирджинии; в 1789-м — французская Декларация прав человека и гражданина.

²³ См.: *Байбурова Р.М.* Московские масоны эпохи Просвещения — русская интеллигенция XVIII века // *Русская интеллигенция: История и судьба.* М., 1999.

²⁴ Кстати, в салонах Франции И.И. Бецкой «заразилась» идеей создать соответствующие воспитательные учреждения в России. Следствием станут обновленные Академия художеств и Кадетский сухопутный корпус, а также созданные заново Смольный институт, Особливое училище для воспитания малолетних девушек из низших сословий, Воспитательный дом в Москве и др. См.: *Байбурова Р.М.* Академия художеств как одно из воспитательных учреждений XVIII века // *Русское искусство Нового времени.* — М., 2006. Вып. 10.

²⁵ *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. С. 153.

²⁶ Среди противников рококо Ч. Мак-Коркодейл (Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. С. 153) приводит, в частности, архитектора Ж.-Ф. Блонделя. Однако на этот счет существует не столь категоричное мнение: «...даже у Ж.-Ф. Блонделя, несмотря на его несколько критическое отношение к рококо, мы не видим по существу отрицательной установки к этому стилю. Боффран кажется ему превосходным мастером, и лишь такие крайние представители этого стиля, как Мейсонье и Опленорд, отклоняются им» (*Бринкман А.* Архитектурный классицизм XVIII века // *История архитектуры в избранных отрывках.* — М., 1935. С. 367.)

²⁷ *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. С. 156.

²⁸ По-видимому, отражением именно «греческого вкуса» стали новые архитектурные веяния в России, которые на исходе правления Елизаветы Петровны

(годы правления 1741–1761/62) привнесли вельможи И.И. Шувалов, К.Г. Разумовский, И.Г. Чернышев, М.И. Воронцов (см.: *Кириченко Е.И.* О русском классицизме: мифы и реальность // Кабинет ученого: научные статьи, публикации, эссе. — М., 2006.)

²⁹ *Чекалевский П.П.* Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. — СПб., 1792; М., 1997.

³⁰ Определение фрактала (лат. fractus — состоящий из фрагментов) как структуры, состоящей из частей, которые в каком-то смысле подобны целому, было предложено в 1975 году математиком Бенуа Мандельбротом. Скоро возникло аргументированное предположение, что этот принцип лежит в основе устройства природного мира. (Кстати, прямоугольник с «золотым сечением сторон» представляет собою идеальный фрактал: «золотое сечение» в прямоугольнике предполагает такое отношение его сторон, при котором, если отсечь от прямоугольника квадрат (построенный на его меньшей стороне), получится новый прямоугольник, подобный начальному. В нем также можно получить квадрат и новый прямоугольник, подобный первому и второму, и т.д.)

³¹ *Чекалевский П.П.* Рассуждение о свободных художествах... С. 163–164. О том же писали теоретики Ренессанса.

³² По-видимому, ранее во Франции эта имманентная закономерность внесла свою лепту в появление в противовес сильным рациональным формам классицизма XVII века легких затейливых форм рококо.

³³ В искусстве абсолютистской России классицизм стал магистральным направлением с воцарением в 1762 году Екатерины II. Новая императрица, увлеченно читавшая труды философов Просвещения и претендовавшая на роль просвещенной монархини, была готова к переменам, располагала и волей, и средствами для воплощения новых идей в жизнь.

³⁴ Первоначально дворец назывался по месту Кекерикитский (финск. *кекерики* — лягушачье болото), но в 1780 году в честь победы в 1770 году русского флота у Чесменской бухты в Эгейском море его переименовали в Чесменский дворец. См.: Памятники архитектуры Ленинграда. — Л., 1975. С. 238.

³⁵ Излагаемые далее пространственные преобразования в интерьерах жилых домов русского классицизма подробно изложены в: *Байбурова Р.М.* Архитектурно-художественная организация пространства в жилом доме московской усадьбы второй половины XVIII века. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. иск. — М., 1984; *Она же.* Русский усадебный интерьер эпохи классицизма // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Материалы и исследования. — М., 1980.

³⁶ *Байбурова Р.М.* Зал и гостиная усадебного дома русского классицизма // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Стиль, атрибуции, датировки. — М., 1983.

³⁷ *[Головин].* Краткое руководство к гражданской архитектуре или зодчеству, изданное для народных училищ Российской империи по Высочайшему повелению царствующей Императрицы Екатерины Второя. — СПб., 1789. С. 53.

³⁸ Там же. С. 52.

³⁹ Этому способствовало и то, что уже в предшество-

вавшем классицизму рококо масштабы орнаментальных композиций были соотнесены с человеком.

⁴⁰ В «Архитектурных альбомах М.Ф. Казакова» встречаются планы залов, в которых проемам на длинной оконной стене соответствуют ниши на противоположной (московские дома Дурасовой на Покровском бульваре, Невской на Садовой-Сенной и др.), скорее всего предназначенные для зеркального остекления. Упоминания о подобных типах залов встречаются в воспоминаниях современников: «...зала довольно высокая, но очень узенькая, с зеркальными дверями и зеркальными окнами...» (*Благово Д.* Рассказы бабушки. — СПб., 1985. С. 47–48).

⁴¹ «Зеркала служат великолепным украшением зданий. Делают оные по глухим стенам, наподобие окон, которые чрез преломление лучей умножают предметы. В таком случае должно оные украшать сходственно с окнами» (*Лем И.* Теоретические и практические предложения о гражданской архитектуре. — М., 1806. С. 33).

⁴² Описание Г.Р. Державиным Купольного зала Таврического дворца (цит. по: *Бартенев И.А., Батажкова В.Н.* Русский интерьер XVIII–XIX веков. С. 48).

⁴³ Это характерно и для интерьера, и для фасадных решений классицизма. См: *Байбурова Р.М.* Московский усадебный дом второй половины XVIII века. Композиция фасадов // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. — М., 1994. Примеч. С. 205–206.

⁴⁴ *[Головин].* Краткое руководство к гражданской архитектуре или зодчеству... С. 58.

⁴⁵ Там же. С. 56.

⁴⁶ Там же. С. 57.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Для дверных проемов в архитектурных руководствах также прописывались необходимые пропорции. См.: *[Головин].* Краткое руководство к гражданской архитектуре или зодчеству... С. 55–56.

⁴⁹ «Камины делаются в таком месте, которое при входе в покой глазами представляется; однакож насупротив дверей или окошка, а не между окошками внешних стен, дабы оне чрез то не ослабели». (*[Головин].* Краткое руководство к гражданской архитектуре или зодчеству... С. 68.)

⁵⁰ См.: *Бартенев И.А., Батажкова В.Н.* Русский интерьер XVIII–XIX веков. С. 42, с уточнениями из ст.: *Ухналев А.Е.* Мраморный дворец в описании 1785 года // Русское искусство Нового времени: Исследования и материалы: Девятый выпуск. — М., 2005. С. 164. В Орловском зале того же дворца «печь фаянцовая голубаго цвета с белым, с тремя медалионами, по карнизам вызолочена, на ней поставлена гипсовая фигура, изображающая Юпитера с орлом...» (*Ухналев А.Е.* Мраморный дворец в описании 1785 года. С. 162.)

⁵¹ Вокруг цветного стеклянного стержня, сделанного по типу античных баясин, расположены кольца (широкие внизу), к которым крепятся подсвечники; эта конструкция убрана гирляндами хрустальных стразов.

⁵² Свечи в люстрах должны были быть доступными. К тому же потолок вовсе не служил, как в наше время, своего рода экраном, отражающим свет.

татарская деревянная усадьба в архитектурном пейзаже казани второй половины XIX — начала XX века

Р.С. Айдаров

Архитектурный облик казанских улиц веками складывался из каменной и деревянной застройки. Монументальные ансамбли старой Казани еще сохраняются, но деревянные исчезают на глазах. В последние десять лет большая часть деревянной застройки была утрачена, сначала в ходе подготовки к тысячелетию Казани, затем во время дальнейшей реконструкции города, так как для размещения новых объектов требуется место в центре города¹.

Деревянная архитектура представляет характерную часть культурного наследия. В ее остатках еще можно увидеть уникальный опыт решения разнообразных типов городских пространств на основе универсальных технологий деревянного строительства, отработанных веками конструктивных и архитектурно-художественных приемов. Возможно, для Казани дерево — перспективный материал будущего, учитывая его экологические свойства, новые технологии изготовления и широкие возможности использования.

Архитектура татарской усадьбы и татарского деревянного дома издавна привлекала внимание исследователей: этнографов, искусствоведов, архитекторов. При этом особое место в научной литературе уделялось сельскому деревянному татарскому дому². В меньшей степени изучены градостроительные, планировочные и архитектурно-художественные особенности городской татарской деревянной усадьбы второй половины XIX — начала XX века. В предлагаемой статье на основе натуральных исследований, архивных, литературных и картографических материалов предпринят анализ архитектурно-художественного комплекса татарской деревянной усадьбы в контексте городского пейзажа эпохи капитализма. В этот период в патриархальный уклад татарской усадьбы вторгаются сначала отдельные, а затем все большие влияния русско-европейского образа жизни, что постепенно приводит к изменению структуры усадьбы, облика и внутреннего пространства жилого дома.

Автор провел анализ городских пейзажей Казани по старинным открыткам, видам, гравюрам, художественным полотнам, фотографиям, а также с учетом сохранившихся уголков деревянной застройки. Облик Казани складывался из множества отдельных видов, в которых были черты и столичности, и провинциальности, переплетение историко-культурных и национальных традиций. Из дерева в Казани издавна строили городские стены, мечети, церкви, монастыри, пристани, бани, мосты, балаганы, больницы, школы, промышленные и хозяйственные сооружения, а также тротуары, заборы, ворота, колодцы. Деревянные жилые кварталы составляли часть живописного облика большого волжского города. К концу XIX — началу XX века только улицы Воскресенская и Проломная не имели деревянных строений. В зависимости от городского ландшафта и образа жизни социальных слоев, деревянная архитектура отражала разнообразие возможностей

застройки. В структуре городского пейзажа можно различить характерные улицы, переулки, кварталы, дворы, набережные Волги, Казанки, Булака, озера Кабан. Впечатляющий ансамбль деревянной архитектуры представляла волжская пристань. Вдоль набережной шла улица, застроенная гостиницами, трактирами, складами. Были и малоудобные для строительства заболоченные берега Среднего Кабана, а также овражные места, где находились трущобы: «самострой» городской бедноты.

Различия пейзажа были характерны для разных частей города: в центре и на окраинах, в русской и татарской частях города, в дворянской и купеческой, мещанской и пролетарской. Городской пейзаж видоизменялся в зависимости от времен года. Частью городского пейзажа были ледоходы на Волге, весенние разливы и ярмарки по берегам Булака, торговые караваны из Азии. Летний зной и зимний холод, снег, грязь, дождь, пожары, пепелища — все это вмещало в себя архитектурное пространство Казани.

На облик города оказало влияние появление газового (1870), а затем электрического (1900) освещения, водопровода и канализации (1895), конки (1875), трамвая (1900)³.

Можно выделить основные элементы, из которых складывался городской пейзаж: топографические особенности улиц, пропорции и масштаб пространств, этажность зданий, материал строений, цветовые сочетания, атмосферное состояние природы, типы благоустройства и озеленения, экипажи, трамваи и автомобили, этнические типы и городской костюм. В процессе исторического развития подвижные элементы городского пейзажа менялись быстрее (социально-национальный костюм, транспорт, благоустройство и др.), статичные элементы (природа, архитектура, масштаб среды) — медленнее.

Вся территория Казани согласно утвержденному городскому плану была поделена на шесть полицейских и пожарных частей. Татарские слободы располагались в пятой части города, за озером Кабан и вытекающей из него речкой Булак, которые как бы разделяли русскую — верхнюю и татарскую — нижнюю части города. В нижней части города, в Забулачье и Закабанье, где издавна компактно проживали казанские татары, массовая жилая деревянная застройка формировалась на основе распространенного в Волго-Камье жилого дома из сосновых бревен. Только несколько улиц Старой и Новой татарских слобод имели кирпичные дома и мечети. Это улицы Московская, Тихвинская и Екатерининская. Другие улицы были в основном деревянными. Деревянная застройка татарских слобод сохранялась массивами улиц и кварталов до 80-х годов XX века. В настоящее время остаются еще отдельные фрагменты набережной Кабана, кварталов, отдельные дома в окружении нового строительства.

Облик Старотатарской слободы отличался от парадных классицистических ансамблей русской части города. В начале XX века краевед Евгений Белов писал: «Уже при первом знакомстве с Казанью вы сталкиваетесь с Азией. Лица татар, чувашей, черемисов. Шелковые фантастически изукрашенные яркими узорами шарфы, восточные сафьяновые сапоги, бархатные серебром и позолотой отделанные татарские туфли... В трамваях вы встречаетесь с мусульманскими женщинами. Ярко раздуманные круглые лица с черными выкрашенными зубами. На голове и плечах наброшен полухалат из ярко-зеленой восточной ткани. Все это так странно, так оригинально, особенно когда подумаешь, что стоит только пройти несколько кварталов, чтобы увидеть университет, церкви. В татарской части города нет ничего русского... Все устроено здесь по-своему... Только спустишься с горы, а кажется, что далеко переехал куда-то в другое место. Особые люди, особые экипажи, особая толпа. Особая жизнь. Все иное, все свое»⁴.

В этнографических записках профессора Казанского императорского университета Карла Фукса (1844) приводится краткое описание татарских улиц: «Татарская слобода состоит ныне из регулярных улиц, по общему плану города; но они

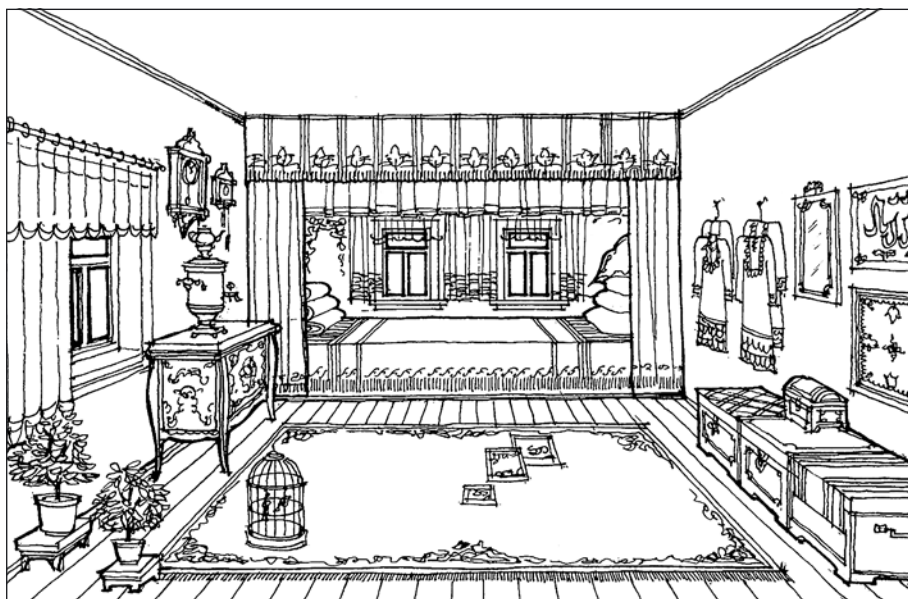
не вымощены и без фонарей... Дома по большей части деревянные, обыкновенно о двух этажах». ...Прежде городские дома у татар строились также как деревенские: дом обыкновенно стоял на середине двора, а кругом его амбары и деревянные стены. Даже и теперь видно здесь несколько таких домов»... заборы отделяют дома, стоящие на расстоянии друг от друга. Из-за забора виден дом, крыши надворных построек, разбросанные по двору, кроны деревьев и кустов»⁵.

В этот же период, в первой половине XIX века, в верхней, русской части города находились улицы с дворянскими усадьбами, занимавшими большую часть квартала. Барский дом с парадным двором утопал в зелени в глубине участка или ближе к улице, по обеим сторонам от него располагались флигели, которые выходили на красную линию. Кроме жилого дома и флигелей в усадьбе были хозяйственные строения и службы: дровяной сарай, каретник, конюшня, ледник, амбар, сушильни, отхожие места, иногда, особенно на окраинах, хлев для домашних животных. На территории усадьбы были сад, иногда пруд, огород (усадьбы Родионова, ныне Суворовское училище Чemezова — школа № 20, Алабова по ул. Карла Маркса — утрачена в 70-х годах XX века).

Для татарских усадеб первой половины XIX века, в отличие от русских, была характерна нерегулярная застройка, которая скрывалась за высоким забором. Известный казанский этнограф Н.И. Воробьев застал в 1926 году татарские сельские усадьбы и дал их описание: «Вдоль узких и кривых улиц тянутся бесконечные заборы, то простые, то богато раскрашенные и украшенные решетками, да амбары и бани. Домов совершенно не видно — они прячутся в глубине дворов за зеленью, выставляя на улицу только свои фронтоны, так что, проезжая по улице, нельзя составить представления о домах»⁶.

Есть основания полагать, что примерно такая же картина была и в Старотатарской слободе второй половины XIX века. Не случайно описания подобных татарских усадеб Казани, сделанные П.М. Дульским в начале XX века, в главных чертах совпадают с описанием Н.И. Воробьева⁷. Среди традиционных сельских усадеб Н.И. Воробьев различал по расположению усадьбы середняка, зажиточного и богатого владельца. У первого дом ставился торцом к улице, перед которой оставалось 2 — 4 метра, и вплотную к соседней усадьбе. Небольшой сад разбивался перед домом за забором. У зажиточного крестьянина дом находился в глубине усадьбы. Богатый дом стоял посреди двора, двухэтажный с несколькими расположенными рядом флигелями. Кроме бедняцких, все усадьбы имели высокий глухой забор 2 — 2,5 метра с хорошими воротами. Перед домом забор понижался или укрался решеткой. Столбы забора завершались цветными шарами. Основная часть забора или не окрашивалась, или окрашивалась в зеленый или желто-коричневый цвет. Решетки были ярких цветов: белые, красные, синие, зеленые⁸.

На основе анализа топографических съемок 80-х годов XX века и натурных исследований выявлены аналогичные, но уже изменившиеся татарские усадьбы в Закабанной части Казани с заглубленной постановкой дома. Отдельно стоящий в глубине участка жилой дом окружали разобщенные надворные постройки (дома № 124, 131 по улице Нариманова, № 7 по улице Ахтямовской, № 73, 75, 92 по улице Тукаевской, № 32, 36, № 7 по ул. Фатыха Карима, № 4 по ул. Зани Султана. Позднее во второй половине XIX — начале XX века они оказались закрытыми с улицы вновь построенными домами. На основе анализа архивных материалов Строительной комиссии Казанской губернии, можно утверждать, что традиции постановки дома в глубине участка с разобщенными надворными постройками сохранялись в условиях городского строительства даже начале XX века. Автором при натурном исследовании выявлен один из последних сохранившихся татарских домов рубежа XIX — XX века с заглубленной постановкой дома по улице Тукаевская, 61, который был позднее застроен со всех сторон другими домами.



Интерьер женской половины татарского городского дома середины XIX века. Реконструкция Г. Айдаровой и Р. Айдарова

Интерьер женской половины татарского городского дома конца XIX века. Реконструкция Р. Айдарова



С середины XIX века начинается распродажа крупных земельных участков, мельчает структура кварталов. В течение XIX века жилая застройка непрерывно уплотнялась. На центральных улицах Старой и Новой Татарских слобод в процессе уплотнения застройки такие усадьбы претерпели структурные изменения. В архивных документах второй половины XIX века пропорции усадебных участков в соотношении 1:1 уже не встречаются. Пропорции 1:2 более редки, чем 1:3, 1:4. Самый длинный участок, обнаруженный в архивных документах, имеет пропорции 1:7. Конфигурация усадебных участков представляет собой многоугольные фигуры самых разнообразных очертаний. Форма их свидетельствует о том, как непросто происходило измельчение первоначально более крупных усадебных владений.

Во второй половине XIX века и в русской, и татарской частях Казани жилье становится товаром. Сокращается число каретников, амбаров, ледников, конюшен, особенно садов, от которых остаются по несколько деревьев, и лишь изредка у богатых кушцов встречаются обширные сады. Вместо них строятся «флигели», представляющие собой многоквартирные жилые дома, сдающиеся в аренду.

Архивные, картографические и натурные исследования показывают изменения, происходившие в планировке татарской усадьбы. Распространенным типом становится городская усадьба с отдельно стоящим по красной линии хозяйским домом, имеющим окна по всем четырем сторонам фасада. Часто основной дом ставили одной стороной вплотную к границе усадьбы или соседнему дому, так как ширина участка не позволяла обойти дом со всех сторон. Например, дом Шаги Забирова спроектирован в 1868 году архитектором П. Антоновым. Усадебный участок узкой стороной выходит на улицу Мещанскую. Двухэтажный полукаменный дом поставлен на красную линию и одной стороной придвинут к границе соседнего участка. Погреб, амбар, каретник с конюшней, два флигеля отодвинуты вглубь расширяющегося участка, образуя большой двор неправильной формы. За ним расположен большой сад с беседкой. При общей тенденции к сокращению размеров усадебных участков надворные строения приобретали более регулярную систему размещения. Преобладающим типом усадьбы становится домовладение с компактным размещением построек по двум, трем или четырем сторонам двора. Иногда в архитектурный комплекс усадьбы входили построенные по архитектурному проекту отхожие места.

Измельчение структуры квартала сопровождалось неравномерной нарезкой усадебных участков, урегулированием и уплотнением их застройки. К концу XIX века татарский деревянный квартал претерпел существенные изменения: 1) уменьшилась территория усадеб; 2) застройка усадебного участка становилась периметральной, а не разобщенной; 3) измельчалась и уплотнялась структура квартала; 4) уплотнялся его периметр; 5) сокращалась длина и уменьшалась высота заборов; 6) появились входные крыльца, устроенные не с дворового фасада, как прежде, а прямо с улицы, с главного фасада.

Архитектура татарского деревянного городского дома

В середине XIX века в Казани строились различные по размерам, расположению, достатку и планировке жилые дома. Строительным материалом служили бревна, брусья, доски, жерди, «половинки». Дома различались по социальной принадлежности: купеческие, мещанские, ремесленнические, крестьянские; по архитектурно-планировочному типу: жилой дом на одну семью, жилой дом с торгово-ремесленной функцией, многоквартирный дом. В татарских слободах преобладающим типом была усадьба с объединенными жилой и торговой функциями.

Татарская деревянная городская усадьба основана на традициях сельского дома. Традиционный зажиточный (байский) деревянный дом первой половины XIX века зафиксирован этнографами и искусствоведами. Характерные признаки: два этажа, входной узел расположен по центральной оси длинной стороны дома, состоит из двух раздельных дверей, ведущих в раздельные сени первого и второго этажей. В первом этаже была черная изба: кухни, кладовые, жилые комнаты для прислуги; второй этаж, жилой хозяйский, разделялся на мужскую и женскую половины и включал 2 — 4 комнаты; чердачный уровень служил летним жилищем для молодых девушек. Взрослые сыновья строили дом рядом, он соединялся с отцовским по второму этажу застекленной галереей с ажурными окнами и разноцветными стеклами⁹. План одного из таких домов, принадлежавших Марьям Фатаховой в деревне Нижние Верески, хранится в архиве Госмузея РТ.

По итогам обобщения литературных, архивных и натуральных материалов можно выделить несколько разновидностей деревянных домов, строившихся в Старотатарской и Новотатарской слободах. Это прежде всего традиционный двухэтажный деревянный дом для большой зажиточной семьи купеческого сословия. От сельского он отличался более крупными размерами и усложненной планировкой, большим количеством комнат, их могло быть 10 — 12 (проект дома Ситдика Мусина по ул. Б. Мещанской, 1902, проект дома Мухамеда Яушева по ул. Малой Мещанской, 1902). Другой тип дома — компактный двухэтажный полукаменный для семьи среднего достатка. Его планировка отличалась тем, что первый этаж отводился под лавку или ремесленную мастерскую, второй этаж был жилой и представлял пяти- или шестистенник с 4–5 комнатами. Основное новшество в планировке заключалось в том, что сени выносились из центральной части дома и пристраивались к его длинной стороне (проект дома Шаги Забирова, 1868). При незначительном изменении такой дом мог иметь поэтажное деление на две, четыре квартиры. Семья хозяина жила наверху, а нижняя часть сдавалась квартирантам.

Стилистика решения фасада варьировалась от сельского и городского фольклора до упрощенного набора декоративных элементов. Как правило, сруб обшивался накладными дощечками, подобранными в определенном порядке (например «в елочку»). Появлялись горизонтальные нашивные пояски, наличники в виде полочек на кронштейнах. Ажурная пропильная резьба в украшениях наличников была характерна для домов в русской части города, но постепенно к концу XIX века она находит некоторое распространение и в татарских домах. Для них издавна традиционным приемом декоративного убранства была техника накладного декора: в виде ромбов, квадратов, кругов, мотивов птицы, растительного орнамента, которые полихромно раскрашивались масляными красками. Ими оформлялись наличники окон, ворота, входные двери украшались скромной неглубокой выемчатой резьбой. Высокие крыши покрывались железом, фронтовая ниша, углубленная на 40–50 см, имела стрельчатое, килевидное или полуциркульное завершение. В глубине ниши располагалось трех- или двухстворчатое окно. Оно оформлялось накладным декором, оконными колонками или балюстрадой. Декор в виде сияния набирался из разных по величине и форме заостренных дощечек, раскрашенных в разные цвета — голубой, желтый, зеленый.¹⁰ Такое оформление фронтонных окон в архивных проектах не встречается. Можно полагать, что это отголоски народной традиции, которые проникали в профессиональную архитектуру во время декоративной доработки проекта в ходе строительства дома. К началу XX века декор становится сдержаннее, но заглубленные фронтонные ниши и оформление их балясинами до сих пор встречаются в современных татарских усадьбах на окраинах города.

В татарских домах, в отличие от русских, не было балконов, террас, выходящих на улицу, вместо них в саду ставились беседки для чая. Забор состоял из

двух частей — нижней (глухой) и верхней (с просветами) посредством устройства балюстрады поверх сплошной тесовой обшивки. Весьма упрощенные аналоги таких заборов сохранились до наших дней на окраинах Новотатарской слободы по улице Дулат Али: дома № 8, 11, 14. В другой части города, в поселке Залесном, эта традиция отчасти находит свое продолжение в усадьбах домов № 9,97, только заборы ниже и их оформление проще. Вместе с тем в начале XX века заборы проектируются уже без решетчатого верха (проект дома Мухамеда Яушева, 1902).

Интерьер татарского деревянного городского дома

Можно полагать, что во внутренней обстановке татарского городского дома до начала XIX века сохранялись национальные устои и традиции, но проникали и европейские влияния. По данным М.И. Георги, в конце XVIII века в отдельных богатых домах имелись столы и стулья¹¹.

Традиционное жилое пространство татарского дома выглядело так. Справа — печь, на напротив двери — саке (приподнятая на 40–50 см часть пола), вдоль стен кованые сундуки. На печи медный таз, кумганы, иногда в углу комнаты чайный столик с самоваром и фарфоровой посудой. На стенах развешены полотенца, занавески, нарядные одежды, зеркало, на окнах много цветов. Полы и саке застилалась мягкими ковриками ручной работы. Отсутствие передвижной мебели, множество подушек и мягкой утвари — особенность традиционного татарского интерьера. Одна из характерных его черт — выделение особого пространства для женщин, а также устройство в каждой из комнат не менее двух дверей. Шариат запрещал женщинам находиться в присутствии посторонних мужчин. Деление на мужскую и женскую половины в различных по достатку домах осуществлялось по-разному. В бедных домах женская половина была в закутке за печью, в середнячках — это одна комната, в богатых домах было несколько комнат для женской части семьи.

Татарский городской дом сохранял черты самобытного национального уклада до середины XIX века, а на окраинах и до конца XIX столетия. Профессор Казанского университета Карл Фукс, будучи врачом, посещал татарские дома, наблюдал внешнее и внутреннее устройство, обычаи. Любопытные сведения он приводит о внутреннем убранстве дома во время свадебного пира, устроенного отдельно для женщин. В одну из комнат из нескольких других помещений были вынесены сундуки и расставлены вдоль стен. В нескольких освобожденных комнатах разобрали перегородки, образовалась одна большая зала. Вдоль ее стен были устроены широкие нары вроде диванов, устланных персидскими коврами. На них разбросаны подушки. На полу также были разостланы ковры и поставлено с дюжину круглых столов, за которыми могли поместиться человек по десять. Столы эти были на низеньких, не выше полуаршина (35 см) ножках и все покрыты белыми и цветными скатертями¹².

По данным В.В. Егерова, обследовавшего каменные татарские особняки середины XIX века, в богатых домах появлялись некоторые элементы интерьера русского дворянского дома. В вестибюлях и парадных комнатах стены отделялись масляной краской. В некоторых комнатах на потолках были лепнина и живописные, в европейском стиле плафоны. Сильному влиянию оказалась подвержена в первую очередь мужская часть дома. Первой европейской мебелью, появившейся в татарских домах, были столы, стулья, диваны, шкафы¹³. В деревянных домах стены также расписывались русскими малярами. Изображались ландшафты с деревьями и птицами¹⁴.

Европейские черты интерьера раньше проникали в дома купечества, буржуазии, затем мещан. В интерьерах каменных домов уже с начала XIX века встреча-

лись признаки русской дворянской архитектуры. В деревянных домах эти влияния воспринимали уже во вторую очередь. Нередко богатые татарские семьи по давней традиции на лето уезжали в свои деревенские дома. Туда и передавались из городского дома вещи, утварь, новые приемы организации городского быта.

Эволюция городского интерьера протекала следующим образом. Стены освобождались от мягких драпировок, оштукатуривались или обшивались досками, цветными бумажными обоями. В жилых комнатах устраивались различные по форме изразцовые голландские печи. Вместо саке появляются диваны, тахты, кушетки. Сундуки убираются в кладовые, ставятся шкафы для книг и одежды. Вместо низкого столика появляется обеденный европейский стол со стульями. По стенам ставят шкафчики с фарфоровой посудой и чайные столики с китайским сервизом и самоваром. Полы выкладывают паркетом и устилают персидскими коврами. Любимым элементом богатого татарского дома начала XX века был граммофон.

Основная часть предметов изготавливалась в Казани или селах и деревнях, где повсеместно бытовали ремесленные мастерские. Гнутую мебель (стулья, кресла-качалки, диваны) изготавливали в 15 деревнях Козмодемьянского уезда, в основном русские мастера, а также в деревне Сарды-Касак Чебоксарского уезда. Железные и медные кумганы (кувшины) для внутреннего рынка и для экспорта производили татарские жители в деревнях Лаишевского уезда. Серебряные ювелирные изделия делались в Рыбной слободе. Столярный промысел, выделка дверей — в деревне Верхняя Арташа. Ткацко-пряделный и красильно-набивной промыслы культивировались в деревнях Цивильского уезда. Строительные артели были как русские, так и татарские. Наружная декоративная отделка татарских домов, как правило, выполнялась татарскими умельцами¹⁵.

Кроме чистых сеней были одна-две гостиные, кабинет, столовая, несколько спальных комнат, детская. Мужская половина дома в середине XIX века всегда составлялась на европейский манер. Женская часть дома представляла определенный контраст по сравнению с мужской. Она медленнее поддавалась проникновению русско-европейских влияний. В ней было меньше передвижной европейской мебели: оставались еще сундуки, низкие столики, шкафчики с посудой, многочисленные ковры, подушки, одежды и ткани, развешанные по стенам комнат.

Во второй половине XIX века татарский дом содержал два культурных стандарта: традиционно татарский и европейский. Женщин и родственников принимали в традиционной женской части дома, посторонних — в мужской, в европейской обстановке. В особые дни семейных, национальных, особенно религиозных праздников традиции оформления жилого пространства соблюдались обязательно, так же как и ношение национального костюма. В повседневной жизни многие татары, особенно из интеллигенции (адвокаты, литераторы, артисты) в большей или меньшей степени использовали элементы европейского костюма. Вместе с тем даже при, казалось бы, полном следовании европейской моде татарский дом, как и татарский костюм сохранял традиционные черты, которые сочетались с новшествами, но и сами новшества трактовались по-своему. Так, в татарских домах любили зеркала, их было больше, чем в русских домах, больше было цветов и птиц в клетках. На стенах висели шамаилы (изречения из Корана), несколько часов. В цветовом решении интерьеров также проявлялся восточный колорит: яркие, пестрые скатерти на столах, яркие ковры, занавесы и др. Можно выделить характерные архитектурные элементы интерьера татарского деревянного городского дома.

Стены: основные срубные, обшитые тесом или покрытые цветными обоями, завешивались коврами, нарядными одеждами, шамаилами, зеркалами, часами, настенными люстрами.

Иногда расписывались масляными красками.

Оконные проемы прямоугольной или усложненной формы стеклились про-

стыми и цветными стеклами. Переплеты имели усложненную криволинейную форму. На подоконники ставили цветы: герань, бальзамин, базилик.

Потолки: дощатые или оштукатуренные, иногда с расписными плафонами, иногда украшались люстрами.

Полы: дощатые (иногда паркетные), устланные бухарскими, персидскими, или самодельными коврами (кошмой).

Перегородки: дощатые, которые могли разбираться на время большого приема гостей.

Печи: традиционные татарские (с вмазанным котлом) в кухнях и голландские в жилых комнатах, нередко с изразцовой облицовкой.

Лестницы: деревянные с перилами, балясинами.

Двери: дубовые двустворчатые филенчатые или с неглубоким скромным резным орнаментом.

Мебель традиционная: сундуки, саке; табын — низкий круглый стол, вокруг которого сидят на подушках; европейская: столы, стулья, диваны, шкафы для посуды, одежды, книг.

К началу XX века поначалу незначительные изменения повлекли за собой трансформацию всей структуры интерьера татарского городского дома. Вместе с тем часть традиционных элементов выстояла и в сочетании с новшествами придавала неповторимую самобытность татарскому дому.

¹ Городская общественность и старожилы Старотатарской слободы с горечью реагируют на массовый снос деревянных домов. Несколько научных конференций (2000 – 2006), посвященных этой проблеме, не дали практических результатов.

² *Гайнутдинов И.Г.* Сельская усадьба казанских татар середины XIX века //Архитектурное наследство, 1983. №31.

³ *Калинин Н. Ф.* Москва и Казань. Архив АНРТФ. Ф. 8. Оп. № 1, 361. С. 4.

⁴ *Белов Евгений.* Казань, Нижний-Новгород, Кострома. — М., 1913. С.3. Автор приводит там же еще одно любопытное размышление о Казани: «Поставленная на рубеже двух миров — восточного и западного, из которых слагается человеческое развитие, она удержала во внутренней и внешней жизни элементы обоих их: резкая физиономия азиата встречается рядом со славянским обликом; учение Корана идет рядом с христианско-европейским развитием, легкий минарет полумавританского стиля чуть не рядом с византийским куполом стремится к небу».

⁵ *Фукс К.* Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях. — Казань; репринтное воспроизведение. 1991. С. 21 – 22.

⁶ *Воробьев Н.И.* Жилища и поселения казанских татар Арского кантона. — Казань, 1926.С.5.

⁷ *Дульский П. М.* Искусство казанских татар. — М.,/ 1925. С.9.

⁸ *Воробьев Н.И.* Там же. С. 8–10.

⁹ *Валеев Ф.Х.* Архитектурно-декоративное искусство казанских татар. Сельское жилище. — Йошкар-Ола, 1975. С. 27–30.

¹⁰ *Валеев Ф.Х.* Архитектурно-декоративное искусство

казанских татар. Сельское жилище. — Йошкар-Ола, 1975. С. 27–30.

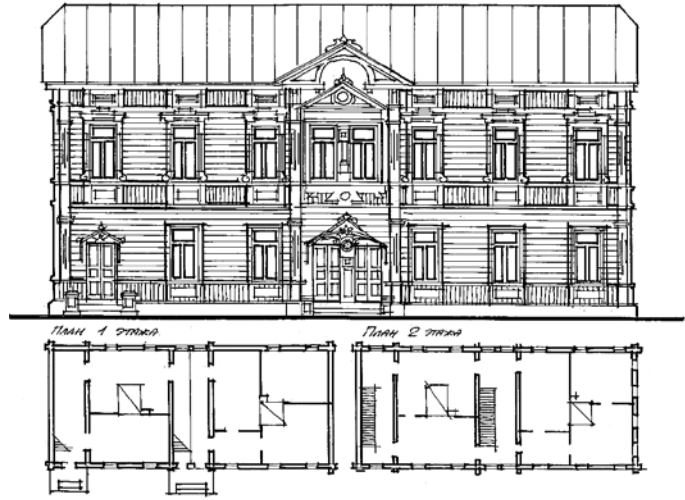
¹¹ *Геворги И.И.* Описание всех живущих в российском государстве народов и их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопримечательностей. Ч II. — СПб., 1799. С. 11.

¹² *Фукс К.* Там же. С. 68–69.

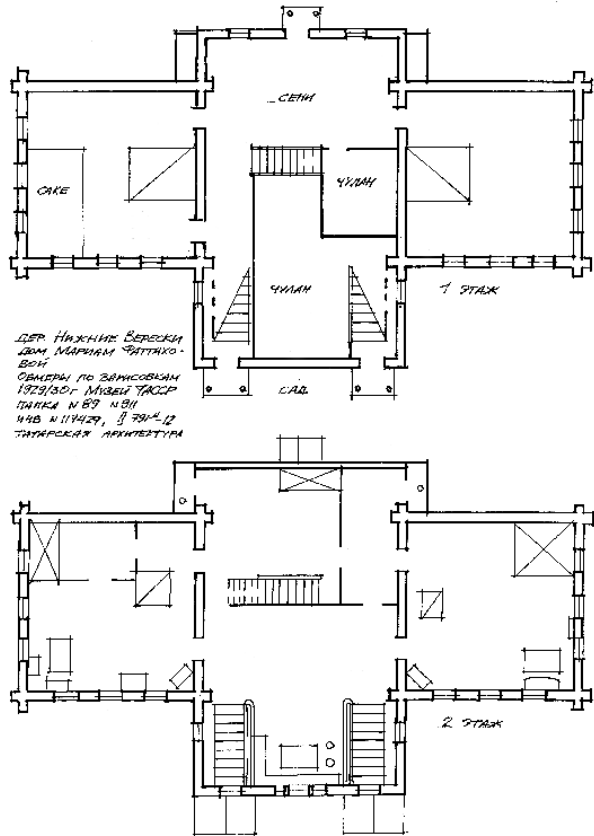
¹³ *Егерева В.В.* Внутреннее убранство зданий Казани. — Казань, 1927. С. 9–13.

¹⁴ *Фукс К.* Там же. С. 24.

¹⁵ О кустарных промыслах Казанской губернии // Государственный архив РТ. Ф. 359. Оп. 1. Ед. хр. 520.



Генплан, фасад и планы дома
Шаги Забирова. Проект 1868 года



План усадьбы Шаги Забирова.
Проект 1868 года

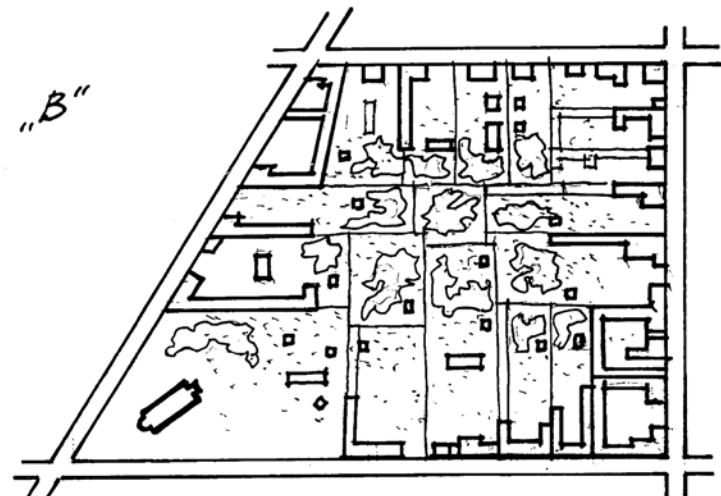
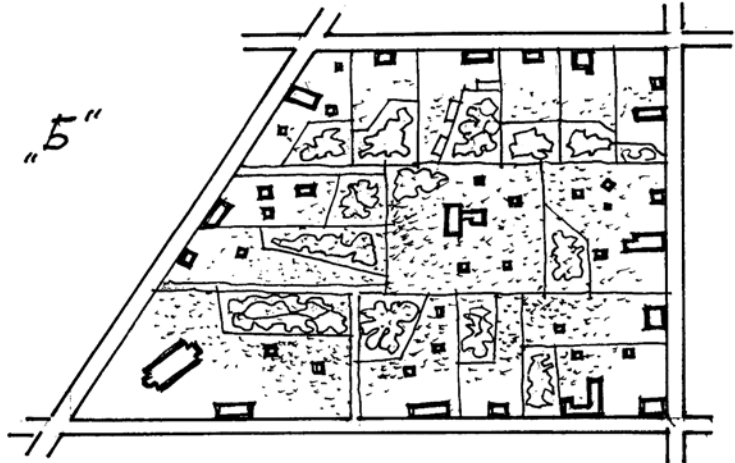
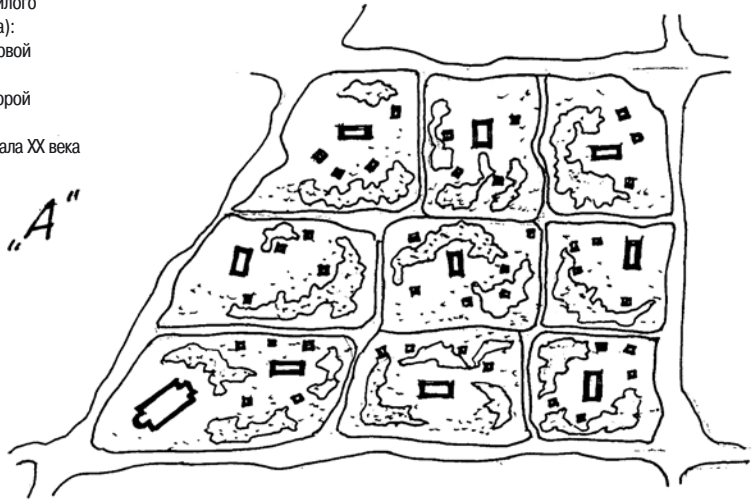


Пейзаж Захарьевской улицы
в Старотатарской слободе.
Акварель Р. Айдарова

Двор усадьбы Валиуллы
Гизятуллина. Акварель
Р. Айдарова, 2001



Эволюция татарского жилого квартала (модель автора):
а) татарский квартал первой половины XIX века;
б) татарский квартал второй половины XIX века;
в) татарский квартал начала XX века



проблема арт-дизайна в творчестве Дональда Джадда

М.А. Морозова

В мировой практике искусства и дизайна XX века встречаются примеры необычных метаморфоз, когда художник, помимо основной профессиональной деятельности, начинает всерьез заниматься дизайном. Василий Кандинский, Сальвадор Дали и другие великие живописцы XX века переносили свои эстетические идеи с холстов в жилую среду, проектируя мебель, посуду и целые интерьеры. Американский художник Дональд Джадд после 15 лет работы скульптором и живописцем «переквалифицировался» в дизайнера мебели. Но удалось ли ему «оторваться» от искусства? Функциональные объекты Джадда 1970–1990-х годов базируются на его художественных работах ранних лет, синтезируя качества обеих сфер — искусства и дизайна.

Автор анализирует творчество Дональда Джадда в контексте такого направления современной проектной культуры, как арт-дизайн.

Особое значение в современной проектной практике приобретает направление арт-дизайн (DesignArt), связанное с созданием уникальных произведений, с проектированием образно-пластической, художественной формы вещи. Это направление дизайна сближается с декоративно-художественным творчеством и в лучших своих проявлениях — с современным искусством. Мебельный дизайн, в частности, начинает тяготеть к большей художественной выразительности. Сейчас можно говорить о мебельной пластике, о мебельной живописности, о мебельной форме в статусе искусства. Мебельный предмет становится сложнее по своему замыслу, по своей задаче, перестает быть вещью, носителем потребительской ценности в ее внешнеэстетическом содержании, перестает быть продуктом дизайна, переходя полностью в сферу художественной культуры.

Одним из родоначальников арт-дизайна был американский художник, скульптор и художественный критик Дональд Джадд (1928–1994). Сегодня работы Дональда Джадда — достояние ведущих музеев мира, один из самых желанных лотов на крупнейших аукционах. Однако мало что известно о большой коллекции мебели и функциональных объектов, которые Джадд спроектировал с 1970 по 1994 год.

В 1959 году Дональд Джадд стал обозревателем журнала по искусству. Именно в это время произошел переворот в мире искусства, который Джадд освещал в одной из своих критических статей того времени: то, что однажды составляло основу стиля абстрактных экспрессионистов, выродилось, ухудшилось в руках художников последующих поколений, ищущих себя в маньеризме. Джадд ясно осознавал упадок и ригидность, которые окутывали школу художественного творчества Нью-Йорка в это время. В поисках собственного стиля Джадд стремился обойти иллюзионизм, применение и репрезентацию трехмерного пространства на двухмерной поверхно-

сти он считал ложью. Начав с включения реальных объектов в свои картины, он в конце концов полностью отказался от всех средств выражения в пользу трехмерного рельефа.

В 1962–1963 годах Дональд Джадд создает геометрически открытые структуры из тесаного дерева, покрашенные кадмированной краской в красный цвет и напоминающие собой неподвижные объекты более, чем это делает обычная скульптура. Эти объекты, названные Джаддом специфическими (или особыми — *specific objects*), противоречили всем положениям искусства скульптуры¹. Они не были декоративны и не включали в себя элементы в виде моделирования, округления или кубизма. Более того, они обходились без пьедестала — исторической базы скульптурной презентации, которая традиционно изолировала скульптуру в идеальном, отодвигала мир скульптур от каждодневного познаваемого опыта. Эти структуры Джадда, которые не поддавались дифинированию и были единичны в своем роде, привели его к спору за новую категорию в искусстве — «отдельный объект», который не был ни скульптурой, ни картиной².

В 1965 году в своей фундаментальной работе «Специфические объекты» (*Specific Objects*)³ Дональд Джадд пытался объяснить: то, что он называл новой работой, не было никоим образом ни минималистическим, ни упрощенным, ни «антиискусством», ни «зачатками искусства», ни чем-либо иным, выраженным другими словами и фразами (например, «первичные структуры»), изобретенными для намека на исключительную простоту⁴.

Простая форма и один или два цвета в соответствии со старыми стандартами являются чем-то незначительным. Если проследить изменения в искусстве, окажется, что постоянно шло упрощение, так как учитывались только старые признаки, а их всегда становилось меньше.

Но если не упрощенность характеризовала новую работу, тогда что? В нескольких местах Джадд указал характерные, на его взгляд, особенности. Они заключались в следующем. Три измерения⁵, немодулированный цвет⁶, новые материалы, «единственность»⁷ и — типичное для Джадда выражение — «лучшая работа внешне ни на что не похожа».

В начале 1970-х годов Дональд Джадд попытался заняться дизайном мебели. На тот момент, когда он принялся проектировать мебель, у него был большой художественный опыт — 15 лет работы художником-живописцем и скульптором. К мысли о необходимости создания мебели Джадд пришел, когда начал приобретать землю и недвижимость в Марфе (Техас) и перестраивать здания для себя. Джадд выбирал мебель, которая бы соответствовала архитектуре. Мебель он рассматривал как часть архитектуры: и то и другое, по мысли Джадда, функционально и активизирует окружающее пространство.

Появление блестящих образцов интерьера Джадда в Марфе продемонстрировало, что он не только соединяет свое искусство с дизайнерскими работами, но и с деревянной мебелью своих кумиров — Геррита Ритвелда и Алвара Аалто, Рудольфа Шиндлера и Густава Стиклея (представителя американского аналога венского «Сецессиона»), — которую он одним из первых в Америке начал коллекционировать.

Он не был для себя дизайнером и стремился разделить эти две линии своей работы — искусство и дизайн. Он так беспокоился об этом разделении и его значении, что прилагал усилия, чтобы охранять свою двойную жизнь. Дизайнера Джадда редко видели там же, где бывал Джадд-художник, поскольку он предвидел, что это может привести к тому, что все его работы будут связываться с дизайном. Следствием этого наверняка было то, что его нечастые набеги на территорию искусства журнала «*Home & Garden*» и его отношение к интерьеру принимались за основу его теоретических работ, что было нежелательно для человека, имеющего ученую степень по философии, обычно пишущего для «*Artforum*».

Джадд утверждал, что мебельным дизайном он занялся потому, что ни в Марфе, ни в близлежащих городках не было мебели — ни старой, ни новой. Он сетовал: «Невозможно пойти в магазин и купить стул. Поскольку в Северной Америке «миссионерский» стиль⁸ вышел из моды в 1920-е годы, а в Англии стиль Уильяма Морриса уже давно не актуален, не было такой мебели, на которую было бы приятно посмотреть, которая была бы доступна и умеренна в цене»⁹. Редкие местные магазины торговали лишь антиквариатом или безвкусной кухонной мебелью из трубчатого пластика, украшенного геометрическим орнаментом или, что еще хуже, цветами.

Стиль Джадда в дизайне мог бы навести на мысль, что он стремился к чему-то совершенно новому, когда в действительности он обобщал идеи дизайнера мебели, уже захваченные формами «Де Стиль» и «Баухауза». Для более современного поколения художников, хотя работы Джадда выглядели, как дизайн, у них не было каких-либо характерных черт, которые могут ассоциироваться с дизайном, таких как открытое отношение к работе с различными «дисциплинами» или желание создать такие условия для зрителя, чтобы это был на самом деле опыт диалога.

Типичное для Джадда кресло из клееной фанеры середины 1980-х годов состоит из сиденья и спинки, выступающей из-за него. Здесь нет изогнутых линий, а только острые прямые углы. Кресла производятся сериями, и в каждой серии есть разные варианты конфигураций. Различные конфигурации боковых сторон и сиденья кресла возникли в результате того, что четыре боковые стороны основания плоские, либо они вставлены, либо даже совсем отсутствуют на двух сторонах, так что сквозь них может проходить свет. Единственные заметные глазу детали — это соединения между разными листами клееной фанеры, из которой сделаны кресла. Хотя они могут быть замысловатыми, с расстояния они не видны, и ничто не мешает ощущению раздвоения внизу стульев. Гладкие поверхности кресел сглаживают острые углы формы «Баухауз», но все же они неудобны, и поэтому лучше на них просто смотреть¹⁰. Художник Хорхе Пардо (род. 1963) шутливо говорит об этом в интервью: «Дональд Джадд — интересный художник, он не только интересный дизайнер мебели. Насколько удобна и пригодна мебель, которую он делает? На самом деле на кресле, сделанном Дональдом Джаддом, невозможно сидеть»¹¹. Действительно на кресла Джадда гораздо удобнее просто смотреть. Ряд исследователей считают даже, что Джадд — скорее всего художник, который обращался к дизайну, когда ему требовалось на чем-то сидеть, на чем-то есть или где-то жить — или просто сделать из чего-то деньги¹².

Кресла Джадда вызывают чувство дежавю, естественно, принимая во внимание, что материал, из которого они сделаны — клееная фанера, — имеет обширную историю в дизайне мебели. Поскольку мебель Джадда очень близка к мебели Ритвелда и Аалто по дизайну и исполнению, его уже достаточно рискованный подход еще более усугубился. Мебель Ритвелда и Аалто появилась в нужный момент, когда почти не было альтернатив на рынке, это послужило мотивацией для ее производства, Джадд появился в период полной фетишизации современной мебели. Помимо других компаний Джадд заключил договор с известным производителем Lehn AG в Дюбендорфе (Швейцария), чтобы конструировать свою мебель. Это было в начале 1980-х годов, как раз тогда, когда модернистская мебель рассматривалась как искусство — ею любовались, долго обсуждали, щедро платили за нее, но на некоторые стулья и кресла не решались садиться. Разумеется, Джадд не мог знать, что изменение статуса классической современной мебели было отчасти следствием его деятельности, но трансформация оказалась неизбежной, ибо способ создания современной мебели отчасти основан на эстетических принципах его искусства.

К началу 1980-х годов рынок мебели «для искусства» не требовал более модернистской мебели, поскольку и дешевые копии, и легальные образцы — не говоря уже об оригиналах — были широко доступны. В 1989 году в качестве оригинального комментария ситуации художник Хаим Стейнбах (род. 1944) поместил кровать

для дневного отдыха, сделанную Мисом ван дер Роэ, в облицованную витрину, демонстрируя тем самым, что классическая современная мебель предназначена для того, чтобы на нее смотреть, а не садиться.

Одним из первых предметов мебели, которые Дональд Джадд спроектировал для своего дома в Марфе в 1977 году, была детская кроватка, которая представляла собой деревянную платформу с перегородкой, разделявшей кровать на две половины (для двух детей Джадда). На следующий год в детских комнатах его тexasского дома появились сделанные им два письменных стола из необработанной древесины очень простого дизайна, продиктованного свойствами самого материала: структуру стола определяли пропорции деревянных досок, которые Джадд купил на местном лесном складе.

Детская парта стала еще одной базовой формой в «словаре» Дональда Джадда, которую он использовал впоследствии в дизайне других письменных столов. Столешница приподнята над основным объемом стола за счет располагающихся под ней полок, и благодаря этому кажется, будто она парит. Джадд прибегал к этому приему в своих ранних «специфических объектах» — в серии простых, геометричных контейнеров из фанеры (1976).

Вообще, многие спроектированные Дональдом Джаддом предметы мебели напоминают его ранние скульптуры, и, наоборот, скульптура Джадда может «микрироваться» под мебель. «Стеллажные» скульптуры Джадда образуют удивительные стеллажи, а напольные скульптуры — удобные скамеечки. Однако сам Джадд предпочитал разделять свои «специфические объекты» и мебель, развивая философскую парадигму Канта, изложенную им в «Критике способности суждения» (1790). Кант выделял среди изящных изобразительных искусств живопись и пластику. Подразумеваемая под последней скульптура и архитектуру, он призывает их различать: «В зодчестве главное — это определенное применение порожденного искусством предмета, и этим как условием эстетические идеи ограничиваются. В ваянии же главная цель — только выражение эстетических идей. <...> Для архитектурного сооружения главное — соответствие произведения с определенным применением; чисто же скульптурное произведение, которое изваяно исключительно для созерцания и должно нравиться само по себе, представляет собой как телесное изображение просто подражание природе, однако при этом принимаются во внимание эстетические идеи»¹³.

Мебель Дональда Джадда нужно рассматривать только в связи с архитектурой: каждая комната становилась для него как бы сценой, на которой он выстраивал ту или иную инсталляцию. Каждая такая инсталляция была организована сообразно его чувству пространства. Многие комнаты его домов в Марфе очень небольшие, даже камерные. Однако те, в которых Джадд выставлял свои арт-объекты, свою мебель и мебель любимых дизайнеров, довольно просторные. В них Джадд предусмотрел обеденную зону с большой столовой группой, зону для отдыха и сна у камина, рабочую зону на кухне, где заодно можно было общаться с гостями. По замечанию одной из современниц Джадда, он хотел создать мир, который был бы абсолютно самодостаточным, и это удалось ему в Марфе¹⁴.

Джадд уравнивал мебель с архитектурой и был убежден, что «дизайн — это не искусство». В своем очерке «Трудно найти хорошую лампу» (1993) он последовательно проводит мысль, что искусство и дизайн различаются тем, что у их создателей разные цели. Он пишет: «В середине 1960-х меня попросили спроектировать кофейный столик. Я тогда решил, что могу его сделать из своей скульптуры, которая представляла собой прямоугольный объем с углубленной верхней плоскостью. Это испортило первоначальный объект — стол получился плохим, так что позднее я его выкинул. Форму и масштаб искусства нельзя перенести в мебель и архитектуру. Цель искусства отличается от цели дизайнера и архитектуры, которые стремятся

к функциональности. Если стул... не функционален, если он оказывается только искусством, он нелеп. Искусство стула заключается не в том, чтобы он был похож на искусство, но в том, что он рационален и полезен. Произведение искусства существует само по себе; стул существует как таковой... В силу неспособности искусства стать мебелью я не возобновлял свои опыты еще несколько лет. Однако я... продолжал зарисовывать свои идеи»¹⁵.

С первым опытом Джадда в мебельном дизайне — неудавшимся кофейным столиком — связана интересная история. Около 1970 года одна из «знаменитостей» Энди Уорхола Джейн Хользер предложила нескольким художникам сделать функциональные объекты. Джадд взял один из своих готовых «специфических объектов» из стали, опустил верхнюю плоскость на 6,4 см, и так получился кофейный столик. Чтобы оптимизировать его функциональность, Джадд разрезал его столешницу из стального листа на две части и привел их в движение, так что одна могла наезжать на другую, открывая пространство для хранения в основном объеме стола. Несмотря на то что Джадд посчитал получившийся объект неудачным и уничтожил его, позднее в своих опытах в мебельном дизайне он еще будет возвращаться к базовой форме этого стола.

«Ошибка, которую я допустил в том столике, — написал позднее Джадд, — заключалась в том, что я пытался сделать нечто необычное, такое, каким, я думал, должно быть произведение искусства. За этим стояла уверенность в том, что хороший стул — всего лишь хороший стул, его можно улучшить или немного изменить, и ничего нового не сделать, если не приложить огромные, необычные усилия. Но постепенно моя мебель приобретала новый облик, ведь я имел дело с реальностью... Теперь я могу сделать стул или построить здание, которое точно будет моим, не пытаясь заимствовать формы из своих собственных произведений»¹⁶.

В Нью-Йорке и Техасе Джадд занимался дизайном всего, что было связано с организацией пространства: он проектировал не только арт-объекты, но и мебель, фарфоровую и стеклянную посуду. Не желая ничего скрывать от глаз пользователя, вместо выдвигаемых ящиков Джадд снабжал свою мебель открытыми полками. Так же как и в случае с его произведениями искусства, визуализация, или экстериоризация, внутренних частей мебели Джадда подталкивала зрителей к тому, чтобы «испытать» объект, обойти его кругом, взглянуть на него со всех сторон.

Со временем Джадд начал делать мебель не только для себя, но и на продажу, выпуская ее небольшими сериями. Однако долгое время он не позволял выставлять ее в художественных галереях (хотя ему не раз предлагали), так как не считал ее искусством: «Мебель есть мебель. <...> Для меня мои стулья и скамейки совершенно удобны и не жестки, как иногда кажется другим. У меня есть шведские стулья XIX века — я сидел на них годами. По-моему, на стульях нужно сидеть — мне не импонируют промежуточные положения»¹⁷.

Некоторые современные исследователи вторят Джадду, противившемуся определению его мебели как искусства, и весьма категорично отказывают ему в положении в истории скульптуры и искусства вообще. «У Дональда Джадда нет ничего общего с Роденом или Бранкузи — скорее он примыкает к таким фигурам, как Мис ван дер Роэ. Он не принадлежит к истории искусства, а скорее — к истории архитектуры, дизайна интерьерера или дизайна в целом»¹⁸.

Однако мебель и дизайн-объекты Дональда Джадда в конечном счете очень похожи своими формами и материалами на его художественные работы, хотя у них и разное назначение. В конце 1980-х годов Джадд признавался: «Я потратил довольно много времени на мебель, поэтому не могу считать ее легкомысленной»¹⁹. И продолжал: «Я художник, и поэтому искусство для меня важнее всего. Я различаю искусство, мебель и архитектуру — для меня все три не одно и то же. Мне интересно черпать идеи в искусстве и переносить их в другой контекст»²⁰.

¹ *Donald Judd: Early Fabricated Work.* — New York: Pace Wildenstein, 1998. Texts by Rosalind E. Krauss and Robert Smithson. P. 25.

² *Хаскел Б. Дональд Джадд: Вне формализма// Дональд Джадд. Выставка произведений (1990, Москва): Каталог выставки.* М., 1990. С. 7.

³ *Judd D. Specific objects // Donald Judd: Complete Writings, 1959 –1975.* Ed. Kasper Koenig. Halifax: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, in association with New York University Press, New York, 1975. P. 181–189.

⁴ *Leider P. Perfect Unlikeness: Donald Judd as critic// Artforum.* February, 2002.

⁵ Яростнее всего Джадд выступал за трехмерное пространство в «Особых объектах»: «Три измерения — вот истинное пространство. Это позволяет избавиться от проблемы иллюзионизма и точного пространства, пространства в признаках и цветах и вокруг них, что является извлечением от одного из заметных и самых спорных пережитков европейского искусства. Некоторые ограничения живописи больше не существуют. Работа может быть такой же значительной, какой и замышлялась. Реальное пространство в действительности гораздо мощнее и специфичнее, чем живопись на плоской поверхности»// *Donald Judd: Complete Writings, 1959 –1975.* Ibid. P. 184.

⁶ О роли цвета в искусстве Дональда Джадда см.: *Donald Judd. Colorist.* Ed. by Dietmaer Elger. Hatje Cantz Verlag, 2000. 144 p.

⁷ «Главные вещи стоят отдельно и являются более глубокими, ясными и яркими. Они не разбавляются присутствием им форматом, вариациями формы, мягкими контрастами и соединяющимися частями и областями. Европейское искусство было вынуждено представлять пространство и его содержимое, а также иметь достаточное единство и эстетический интерес. ...В новой работе форма, изображение, цвет и поверхность едины, они неотделимы друг от друга и не разбросаны по работе. Это не нейтральные или умеренные области или

части, какие-либо связи или переходный...» — В кн.: *Judd D. Complete Writings, 1959–1975.* Ibid. P. 187.

⁸ Миссионерский стиль, также называемый Arts& Crafts, продержался с конца XIX века до 20-х годов XX века. Он провозглашал чистоту простых линий, прямоугольную и часто блочную форму, видимые соединения и швы. Миссионерский стиль фактически был первым стилем, соединившим промышленное производство с мастерством ручной работы.

⁹ *Judd D. It's hard to find a good lamp.* — Цит по *Bloemink B., Cunningham J. Design ≠ Art. Functional objects from Donald Judd to Rachel Whiteread.* Merrel Publishers Limited. 2004. P. 190. Цит по *Judd D. Donald Judd furniture retrospective.* Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen. 1993. P. 12.

¹⁰ *Coles A. DesignArt: On art's romance with design.* London, Tate Publishing, 2005. P. 50.

¹¹ Хорхе Пардо в интервью Фрицу Хэгу (Fritz Haeg): *Index Magazine* — L.A., no. 19, May-June, 1999. P. 14.

¹² *Coles A. Ibid.* P.13.

¹³ *Кант И. Сочинения в шести томах.* — М., 1966 (Философ. наследие). Т. 5. С. 340.

¹⁴ *Judd D. Architecture. Architektur.* Ed. by Peter Noever. Texts by Rudi Fuchs, Brigitte Huck, Donald Judd, Peter Noever. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern-Ruit, 2003. P. 57.

¹⁵ *Judd D. It's hard to find a good lamp.* — Цит по: *Bloemink B., Cunningham J. Design ≠ Art. Functional objects from Donald Judd to Rachel Whiteread.* Merrel Publishers Limited. 2004. P. 189.

¹⁶ *Judd D. Donald Judd furniture retrospective.* Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen. 1993. P. 12.

¹⁷ *Ibid.* P. 21.

¹⁸ Beyst S. Donald Judd's design: A turning point in the history of sculpture?//<http://d-sites.net/english/judd.htm>.

¹⁹ *Domergue D. Artists design furniture.* — New York: Harry N. Abrams, 1984. P. 101.

²⁰ *Domergue D. Ibid.* P. 102.

Дональд Джадд. Прямые стулья и угловой стул № 72. 1991. Фанерованная вишня. 38,1 x 38,1 x 76,2





Кресло № 48. 1984. Медь.
50,3 x 50,3 x 74,9

Стулья № 84, 85. 1991.
Крашенная клееная фанера.
38,1 x 38,1 x 76,2



Письменный стол с двумя стульями
№ 97. 1992. Березовая фанера.
Стол: 76,2 x 121,9 x 83,8.
Стул: 76,2 x 38,1 x 38,1



Интерьер архитектурного бюро
«Clarence Judd Architects». Марфа.
Техас (США)



ДИЗАЙН-ИКОНЫ В ИНДУСТРИАЛЬНОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ XX ВЕКА

А.С. Михайлова

Дизайн-икона. Понятие иконы в дизайне

С конца XX века в западной популярной и профессиональной литературе для обозначения знаковых произведений в области дизайна стал использоваться термин «икона». В известном немецком издательстве «Taschen» появились серии книг под грифом «иконы» (Ikons), куда наряду с публикацией шедевров фотоискусства, истории мировой моды, графических знаков и символов, лучших сайтов и автомобилей, входят и издания с наиболее выдающимися произведениями дизайна. Это и «Дизайн XX века», и «Стулья», и «Дизайн ГДР», и т.д. Общим для всех этих изданий является то, что в центре внимания здесь в основном тиражируемые вещи, предназначенные для тиража единичные изделия или допускающие такую возможность. В определенном смысле «икона» здесь противопоставляется существующему в единственном числе произведению искусства. Первая подразумевает тираж и имеет эстетическое начало, вторая уникальна, и в ее основе лежит художественный образ.

В английском языке одному слову зачастую соответствует несколько значений. Так, термин icon переводится в англо-русских словарях как икона; эстамп, гравюра, иллюстрация (в научной литературе); редкий знак, символ; предмет поклонения, идол, кумир. Последнее, может быть, и было положено в основу понимания иконы в дизайне как выдающегося произведения художественной культуры и техники, достойное подражания и в определенном смысле поклонения.

В нашем представлении иконы зачастую ассоциируются с религиозными понятиями. В обиходе под иконой понимаются «написанные на деревянных досках лики святых». В ранних греческих трактатках иконами¹ назывались не только сакральные, но и все остальные картины (греч. eikwv [eikon] — изображение, образ).

Под иконой понимался весь мир, сотворенный Богом: «икона Божья как произведение совершенного Художника». Согласно Священному Писанию человек сотворен Богом по своему образу (по греческому тексту — по иконе своей)². В эпоху христианства в православии это слово приобрело несколько другой оттенок.

В известном словаре Даля XIX века находим: «Икона — изображение лика Спасителя, Небесных Сил или угодников»¹. Современный энциклопедический словарь также трактует икону как «изображение Иисуса Христа, богородицы и святых»².

В отличие от православного христианства в католичестве иконой является любое изображение Христа или относящееся к визуализации библейских сюжетов³.

Во вступлении к известной книге «Дизайн! XX век», посвященной самым выдающимся произведениям дизайна прошлого столетия — «промышленным иконам», — издательство «Dumond» поместило статью Рейера Краса (Reyer Kras) «От христианских к дизайн-иконам». Уже в заглавии этой статьи автором была обозначена определенная связь между иконой духовной в христианстве и иконой — предметом

в дизайне. Автор начинает свое повествование со слов «иконы нашей индустриальной культуры мало общего имеют с мистической силой икон русской и греческой православной церкви». И тут же сам себе задает вопрос: «Почему же мы тем не менее обозначаем их как иконы?» и далее конкретизирует его: «Могут ли представленные здесь, в книге, промышленные изделия легитимно именоваться иконами?»

В поисках ответа на эти вопросы Крас обращается к временам Византийской империи, откуда исходит изначальное значение иконы как портрета императора. Портрет рассылался по всей империи, тем самым постоянно напоминая подданным об абсолютной власти правителя и символизируя принцип единства государства.

Юное на тот момент христианство, по мнению Краса, позаимствовало эту «репрезентативную концепцию у Византии, придав ей мистический смысл». Как и портрет обожествляемого византийского императора, христианская икона обладала глубочайшим символическим значением. И поскольку изображение связывалось непосредственно с идеей, иконы воспринимались как посредники между верующим и Богом, между реальной действительностью и высшей духовной идеей.

Вопреки своей религиозной функции иконы, как отмечает Крас, скоро переняли значения объектов, которые мы сегодня именуем товарами. Их стали сериями изготавливать в мастерских монастырей и продавать. Уже тогда появились и производственная организация, и разделение задач: один монах рисовал только фигуры святых, другой — образ Богородицы, третий изображал деревья и архитектурный фон. Производились иконы и дешевые, и дорогие, и уникальные — самые красивые.

Далее как беспристрастный аналитик Крас выявляет основные признаки христианской иконы. Среди них:

- двузначность иконы — материальное представление в виде картины, изображения и высокодуховная идея, лежащая в основе ее восприятия;
- икона как составляющая часть религиозного ритуала. В переживаниях верующего есть четкая и структурная взаимосвязь иконы и его самого;
- уникальность и серийность изготовления икон;
- икона как объект религиозного таинства, так и товар на соответствующем рынке;
- элементы рекламы и коммуникаций на базе корпоративной идентификации.

Далее он предлагает, при всем уважении к святыням христианства, абстрагироваться, заняв позицию беспристрастного исследователя для того, чтобы выявить общие черты и различия между иконами христианскими и иконами индустриальной культуры. «Мы постигли смысловую структуру христианской иконы», — пишет автор, — если она соответствует индустриальной иконе, тогда для нас не составит труда перенести их на товары потребления, которые могут обозначаться аналогично иконами. Также и коммерчески успешные проекты: бутылка колы, зажигалка «Зиппо», стул «Муравей», автомобиль «Форд Т» несут в себе и следы нематериальной платонической идеи. В таких объектах, которые мы выделяем как «индустриальные иконы», с первого взгляда мы видим идею, заключенную в них».

План лондонского метро — географически полностью некорректное изображение в двух областях трехуровневой системы перемещений, никоим образом не связанной с картиной трассировки лондонских улиц. Тем не менее это не только совершенное изображение отрезков движения лондонского метро, оно к тому же несет определенную скрытый смысл. Как в христианской иконе, имеющей свой изобразительный язык, она открывается только верующему, так и абстрактный язык этого изображения понятен только тем, кто предпочитает читать диаграммы и карты-схемы и кто сам знает, что для него значит Лондон.

Карандашная точилка Раймонда Лоуи — изображение американского образа жизни в визуальной символике гигиены и здоровья и непосредственного фрейдистского смысла мужского начала и сексуальности.

Все помещенные в книге «Дизайн! XX век» примеры, как отмечает Рейер Красс, представляют собой иконы, претендующие на нечто значительно большее, чем просто изображение — портрет. Каждый из них содержит в себе определенную идею. Для промышленных икон считается, что они не уходят в историю, а занимают особое место в человеческом сознании. Они становятся особыми историческими метками и выходят за рамки привычной роли предметов потребления. В их новой роли в качестве икон первоначальная функциональность более ничего не значит⁴.

Несмотря на попытку автора статьи как можно деликатнее подойти к сравнению иконы христианской, наполненной глубокими духовными смыслами, и «обожествляемым» культовым предметом массового потребления, трудно с ним согласиться даже по поводу правомерности такой постановки вопроса. Ностальгический образ — воспоминание об ушедшем прошлом вряд ли корректно ставить в один ряд с иконой христианской, через образ которой с молитвами обращаются верующие к Богу с самым сокровенным.

Когда в дорожно-транспортном происшествии разбивается красивый автомобиль — знаковый объект, дизайн-икона, его хозяина зачастую утешают: «Не переживай, друг, это всего лишь железо...» В этих словах, простых и мудрых, проводится граница между человеком, его жизнью, а вместе с ней — с духовным миром и миром вещей, которые могут быть нам очень дороги и не только в денежном эквиваленте. Но они все равно остаются по ту сторону черты. Так же и с иконами: между ними есть непреодолимая граница, и какой бы образ жизни ни был заложен в эротичную форму точилки для карандашей, ее идейный смысл никогда не поднимется до «идеи Божественной».

Спорна, на наш взгляд, и позиция, с которой автор рассматривает христианскую икону как определенного рода рекламу и товар, пусть и специфический. Здесь мы видим диаметрально противоположные цели: предмет дизайна изначально создается как товар, от реализации которого должна появиться определенная прибыль, и из истории дизайна мы знаем немало примеров использования дизайна как своеобразного экономического рычага. Первой христианской иконой считается «Лик Нерукотворный» — реальный отпечаток образа Господа на плащанице, и здесь трудно говорить вообще о какой-либо коммерции. Поэтому многие общие черты между иконой в христианстве и в дизайне притянуты автором искусственно и не убедительны.

Кроме того, нам хотелось бы специально остановиться на некоторых противоречивых моментах. Автор утверждает, что иконы в дизайне возникают «через продолжительное видение памятных событий в процессе исторического развития, получая статус «икон» в коллективном сознании». Дизайн-иконы как своеобразная машина времени, возвращают нас в прошлое, «пробуждая у нас воспоминания о том времени в котором они существовали и из которого пришли к нам в сегодняшний день». Однако в презентуемом Красом издании рассматривается ряд объектов, относящихся к 1990-м годам, хотя книга вышла всего лишь несколькими годами позже, в 2000 году. Напрашивается вопрос, достаточно ли было этих нескольких лет для перевода объекта дизайна в разряд «дизайн-иконы»? Кроме того, в статье заявлено, что иконы не могут возникнуть «по чьему-то предложению или декрету». Нам представляется спорной и эта позиция автора. Наверное, любой дизайнер мечтает создать произведение, которое было бы оценено профессионалами-современниками в форме положительных отзывов в прессе, наград на престижных выставках и конкурсах, а затем и признано общественностью. Другими словами, посыл на дизайн-икону может быть заложен с самого начала творчества дизайнера. А уж точность попадания в цель будет зависеть от многих факторов, в том числе и от таланта дизайнера, его чувства времени и моды.

Подводя итог, необходимо отдать должное автору статьи «От христианских к дизайн-иконам», поставившему перед собой весьма сложную задачу — раскрыть понятие иконы в дизайне. Появившийся недавно, этот термин уже достаточно широко используется в специальной литературе и нуждается в своем осмыслении и научно обоснованном толковании. Через понятие «дизайн-икона» Рейер Крас пытался объяснить в общекультурном аспекте, что значит произведение дизайна, выпущенное большим тиражом, и тем самым лишил возможности претендовать на художественное произведение. Для русскоязычных, как нам представляется, для обозначения выдающихся произведений дизайна целесообразно использовать термин «дизайн-икона» как неделимое словосочетание. С одной стороны, это позволит нам корреспондироваться с англоязычной и немецкоязычной профессиональной терминологией, которая уже нашла широкое распространение среди специалистов-дизайнеров, а с другой стороны, учесть специфическое отношение у русских к слову «икона».

Таким образом, под дизайн-иконой при этом нами понимается материализованный в предмете результат дизайнерского творчества, представляющий собой определенное новаторство в художественно-пластическом аспекте формообразования и ставший общепризнанным шедевром, который занял определенное место в истории дизайна и повлиял на его развитие. Дизайн-иконы в художественной культуре общества становятся своеобразной квинтэссенцией формообразования, отражая уровень его технического и художественно-эстетического развития.

Виды дизайн-икон

Признанные профессиональным цехом дизайнеров или широкой общественностью дизайн-иконы могут существовать в миллионных тиражах и быть повсеместно распространенными или, напротив, носить концептуальный характер и существовать в единственном экземпляре, став экспонатом выставки, музея или галереи дизайна.

В качестве примера первых можно привести более чем 50 миллионов экземпляров знаменитого «венского стула» Михаэля Тонета (Michael Thonet), выпускаемых с 1859 года; легендарную «модель Т» автомобиля Генри Форда (Henry Ford), свыше 25 миллионов которой бегало по дорогам Америки в 1929 году; шлягер продаж 1946 года – авторучка «Паркер-51», более 120 миллионов которой было выпущено в свет.

Значительно меньше можно найти примеров дизайн-икон, получивших всемирную известность, причем главным образом среди специалистов, но по определенным причинам не вышедших в тираж. Среди них уже упомянутая точилка для карандашей Раймонда Лоуи (Raimond Loewy). Классический образец стиля стримлайн 1930-х, который сегодня можно найти в любом учебнике дизайна, она была изготовлена в одном экземпляре. На уровне проектов остались общепризнанный символ конструктивизма башня Владимира Татлина (1919–1920), фотокамера «Canon T90» Луиджи Колани (Luigi Colani, 1986).

Дизайн-иконы своего времени, актуальные в прошлом, сегодня стали историческими экспонатами музеев, коллекций, объектами каталогов и книг по истории и теории дизайна. Среди таких «дизайн-икон своего времени», произведенных массовыми тиражами, легендарные мотороллер «Веспа-150» (Enrico Piaggio, 1946) и малолитражный автомобиль «Фиат-500 Тополино» Данте Джакоса (Dante Giacosa, 1935). Они стали символами моторизации послевоенной Италии, а вместе с малолитражным британским автомобилем «Мини» Алека Иссиониса (Alec Issigonis, 1959) и немецким народным автомобилем «Фольксваген-жук» Фердинанда

Порше (Ferdinand Porsche, 1935) — и всей Европы. Известная камера Кодак «Броуни» сделала доступной фотографию каждому, кто имел лишний доллар, чтобы купить ее: именно столько она в 1934 году и стоила.

Продолжительность жизни произведения дизайна зависит от многих факторов. Главным из них, пожалуй, является научно-технический прогресс. Вследствие него постоянно происходит замена типологического ряда изделий технически более совершенными. На смену паровозу пришел тепловоз, а за ним и электровоз, швейную машинку, ручную и с ножным приводом, сменила электрическая, электрическую печатную машинку — персональный компьютер и ноутбук. Динамика развития водного транспорта: от колесного парохода конца XIX века к теплоходу, атомоходу, судам на подводных крыльях, воздушной подушке и экранопланам второй половины XX столетия. При этом техническое совершенствование изделия приводит не только к постоянной модернизации его формы, но и к качественному скачку, требующему ее кардинального пересмотра в целом.

Дизайн-иконы вне времени. Среди уникальных объектов индустриального формообразования есть и «дизайн-иконы вне времени». Их продолжают, как и ранее, выпускать массовыми тиражами. Свыше 90% девочек в Европе и Америке имеют сегодня куклу Барби, а некоторые из них — даже не одну. Придуманная в 1951 году Рут и Элиотом Хендлерами (Ruth, Eliot Handler) кукла Барби побила рекорды популярности. С 1953 года выпускается детский конструктор LEGO шведа Готфрида Кирка Кристиансена (Gotfrid Kirk Christiansen), и уже свыше 190 миллиардов штук «легодеталей» распродано за это время: на каждого жителя земного шара сегодня приходится порядка 30 элементов этого конструктора. За 50 лет было выпущено и распродано более миллиона экземпляров известного стула «Муравей» Арне Якобсена (Arne Jacobsen, 1951), ставшего своеобразным символом скандинавского дизайна. Пользуется спросом он и по сей день. Благодаря молодежной субкультуре, эпохе рок-н-ролла и Голливуда культовой одеждой на многие десятилетия стали джинсы «Levi's», которые появились впервые в США в 1873 году.

Наряду с массовой продукцией существуют дизайн-иконы, которые со временем перешли в разряд эксклюзивных изделий или категорию элитарных, знаковых. Они выпускаются небольшими тиражами, а иногда и поштучно. К ним можно отнести известную кофеварку «Eurociscola» итальянской фирмы «La Pavoni» (1950) или электрический чайник компании AEG (1906). В разряд эксклюзива, производимого небольшими сериями, вошли столовые приборы Карла Пота (Carl Pott), мебель Чарльза Рени Макинтоша (Charles Rennie Mackintosh) и Фрэнка Ллойда Райта (Frank Lloyd Wright), а также знаменитый красно-синий стул Геррита Томаса Ритвелда (Gerrit Thomas Rietveld, 1914) и ряд произведений мастеров «Баухауза». Последние в свое время были изготовлены в единичных экземплярах.

Как правило, дизайн-иконы — это широко признанные среди потребителей объекты дизайна, как шезлонг Ле Корбюзье и Шарлоты Перрианд (Le Corbusier, Charlotte Perriand, 1928) или «венский стул» Михаэля Тонета (1859). Однако существуют примеры произведений дизайна, по тем или иным причинам не получивших широкого распространения, но оказавших влияние на формообразование в истории мирового дизайна, ставших определенными вехами в его развитии и высоко оцененных искусствоведами и специалистами — историками и теоретиками дизайна. С определенной условностью их также можно отнести к разряду дизайн-икон. Это и уже упомянутые нами точилка для карандашей Раймонда Лоуи, фотокамера «Canon» Луиджи Колани, а также миксер ESGE Сигварда Бернадотта (Sigvard Oskar Frederik Bernadotte) и Актона Бьерна (Acton Bjorn), концептуальная мебель «жилые ландшафты» Вернера Пантона (Verner Panton), ряд концептов антидизайна творческих группировок «Алхимия» и «Мемфис».

Объекты дизайна с претензией на дизайн-икону. В особую группу следует выделить предметы, которые создавались дизайнерами сразу с определенной претензией на «дизайн-икону». Их авторы, как правило, известные дизайнеры, архитекторы и художники, имена которых становились своеобразным брендом и рекламой создаваемого продукта. Такие предметы изначально проектировались как знаковые, с достаточно ярким образом и определенным идеологическим смыслом и были рассчитаны на небольшие серии для определенного круга потребителей. В философии таких изделий, как в искусстве, образная составляющая выдвигалась на первый план, иногда даже в ущерб их функциональности. Среди таких дизайн-иконок — известный чайник со свистком-птичкой Майкла Грейвса (Michael Graves), чайные сервизы Роберта Вентури (Robert Venturi), Этторе Соттсасса (Ettore Sottsass), Маттео Туна (Matteo Thun), кресло «Как высока луна» Широ Кураматы (Shiro Kuramata), лимоновыжималка Филиппа Старка (Philipp Starck). Последняя не очень удобна для своего прямого назначения — выжимания сока из лимона. При ее создании Старк ставил своей целью проектирование в первую очередь красивой, художественно выразительной вещи. Нередко появление таких «потенциальных» дизайн-иконок на рынке сопровождается соответствующим менеджментом и рекламной поддержкой, созданием определенного ажиотажа, «раскруткой», в особенности если это касается сложной и дорогостоящей техники.

Нередко появление дизайн-иконок сопровождается сенсацией. В скандальных условиях начали свою жизнь купальные костюмы бикини, мода «Нью-Лук» (New Look) Кристиана Диора (Christian Dior) была сначала опротестована множеством недовольных граждан, фантастические автомашины Нормана Бела Геддеса (Norman Bell Geddes) были для своего времени пугающе новаторскими, жилые ландшафты Вернера Пантона, впервые показанные на выставке «Визιον II», до сих пор поражают своей необычностью.

Формирование дизайн-иконок и влияющие на этот процесс факторы

Формирование дизайн-иконок как в обществе потребителей, так и в узко профессиональной среде происходит под воздействием многих факторов. Среди них можно выделить следующие группы: социально-экономические, общественно-политические, социокультурные, художественно-стилистические, научно-технические, философско-теоретические. Рассмотрим некоторые из них на примерах.

Социально-экономические факторы. Экономические кризисы и подъемы кардинальным образом влияют на жизнь общества, во многом определяя и его дизайн. Как своеобразное средство борьбы с экономическими трудностями в целях повышения качества промышленной продукции в 1907 году в Мюнхене был создан Германский веркбунд (Deutsche Werkbund, производственный союз), объединивший ряд художественно-промышленных мастерских, небольших производственных и торговых предприятий, художников и архитекторов. Его целью согласно уставу стало «индустриальное формообразование во взаимодействии с искусством, промышленностью и ремеслами». Произведенные в Германии промышленные товары должны были оформляться в соответствии с самыми высокими художественными требованиями, быть качественными, простыми и доступными для бюджета семьи рабочих, а также, по мнению создателей веркбунда, стать снова конкурентоспособными на мировом рынке⁵. Создание Германского веркбунда можно рассматривать как один из первых случаев в мировой практике обращения к дизайну в решении экономических проблем. Организация веркбунда принесла свои плоды. Именно им была взята ориентация на индустриальное производство и внедрение в него специалиста-художника. К дизайн-иконам этого времени, возникшим под влиянием идей верк-

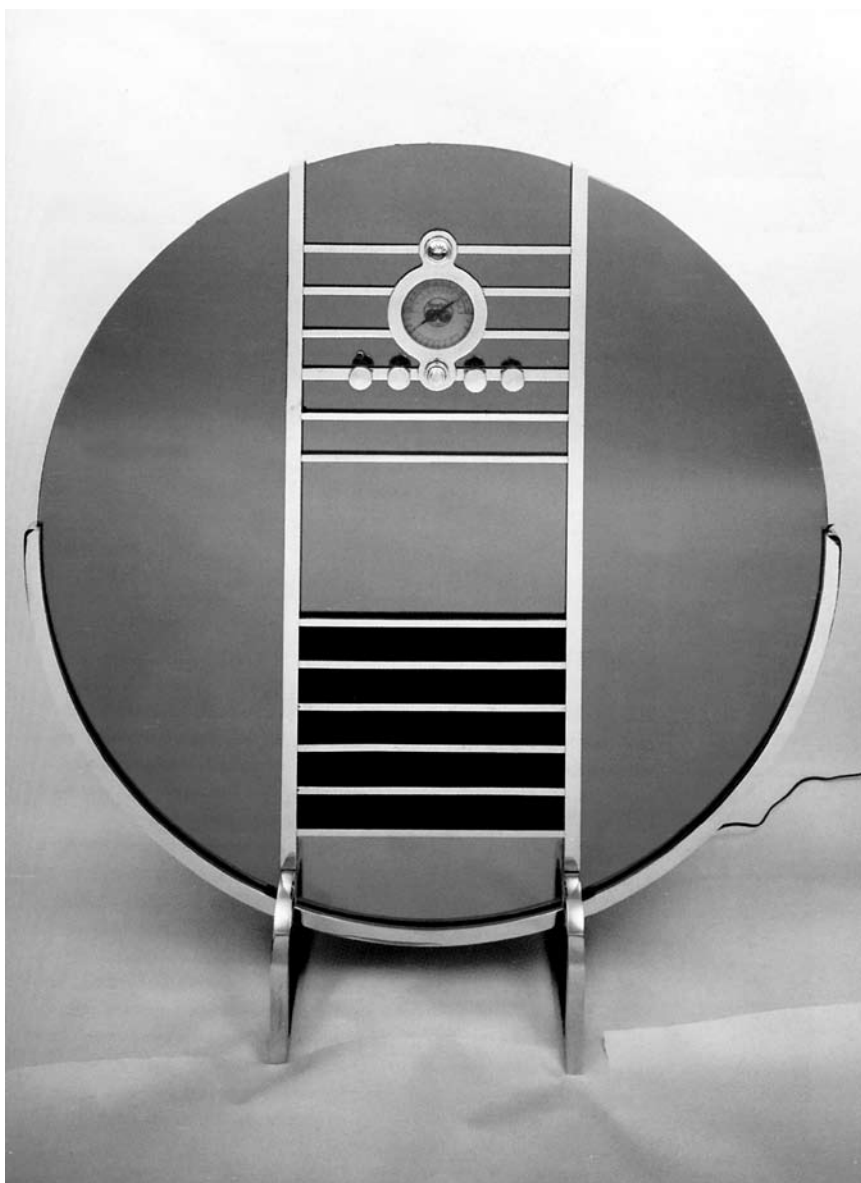
бунда, можно отнести серию электротехнической продукции компании АЭГ, спроектированной Петером Беренсом (Peter Behrens), одним из основателей Германского производственного союза. Идеи веркбунда прослеживаются и в дизайнерском формообразовании «Баухауза» и более позднем функциональном дизайне Германии.

Классическим примером использования дизайна как экономического рычага является появление в США художественно-стилевого течения стримлайн. В конце 1920-х — начале 1930-х годов во время Всеобщей экономической депрессии стримлайн был введен в ранг государственной политики Соединенных Штатов как средство борьбы с экономическим кризисом. Для того чтобы привести экономику страны в действие, американское правительство стремилось максимально «раскрутить» потребителя, повышая стимул для покупки посредством нового многообещающего дизайна с привлекательным, устремленным в будущее внешним видом. Обтекаемая форма должна была внушить веру в прогресс и уверенность в американской экономике, способной выбраться из кризиса. Вместе с этим возник один из столпов «американского образа жизни». Этот оптимизм достиг апогея в 1939 году в связи со всемирной выставкой в Нью-Йорке под девизом «Строительство мира завтрашнего дня». Об одном из лидеров «обтекаемого стиля» Раймонде Лоуи журнал «Тайм», поместив его фотографию на обложку, писал: «Он округлил кривую продаж», добавив ценность товарам и увеличив продажу, этот способ помог американской промышленной индустрии набрать силу и получить прибыль». Стримлайн вошел в мировую историю дизайна с такими яркими произведениями, как локомотив «Меркури» Генри Дрейфусса (Henri Dreyfuss, 1938), холодильник «Coldspot» Раймонда Лоуи (1934), обтекаемым автомобилем Нормана Белла Геддеса (1933). Экономическими трудностями во многом можно объяснить развитие в ряде европейских стран в условиях послевоенной экономии ресурсов 1920-х — 1930-х годов (после Первой мировой войны) и конце 1940-х — начале 1960-х годов (после Второй мировой войны) экономного и практичного стилевого направления — функционализма.

При этом в более благополучных Соединенных Штатах Америки, на территории которых не происходило разрушительных военных действий, напротив, в этот период трудно найти стерильные функциональные формы. Идеи европейского функционализма были в 1920-е годы в США главным образом занятием лишь отдельных архитекторов-авангардистов, внимательно наблюдавших за «Баухаузом» и другими европейскими модернистскими течениями. В 1920 — 1930-х годах здесь получает расцвет богатый декором ар-деко, затем стиль обтекаемых форм стримлайн, а в 1950-х — биоморфичный стайлинг и насыщенный хромированными деталями «автомобильный стиль», ставший воплощением «американской мечты». Развитие этих художественно-стилистических течений во многом определялось американским менталитетом, ориентацией формообразования на консервативные вкусы среднего и зажиточного слоев населения.

Научно-технические достижения, новые материалы и технологии. В послевоенные годы в условиях дефицита материальных ресурсов все больше внимания стали обращать на искусственные материалы. В Америке используемый для парашютов вооруженными силами нейлон нашел применение в чулочной индустрии. Чулки из нейлона были объявлены революционной одеждой, «одеждой будущего». Одним из новшеств стало также применение искусственных материалов в изготовлении кресел и стульев. К пионерам в этой области относился Чарльз Имс (Charles Eames), которые еще во время Второй мировой войны работал со стеклоармированным полиэфиром в производстве радаров для военно-воздушных сил США. На основе этой технологии в 1941 году он создал цельно отлитую чашу для сидения. В этом не имеющем обивки кресле Имса можно было отчетливо видеть стеклоармированную искусственную конструкцию. На основе этой технологии он создает la Chaise (1948), кресло «Eiffel Plastic» (1950), которые вошли в историю мирового дизайна, кресло «Two piece» (1971)⁶.

Уолтер Дорвин Тиг. Радиоприемник «Синяя птица». 1934. Дизайн-икона возникла вместе со столпами американского образа жизни и стала одним из символов американского мироощущения (социально-экономический фактор)



В 1952 году итальянец Ж. Натта (G. Natta) вместе с К. Циглером (K. Ziegler) изобрел искусственный материал полипропилен, за что в 1963 году его удостоили Нобелевской премии в области химии. Этому изобретению суждено было произвести революцию в мебельном производстве. Стали возможны недорогие, изготавливаемые индустриально прочные столы и стулья самых различных форм. Изобретение и внедрение в промышленное производство бытовых изделий ярких, многоцветных пластмасс открыло в 1960-е годы дизайнерам широкое поле для творчества. «Радостью эксперимента» называют историки дизайна это время. Пожалуй, самыми известными произведениями дизайна этого периода являются работы итальянских дизайнеров: универсальный стул 4856 Джо Коломбо (1965), пишущая машинка «Валентина» Этторе Соттсасса (1969), стул «Mezadro» Акилле и Пьера Кастиллиони (Achille, Pier Castiglioni, 1957), контейнер 4970/84 Анны Кастелли Ферьеры (Anna Kastelli Ferrieri, 1967), детский стул Рихарда Саппера (Richard Sapper, 1961).

Изобретение американца Жоржа Паркера — вакуумный чернильный баллончик с быстросохнущими чернилами, обеспечивающими письмо без клякс, — подарило на многие десятилетия человечеству знаменитые автоматические перьевые ручки «Паркер». А изобретение Элиотом Нойесом шаровой головки сделало переворот в области производства пишущих машинок — появилась модель «Selectric» для IBM.

Запуск спутника на орбиту Земли и последовавший за ним полет первого космонавта не только явились технической революцией, продемонстрировав торжество человеческого разума, но и стали мощным толчком в творчестве писателей, кинематографистов, архитекторов и дизайнеров. Утопические ландшафты уже упоминавшихся Вернера Пантона (Verner Panton) — Vision II (1970) и Джо Коломбо (Joe Colombo) — Sormani (1969), коллекции футуристической одежды Анри Куррежа, Пьера Кардена (Pierre Cardin) и Пако Рабанна (Paco Rabanne), мебель Оливера Мурга и Ээро Аарнио (Eero Aarnio) будоражили воображение, являя зрителю элементы нового мира, ранее неведомого, но уже становящегося реальностью.

Многие из этих легендарных предметов — сегодня общепризнанные дизайнерские иконы, украшающие музеи дизайна и современного искусства. А такие изделия, как стул-шар Ээро Аарнио и пластиковая мебель Чарльза и Рея Имсов или ручка «Паркер», выпускаются до сих пор.

Общественно-политические и идеологические факторы. После Октябрьской революции в России произошла кардинальная смена ценностных ориентиров: новый режим был откровенно враждебным буржуазным ценностям. Отрицание канонов прошлого требовало активных поисков адекватных замен, отвечающих новым революционным идеалам. Поиски и эксперименты в архитектуре и искусстве привели к развитию авангардных течений, в том числе конструктивизма и производственного искусства, а также формированию новых принципов формообразования. Революционными идеями пронизано творчество Владимира Татлина, Александра Родченко, Казимира Малевича, Эль Лисицкого, Варвары Степановой и многих других пионеров советского дизайна, произведения которых вошли в мировую летопись индустриального формообразования: чайник Казимира Малевича (1923), башня Владимира Татлина (1930) лампа Захара Быкова (1922), шахматный стол Александра Родченко (1925) и т.д. Отрицание архитектуры и предметных форм прошлого нашло отражение также в широкомасштабном оформлении городских центров к революционным праздникам. Именно в это время зарождаются прообразы такого распространенного явления, как суперграфика: кумачи с праздничными лозунгами по своей форме и месту размещения намеренно делались атектоничными старой архитектуре, разрушая визуальную целостность ее художественной композиции. Эти явления в истории мирового дизайна — организация пространственной среды и ее декорирование к революционным праздникам, суперграфи-

ческое оформление агитавтомобилей, агитпароходов и агитпоездов — ждут своего исследования и открытия новых дизайн-иконон. И совсем необязательно, что понятие «дизайн-иконона» должно относиться только лишь к предметам, а не средовому объекту.

Революционные 1960-е годы ознаменовались радикальными изменениями во многих областях жизни. Массовые протесты против войны во Вьетнаме, Пражская весна-68, студенческие волнения в крупнейших городах Европы, получившие название «Молодежная революция», оказали влияние и на дизайн. Молодежная культура — британская рок-музыка, американское движение хиппи — принесла с собой новый язык формы flower-power (сила цветов), который нашел свое выражение в графическом дизайне, моде и экспериментальной мебели многих дизайнеров. К этому времени относятся такие иконы дизайна, как этикетка банки томатного супа Энди Уорхола (Andy Warhol), графические комиксы Роя Лихтенштейна (Roy Lichtenstein), украшение «LOVE» Роберта Индианы (Robert Indiana), пневматическое кресло «Сассо» Джонатана де Паса, Паоло Ломатци и Донато Урбино (1968), стол, кресло и вешалка в форме женских фигур Аллена Джонса (1969). И в 1970-х задачи дизайна в обществе представлялись уже по-новому: «вопрос о функции предмета в чисто техническом аспекте перерос в символический и социальный». Теория функционализма больше не могла дать ответов на происходящие в обществе перемены. Требовались новые эстетические образцы. Инициативы прибывали во многом из молодежных субкультур. Сначала в Англии, затем в Италии и Германии образовались радикальные антифункционалистические течения.

В условиях тоталитарных политических режимов в индустриальном формообразовании массовой продукции на первый план начинают выступать политико-идеологические факторы. Целевые установки таких режимов связаны с психологическим подавлением человека, подчинением его воли какой-то сверхидее. Для архитектуры тоталитарных режимов характерны регулярные планы, ордерные системы и классические мотивы с их строгим и логичным порядком, симметрией и статикой композиции, подчеркивающие прочность и незыблемость политической системы.

В нацистской Германии вместе с атрибутикой псевдоклассицизма идее превосходства арийской расы были близки также простые функциональные формы предметной среды с элементами стиля ар-деко и так называемые биоформы. Последние имел знаменитый «народный автомобиль KDF-Wagen» Фердинанда Порше, проект которого в 1933 году был одобрен Гитлером и принят к производству. В эпоху Третьего рейха в Германии в рамках программы идеологической унификации массовыми тиражами выпускался и предлагался населению в рассрочку недорогой «народный приемник VE 301» Вальтера Марии Керстинга (Walter Maria Kersting). В отличие от аналогичных устройств во Франции или Соединенных Штатах радио VE 301 не ловило иностранные сигналы: прием был рассчитан только на местные радиостанции. Таким образом, народный приемник становился важным инструментом фашистских средств массовой информации.

Общественные движения. Из истории известен ряд дизайн-иконон, ставших символами определенных общественно-социальных движений. К таким объектам дизайна можно отнести франкфуртскую кухню Гретте Шютте-Лихоцки, отказ от корсета в женском платье с легкой руки мастера Поля Пуаре и свободную демократичную одежду Коко Шанель (Gabrielle Chanel), ориентированная на образ активной деловой женщины.

Призванная облегчить труд женщины, эргономичная и функционально комфортная франкфуртская кухня возникла в рамках социально-жилищных программ в условиях острого дефицита жилой площади в послевоенной Европе и под влиянием идей женской эмансипации, которые в первой половине XX века получили

динамичное развитие. Модель этой кухни стала первым прототипом современной кухни и была призвана избавить женщин от излишней работы, предоставляя им больше времени для самообразования и духовного развития.

Реформатор в области моды Поль Пуаре освободил женское тело от жестких корсетов, став диктатором новой моды, задавая тон не только в фасонах платья, но и образе жизни: впервые женщина получила возможность одеваться самостоятельно, без помощи горничной. Идеи демократизации женского костюма стали развиваться в творчестве Коко Шанель. Ее стиль был ориентирован на образ активной деловой женщины: широкие брюки для прогулок, твидовые жакеты, вязаные свитера — в таких нарядах женщины смело водили автомобиль, играли в теннис и танцевали под джазовую музыку.

Художественно-стилевые факторы. Среди них — стилевые течения и отдельные явления в области художественной культуры, произведения художников.

Под влиянием работ Пита Мондриана один из лидеров голландской группы «Де Стейл» Геррит Ритвелд (Gerrit Rietveld) создает ставший своеобразным манифестом группы «Де Стейл» «красно-синий стул» и архитектурный объект — «дом Шредера». Оптическое искусство и его основатель Виктор Вазарелли оказали влияние на многие области дизайна 1960-х годов, и в первую очередь на дизайн интерьера Гаэ Ауленти (Gae Aulenti) «черные и белые складные стулья», модели Пьера Кардена (Pierre Cardin) и Пако Рабанна (Paco Rabanne).

Кинематическое искусство дало толчок развитию новых экспериментальных форм. Таковыми являются придуманные Александром Калдером мобили, совершившие переворот в современной скульптуре. Аналоги этих пространственных структур в живописи — абстрактные композиции Жана Миро. Художественный стиль поп-арт активно проявился в работах Роя Лихтенштейна. Основанные на комиксах, с преувеличенными размерами типографского оттиска, они были возведены в ранг высокого искусства. Молодежная субкультура хиппи и направление flower-power имели влияние на приоритеты выбора цветовых композиций. Такова яркая полка «карлтон» Этторе Сотсасса, словно собранная из детского строительного конструктора. Стиль хай-тек, позаимствованный из архитектуры, стал основополагающим для «кухонного дерева» Штефана Веверки и системы «номос» Нормана Фостера, отразивших надвигающуюся техногенность современного общества.

Задача искусствоведа-исследователя состоит не столько в придумывании нового, в том числе и терминов, сколько в систематизации и объяснении с научной точки зрения происходящих в архитектуре, искусстве и дизайне явлений. Безусловно, в рамках одной статьи невозможно исчерпать такое явление в индустриальном формообразовании XX века, как дизайн-икона. Наша статья носит скорее постановочный характер. Тема «Дизайн-икона в постиндустриальном формообразовании XX века» нуждается в более пристальном рассмотрении, в том числе актуальными остаются вопросы изучения механизма формирования дизайн-икон, выявления дизайн-икон в истории советского и российского дизайна.

¹ *Даль, Владимир.* Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 2003. С. 40.

² Большой энциклопедический словарь: в 2 т. — М., 1991. Т. 1. С. 481.

³ *Губарева О. В.* Икона как философская категория восточно-христианской культуры (интернет-публикация).

⁴ *Albus, Volker, Kraus, Reyer, and Woodham, Jonathan M.,* Icons of Design: the 20th century, Munich and New York, Prestel, 2000. С. 7.

⁵ *Михайлов С.М. Михайлова А.С.* История дизайна. Краткий курс. — М., 2004. С. 60.

⁶ *Spark, Penny.* Design im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt, 2001. С. 148.

Генри Форд. Автомобиль «Форд.
Модель Т». 1913.
Пример широко известной,
разрекламированной и массово
выпущенной дизайн-иконы





Жорж Паркер. Vacumatic
Модель 51. 1939.
Сенсационно быстрое письмо
без клякс стало возможно при
появлении новой разработки –
вакуумных чернильных баллончиков
с быстросохнущими чернилами
(научно-технический фактор)

Геррит Ритвельд. Сине-красный
стул (1918–1923) в интерьере
спроектированного им дома
Шредер-Шедер в Утрехте. Вдох-
новителем Ритвельда стал Пит
Мондриан с его абстрактными
композициями направления
де-стиль (художественно-эстети-
ческий фактор)

Фердинанд Порше. «Фольксваген»
1935. Дизайн-икона, программа
появления которой тесно связана
с политическим режимом нацистс-
кой Германии (общественно-
политический фактор)





Коррадино д'Асканио.
Мотороллер «Веспа». 1946.
Итальянская дизайн-икона
представляет собой идеальное
средство передвижения для
итальянских городов



ДИЗАЙН В ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ УСЛОВИЯХ

Художественное конструирование «маленькой Литвы»
в эмиграции и трансформация этого проекта

С.М. Червонная

Мысль об исследовании дизайна как феномена литовского искусства послевоенной поры, а именно творчества художников, оказавшихся «по ту сторону» границы, в будущей политической эмиграции, в середине 1940-х годов — в лагерях для беженцев и так называемых Displaces Persons¹ на территории поверженной Германии, изначально представляется нереальным, фантастическим проектом. На память приходит пассаж из фильма Эльдара Рязанова «Гараж» — что-то вроде иронической реплики: «У вас интересная специальность, вы изучаете то, чего не существует в природе...»

Действительно, о каком дизайне может идти речь в условиях национальной катастрофы, утраты почвы под ногами, тотального разрушения окружающей среды, всепожирающей нужды, бедности, постоянного риска, страха, балансирования на грани смерти, беспросветного, полуголодного, лагерного бытия.

На знаменитой фотографии, обошедшей многие выставки мира, включенной в альбом², изданный спустя почти полвека после того, как щелкнул затвор старинного, громоздкого фотоаппарата, изображена группа литовских ребятишек, убого одетых во что-то темное, мешковатое, столпившихся на обочине мощенной булыжником улочки неизвестного немецкого городка перед закрытой дверью старого кирпичного дома, над которой — на белых, неровно натянутых полотнищах — написаны на литовском и английском языках две удивительные для того давнего, хмурого утра вещи: «Столовая» («Valgykla — Dinning room») и «Свобода — это больше, чем еда» («Laisvė brangesnė už valgi — Liberty is more than eating») — приблизительный аналог русской поговорки «Не хлебом единым жив человек». Ну как объяснить этим голодным детям — моим ровесникам давней послевоенной поры, застывшим в неподвижном ожидании на той мостовой, заколдованным магическим словом «Столовая», обещающим (если только она когда-нибудь откроется) хлеб (duona!) — жизнь, спасение, — что действительно «не хлебом единым...», что в мире существуют еще такие вещи, как красота, гармония, изящество? Смогут ли они понять, поверить, что когда-то имело значение и еще когда-нибудь, может быть, будет иметь значение не только тепло, которое дарит твоему телу старое пальтишко, курточка, мамин платок, но и покрой костюма или цвет школьной формы, не только заветная дверь столовой, но и то, как эта дверь покрашена, как написано волшебное слово, как построен переполненный беженцами барак? Тот самый барак, который, насколько ты себя помнишь, был твоим единственным домом, и его железная печка, разбитые окна, дощатые стены, худая крыша и табличка на дверях с номером лагеря, находящегося под защитой всемогущей УНРРА³, все-таки как-то спасали от морозов, дождей и бандитских вторжений. И можно ли вообще объяснить им, уже знающим много английских слов (если это британская или американская оккупационные зоны) и много фран-

пузских слов (если это французская оккупационная зона), что означает странное, новое, многозначное слово design?

Символическим образом литовского изгнанника, беженца из Литвы (а было таких беженцев в послевоенной Европе около ста тысяч⁴) стал изображенный на обложке рукописного журнала, издававшегося в одном из лагерей, — «Дипукас»⁵, жалкое — в контексте лингвистических сокровищ литовского языка — словцо, образованное из аббревиатуры английского DP — Displaced Person, полуласкательное, полунасмешливое наименование такого перемещенного лица мужского рода — маленького человечка, который странствует пешком по дорогам Европы уже не первый год из одной прифронтовой полосы в другую, из страны в страну, из одной оккупационной зоны в другую, из лагеря в лагерь, из пыли и грязи в новую пыль и грязь. Он не унывает, этот маленький человечек, он даже улыбается с обложки рукописного журнала, идет себе дальше и не сет на плечами маленький самодельный мешочек, подвешенный на хворостинке. Ну много ли вместится в этот клетчатый платок, завязанный заботливым узелком, много ли заберешь с собой оттуда, с покинутой Родины, много ли унесешь, перетаскаешь по пыльным дорогам горького изгнания?

Кажется, ничего не унесешь. Оказывается, унести можно очень много. Память. Надежду. Человеческое достоинство. Упрямое желание вернуть (вернуться?), сохранить утраченные ценности, реконструировать их, построить новый прекрасный дом — для себя, для своих детей, найти этому дому прочное место на расчищенном европейском пепелище, в будущей американской блистательной перспективе или в экзотической австралийской и африканской дали. А если расчистить, если построить, если реконструировать, значит, по большому счету и заниматься дизайном, неважно, называя или не называя этим английским словом свои проекты, для выявления эстетической природы которых было достаточно и привычных слов родного литовского языка. Этот язык прекрасно понимали и взрослые, завершавшие свою жизнь в скитаниях по Европе, и дети, начинавшие в этих скитаниях свою жизнь. На чужбине они хотели остаться литовцами. Сохранить историческую память, язык, тепло семейных, родственных, дружеских связей, единство этнической культуры, свое национальное достоинство. Вдали от Литвы они хотели жить по-литовски — красиво и достойно.

Эту жизнь надо было построить, сконструировать, претворить в действительность как цельный идейный, мировоззренческий и художественный проект. Складываясь из стихийных импульсов этнического самосохранения и из теорий, идеологических установок, политических программ, разрабатываемых интеллектуальными элитами литовской эмиграции, этот проект начинался с решения самых элементарных задач.

Первой такой задачей было сохранение материальной, предметной среды, составляющей зримо ощутимую основу «литовскости» (этнокультурной идентичности литовцев). Вещи, увезенные (порою буквально на руках унесенные) из Литвы, имевшие аутентичную принадлежность к прежнему городскому или сельскому быту, католическому культу, национальному просвещению, составлявшие убранство крестьянской усадьбы, дома, церкви, школы, библиотеки, мастерской художника и т.п., вещи, обладавшие и практической, и эстетической ценностью, надо было спасти от гибели, включить в функционирующую систему лагерной жизни, по возможности собрать, представить в выставочных экспозициях, в общественных центрах, в постепенно формирующихся музейных коллекциях, архивах, собраниях книг и рукописей.

К этим вещам относились и произведения народного искусства, как вскоре оказалось, вывезенные из Литвы в удивительно большом количестве, так что литовский янтарь, литовские ткани, традиционные вязаные изделия заиграли

своими узорами и засветились нежными красками на выставках, организованных в лагерях, литовские деревянные деукай⁶ — резные полуязыческие божки — полухристианские святые, печальные рупинтойелисы⁷, распятия, деревянные раскрашенные мадонны, прибитые к стенам бараков и первых, наскоро сооруженных часовенок («капличек») и костелов, вошли в формирующееся сакральное пространство и в первые мемориальные ансамбли литовских эмигрантов; и произведения искусства профессионального, причем не только относительно легкой (для физического перевоза и переноса) графики, но и живописи, и скульптуры, и керамики. Почти каждый оказавшийся в эмиграции художник увез с собой из Литвы хотя бы частицу своей мастерской, начатые работы, недавно завершённые композиции. И не только сами художники, но и их наследники, и их друзья, не расставшиеся с дорогими для них подарками, снабженными автографами или развернутыми дедикациями, были носителями (в буквальном смысле «уносителями») этих ценностей, и вся эта богатейшая предметная среда, хотя и раздробленная на маленькие частицы частных коллекций и даже единичных экземпляров, составляющих достояние одной семьи, уже в лагерных условиях обрела символическое значение, становилась частью постепенно осуществляемого художественного проекта реконструкции оставленной Литвы, строительства «маленькой Литвы» в эмиграции.

Изданный в 1948 году в Германии по инициативе небольшой группы литовских художников (П. Аугюс, В. Петравичюс, А. Валешка, Л. Вилимас), получивших на это разрешение оккупационных властей, альбом «Литовское искусство в изгнании»⁸ открывался репродукциями с произведений М.К. Чюрлениса (1875 — 1911) и К. Шклерюса-Шклериса (1876 — 1936), причем составители особо отмечали, что часть художественного наследия Шклериса сумела вывезти из Литвы его вдова, которая ныне живет в эмиграции («but part of his works have been rescued by his wife who lives in exile»)⁹. В иллюстративный ряд этого альбома, наряду с новыми произведениями литовских художников, созданными в изгнании, в 1945 — 1948 годах, также включены некоторые репродукции давних классических работ, хорошо известных по выставкам довоенной и военной поры, например, иллюстрация В.К. Йонинаса к «Временам года» К. Донелайтиса. Работы в этом альбоме, вероятно, сознательно не датированы и перемешаны: между произведениями литовских художников до и после их исхода не выявлено резкой границы, подчеркнута нерушимая целостность национальной культуры, ее развитие — там и тогда и здесь и сейчас — в единых, одинаковых алгоритмах. Аутентичное прошлое и имитация этого прошлого в настоящем (те же пейзажи, те же вещи, те же люди, те же литовские сказки и мифы, те же ценности) должны были составить единое целое — образ **реконструированной** в изгнании Литвы.

Вывезенные из Литвы ценности, да, казалось бы, и не слишком большие ценности, а обычные вещи, даже не всегда высокого мастерства и безупречного вкуса, демонстрировались (и на выставках, и не только на выставках¹⁰), им придавали значение, их носили, показывали, бережно хранили, передавали по наследству, воспроизводили...

Воспроизводили. С этого глагола начинается второй этап реализации большого художественного проекта. В самодеятельном и профессиональном искусстве, в условиях, далеких от стабильности и мало благоприятных для творчества, когда не хватало абсолютно всего — материалов, инструментов, сил, простора и света в перенаселенных бараках и едва приспособленных под мастерские помещениях, — литовские эмигранты стремились возродить, реставрировать, реанимировать, повторить, насколько возможно, **то, что было раньше**. То, что составляло пейзаж покинутой Родины, то, что украшало дом, усадьбу, квартиру, улицу, город, кладбище, на котором остались могилы предков, то, что демонстрировалось на выставках,

на театральных сценах, что печаталось в издательствах прежней Литвы. Порою между прошлым и настоящим граница сознательно размывалась: народные мастера и мастерицы имитировали изделия, оставшиеся в Литве (новые вещи были неотличимы от тех, с которыми пришлось расстаться), художники продолжали работы (например, графические серии), начатые на родине, создавали авторские повторения своих произведений конца 1930-х — первой половины 1940-х годов. Скульптор В. Кашуба¹¹, например, продолжал работать над проектом памятника литовскому князю Витаутасу Великому, который изначально предназначался для Каунаса. Нового места для памятника скульптор не искал. Продолжение и завершение в пластике монументального проекта было частью общей, широкой программы воспроизведения прежних ценностей, художественной имитации того, что осталось в прошлом и что мыслилось как Родина, как прежняя Литва, которую необходимо сохранить и к которой можно вернуться.

В ряду объектов, воспроизводимых таким образом заново, но в точном соответствии с тем, что было раньше, особое место занимает литовский национальный сценический и концертный костюм, в частности, костюмы артистов Ансамбля имени М.К. Чюрлениса, который почти в полном составе покинул Литву, был восстановлен и начал свою концертную деятельность в Вене 28 августа 1944 года. Частично это были костюмы, вывезенные из Литвы, но по мере своих частых выступлений уже в послевоенной Европе ансамбль все больше нуждался в обновлении артистического антуража. И художественное воспроизводство (починка или создание заново по прежним образцам) костюмов, обуви, музыкальных инструментов и других вещей, сопровождавших выступления ансамбля, в том числе печатной продукции на литовском языке (афиш, программ, рекламных постеров), стало составной частью перманентно развивающегося дизайна, содержанием которого было художественное конструирование (реконструкция и имитация) Литвы за географическими границами Литвы, Литвы в изгнании.

Важнейшим направлением литовского профессионального декоративно-прикладного искусства в эмиграции (еще в условиях первых лагерей для беженцев, возникших на территории Австрии, а затем и в западных зонах оккупации Германии) становится моделирование национального костюма, а также декоративное ткачество и ковроделие, в широком смысле слова художественный текстиль и соответственно дизайн текстильной продукции, которые опираются на традиции народного искусства и направлены на конструирование изделий яркого национального своеобразия. В этом направлении большую роль сыграла творческая деятельность художников Антанаса и Анастасии Томашайтисов¹², весьма последовательная на всех ее этапах (в Литве и после ухода из Литвы — в Австрии, Германии, затем в Америке) и в различных ее формах, включая и теоретическую (статьи, книги, в том числе исследования «Литовский национальный костюм» и «Литовские пасхальные раскрашенные яички»), и преподавательскую, и собственную творческую работу. Тематические гобелены и декоративные ковры в традиционной технике литовского народного ткачества Анастасии Томашайтене были отмечены высокими наградами на выставках в Берлине, Париже, а позднее — в Канаде: в Торонто (1950) и Монреале (1949, 1959). Устроители выставки литовского искусства в Оттаве в 1985 году отмечали, что «никто из литовских художников в Канаде не сделал так много для сохранения и возрождения аутентичных форм литовского искусства, как это сделали Томашайтисы»¹³.

По мере активизации издательской деятельности (выпуска литовских книг, издания литовских газет в Германии) и все более интенсивной работы, связанной с организацией различных выставок, сопровождаемых изданием афиш, плакатов, каталогов, возрастает не только моральное значение печатного литовского слова, но и внимание к эстетической выразительности шрифта, к оформлению текста,

к художественному качеству печатной продукции. Здесь тоже преобладает стремление к реконструкции, к восстановлению тех эстетических принципов, на которых развивались литовская печать и книгоиздание 1930-х — первой половины 1940-х годов.

С художественной задачей возвращения прошлого тесно связывалось создание первых литовских мемориалов в Германии. Это были не только кладбища, которые, естественно, росли (к сожалению, слишком быстро) рядом с лагерями для перемещенных лиц, где над индивидуальными могилами появлялись сооружения, подобные тем, что возводились в некрополях прежней Литвы. Литовские кресты по своему генезису (происхождению от древних языческих столпов), символично-семантическому значению, традиционному месту сооружений (не только на кладбищах, но и во многих памятных местах), по своему монументальному величию, высотности, типу пространственных конструкций, характеру богатого резного декора вообще являются произведениями, уникальными в региональном, восточноевропейском, и в мировом контексте, полифункциональными по смыслу и назначению. Поэтому сооружение таких крестов в качестве определенных вех литовского присутствия в Европе, памятных знаков большой национальной беды — исхода литовских беженцев, их скитаний, лишений и душевной боли — органично соответствовало давней исторической традиции, позволявшей водружать такие кресты не только над могилами умерших. Именно такую задачу сумел решить архитектор Йонас Мулокас¹⁴. Он поставил мемориальные кресты на границе между двумя крупными литовскими лагерями-колониями в Южной Германии (между Гунсштеттенем и Гофельдом). Их длинный ряд символизировал не только ту дорогу скитаний, по какой прошли тысячи беженцев, но в более широком эмоциональном и философском смысле трудный и долгий путь литовского народа в европейскую цивилизацию. Единство древнего, архаического, языческого начала (образ высотного столпа-идола, мотив солярного знака — «солнышка» в ажурной резьбе) с постепенно все более четко выявляемой христианской символикой (высотные акценты на двух последних в этом ряду сооружениях, визуально уже обретающих явную форму крестов) определяет их особенную поэтику, едва ли возможную в иной национальной культуре христианской Европы, в которой Литва вплоть до XIV века оставалась последним, единственным оплотом неукротимого язычества. Характерна величавая торжественность, какую сумел придать архитектор этому ансамблю. Пластика, нарядная ажурная узорчатость, ритмика расположения в пространстве, акцентированная высота поистине царственно возвышающихся над землей, над дорогой, над дальней низкой застройкой крестов рождает ощущение величия, напоминают о национальном достоинстве носителей этой культуры: кажется, не жалкие беженцы, которым суждено здесь погибнуть, а некие прекрасные, добрые великаны, вышедшие из сказочных лесов, появились на этой земле, чтобы поднять ее — из беды и унижения — к высокому небу, к своим всемогущим богам.

В лагерных условиях еще не было возможности масштабного строительства, в частности, культового строительства, сооружения костелов, которые литовские прихожане могли бы считать своими и в архитектурном решении и декоре которых литовские архитекторы и художники могли бы реализовать свои поиски национального стиля, отталкиваясь от классических памятников готики, Ренессанса, барокко, классицизма или от образцов народного деревянного зодчества, оставшихся на территории Литвы. Такая возможность возникла в американских условиях¹⁵ (назовем в этом ряду лишь наиболее значительные проекты и постройки Йонаса Мулокаса, над которыми он работал после переезда в 1949 году в Чикаго: поминальная церковь в Нью-Йорке, литовская поминальная церковь в Риме, церковь

Св. Иоанна Крестителя в Торонто, получившая первую премию в конкурсе 1952 года; самая крупная — на 1000 мест — литовская церковь в Чикаго, 1957; мавзолей памяти литовских мучеников, 1958), а вместе с тем выявились и сложные проблемы, связанные с эстетически и нравственно допустимыми границами реконструкции прошлого, имитации старины, этнической стилизации в современной архитектуре и урбанистике. В 1960–1970-х годах эти проблемы уже вызывали сомнение и порождали дискуссии в литовской печати в США и Канаде¹⁶. В 1940-х годах перспектива развития «литовской архитектуры» в эмиграции (на основе мысленной консервации, реставрации, реконструкции исторического наследия, его переноса в иную географическую среду) многим представителям творческой интеллигенции казалась соблазнительной и желанной.

Особая грань большого дизайнерского проекта реконструкции Литвы вдали от Литвы связана с интерпретацией пространства (чаще всего внутреннего пространства, интерьера, ограниченного стенами «родного дома», но также и иных памятных уголков родной земли, фрагментов ее культурного и природного ландшафта), какая получает развитие в различных видах искусства, развивающегося в изгнании, в том числе в литовской живописи, сценографии, эстампе (линогравюре и ксилографии), в книжной иллюстрации. Исключительная бережность и внимательность к деталям, исполненным неповторимого изящества, романтического очарования или искрящегося юмора, то чувство гармонии и устойчивости, цельности художественного образа и лирической причастности к нему автора, которые ощутимы в этих «картинках» — интерьерах, пейзажах, натюрмортах, создают единую цепь фантазий и воспоминаний («мой дом» — «мой сад» — «мой город» — «мой край»), завершающим аккордом которых является «моя Литва».

Однако отнюдь не все «литовское искусство в изгнании», уже на том раннем, лагерном этапе, когда оно, едва выжив в потрясениях завершающейся войны, ощутило себя и литовским, и находящимся в изгнании, уместается в границы широкого дизайнерского проекта, проникнутого ностальгией по утраченному и стремлением к его бережному сохранению, тщательной реконструкции, волшебной «реанимации».

Очень рано в литовской эмигрантской художественной среде формируются трезвый взгляд на положение вещей, понимание того, что прошлое невозможно вернуть и не следует идеализировать, прагматичное, рациональное и прогрессивное мышление, стремление к интеграции в мировую художественную культуру, перед которой в середине XX века открываются новые перспективы модернизации и глобализации. На этой основе развивается иное видение окружающей среды и рождаются иные проекты ее преобразования.

В литовской живописи, развивающейся «в изгнании» (прежде всего в живописи, затем и в других видах искусства), получают широкое развитие экспрессионизм и абстракционизм, которые переживают свое «второе рождение» в послевоенной Европе, по которой, можно сказать, совершает спустя четыре десятилетия после своего возникновения удивительное триумфальное шествие «Синий всадник» Кандинского, забытый в Германии 1930-х годов, погрузившейся в сумрачный «сон разума», и воскресший на европейских перекрестках конца 1940-х — начала 1950-х годов, обдуваемых весенними ветрами пробуждающихся надежд и взаимных культурных влияний. Проекция мироздания в живописных полотнах и графических композициях того круга литовских художников (реже старших, чаще молодого поколения, творчески формирующегося уже в эмиграции, в европейских и американских художественных школах), чье мышление и видение окружающего мира оказывалось в парадигме модернистских течений авангарда середины столетия, кардинально отличалась — и своим визуальным обликом, и своим философским смыслом — от той старательной реконструкции стабильного и гармоничного мира

(родного дома, дорогого Отечества), которая составляла стержень «консервативно-реставрационного» проекта. Бушующие пожары красочной стихии, кричащие контрасты black and white, «звездные войны» неузнаваемых, трансформируемых в оптическом калейдоскопе геометрических тел и фигур, экспрессивное выражение душевного смятения, отчаяния, нарастающей тревоги — таковы были психологические и эстетические слагаемые и основы нового художественного проекта, призванного не реконструировать старый мир, а взорвать его в ослепительном фейерверке праздника духовного освобождения и прощания с прошлым. Яркие примеры таких решений мы находим в живописи В. Визгирды¹⁷, П. Домшайтиса¹⁸, в графике Т. Валюса¹⁹, глубоко созвучной драматизму и экспрессии литовской поэзии.

Серию гравюр на дереве «Трагедия на нашем взморье», посвященную литовским рыбакам, погибшим в море во время шторма, Валюс начал еще в Литве, в 1942 году, и уже его ранние композиции этого цикла отличала сильнейшая экспрессия. Выбор средств художественной выразительности и самих мотивов изображения был подчинен задаче графического выявления той пронзительной боли, того отчаяния, той народной скорби, какие позволяли придать локальному сюжету и событию из жизни маленькой рыбацкой артели более широкую общественную интерпретацию, соответствующую политической ситуации в Литве начала 1940-х годов. Великолепна, по-своему символична в этом плане гравюра «Процессия» (1942): динамичный, стремительный полет, вибрация, кружение линий (белых и черных штрихов), формирующих бурную стихию неба, моря, земли — песчаного берега, изрытого глубокими следами; резкий, ослепительный контраст черных и белых пятен; гипертрофированная величина огромного гроба, который несут на своих плечах, сгибаясь под непосильной тяжестью, участники похоронной процессии, — все это создавало образ народной драмы, пережитой трагедии. Однако в том мире, хотя и содрогнувшемся от удара, еще сохранялись стабильность, устойчивость. В фигурах людей (группа женщин впереди процессии, мужчины, несущие гроб) ощущалась огромная сила, способность выстоять, перенести это испытание. Изумительная флотилия кораблей на рейде — рыбацких лодок под гордыми мачтами и высокими светлыми парусами — сопровождала траурную процессию, рифмуясь с ней и в то же время дополняя ее траурное звучание иным, мажорным аккордом. Привычный порядок сохранялся на земле, и прочно держались на ногах и упрямо шли вперед и вверх (по крутому откосу песчаной дюны) воспитанные в труде и вере, достойно исполняющие свой долг люди, которым предстояло сегодня проводить в последний путь близких, завтра — снова уйти в море, завтра — жить.

Совсем иначе звучат, строятся (дело здесь прежде всего именно в построении, выявляющем отношения человека и мира) гравюры той же серии, исполненные Валюсом уже в эмиграции листы, датированные 1948 годом. Композиция «Женщины» (две фигуры крупным планом выделены из траурной процессии, маленькая авангардная группа которой сильно удалена от больших, тяжелых фигур первого плана) подчинена ритму тяжелых горизонталей (черная полоса неба давит на землю) и овальных очертаний (трудно назвать их диагоналями), абсолютно лишенных динамического взлета, выявляющих своего рода императив неперемennого, неудержимого падения. Женщины не стоят, не идут — они именно падают, низко склоняясь вперед, словно земля, местами уже зияющая черными провалами, притягивает их к себе своим магнитом. Все, что осталось на поверхности этой земли (все, что действительно изображено или только смутно угадывается в пересечениях линий, в очертаниях пятен), безнадежно разрушено, приведено в беспорядочный хаос, непригодно для жизни. В этот мир нельзя, невозможно вернуться: этот мир взорван, убит.

Другая гравюра этой серии — «Крик» (1948). Вне серии она часто репродуцировалась, экспонировалась на выставках, упоминалась в искусствоведческой литера-

туре и публицистике под названиями «Крик с Балтийского берега», «Зов о помощи» и другими, чаще всего привлекала к себе внимание именно своим политическим звучанием — трудно сказать, «подтекстом», скорее открытым текстом, почти плакатным характером — и однозначно воспринималась как сигнал о бедствии, посылаемый на Запад из оккупированной Литвы (группа женщин на берегу, чьи руки в одинаковых, повторяющих друг друга жестах отчаяния взмываются к небу, образуя при этом с поразительной энергией один и тот же знак «V» — графическую формулу победы в «войне после войны»²⁰). Графическое выражение этого отчаяния, этого «крика» в силуэтах, очерченных двойной — черной и подобной светящемуся ореолу белой линией, в стремительном разлете пересекающихся в пространстве рук, во фрагментах пейзажа с его тучами, вспышками и черными молниями, ударяющими в землю, имеет, однако, и другой ракурс и смысл. Это графическая формула взрыва — из эпицентра земли (с «нашего» взморья», с «Балтийского берега») вверх и в стороны. В результате этого взрыва мир разлетается на осколки, мир рушится, и именно это обвальное крушение означает крах того идиллического проекта реставрации утраченной Литвы, какой формировался в ностальгии и фантазии литовских художников первой послевоенной эмиграционной волны.

Еще более последовательно эта идея краха, разрушения прежней Литвы выражена в иллюстрациях Т. Валюса к изданной в 1947 году в Германии книге — поэме «Чума» К. Брадунаса²¹. Характерно, что и в истории литовской литературы в эмиграции «Чума» Брадунаса ознаменовала первый решительный шаг от иллюзорной реконструкции «прекрасного края», оставшегося в памяти, к мятежу, к отрицанию, к разрушению этих иллюзий. Как отмечает в своем исследовании литовской литературы «в условиях свободы и несвободы» В. Кубилос, в поэзии Брадунаса «понятие «Žemė / Земля / Родина» оставалось изолированным от всего вокруг словом, окруженным аурой романтического обоготворения, составляло фундаментальную ценность. «Дым отечества», оставшегося вдали, наполнял его поэзию, как сладостный аромат алтаря, и сам поэт ощущал свою миссию и брал на себя роль жреца, который должен зажечь и поддерживать огонь на этом алтаре. В Германии, в лагерях для «перемещенных лиц», Литва как живая реальность стояла перед его глазами. На ветках вербы во дворе висели приготовленные к утреннему сенокосу косы. Хлеб на крестьянском столе дождался молитвенного благословения, после которого он будет нарезан большими ломтями. И никакое чувство утраты еще не омрачает лирики этих картин и спокойной мелодии их чередования. Только книга «Maras» («Чума») (1947) открывает, обнажит это пронзительное чувство утраты Родины и оденет его в одежды «Черной смерти» в символических картинах тотального опустошения, которое будет воспринято поэтом как постепенно вкрадывающееся, всепроникающее, разрушающее небытие («... in symbolischen Bildern des alles verwüstenden «Schwarzen Todes» gekleidet <...>, schon wie ein heranschleichendes Nichtsein aufgefasst»)²². Именно это «небытие» символизирует в графике Валюса поверженная фигура, распластанная на высохшей, потрескавшейся земле. В окружении факельщиков, еще надеющихся огнем истребить чуму, она кажется огромной (ибо это не один маленький человек, это великий народ повержен и погибает); по своей угловатой, рубленой форме и изборожденной трещинами фактуре она кажется деревянной, подобной литовским резным придорожным распятиям и «божкам» (ибо чума — это смерть людей и гибель богов). Ничего нельзя спасти и вернуть: надо сжечь все, что осталось в памяти от этого сакрального образа «Žemė / Земля / Родина / Литва».

Менялась не только концепция станкового искусства. Менялись ценностные приоритеты в самой неписаной иерархии искусств, их видов и жанров. Литовская художественная культура в эмиграции переставала быть бесконечным рядом пейзажей, портретов, натюрмортов, «актов» (зарисовок, живописных и пластических

этюдов обнаженной натуры) — полотен, графических листов и скульптурных изваяний, предназначенных для выставочных экспозиций. Она все больше становилась культурой проектирования и производства нужных вещей, предназначенных и для повседневного быта (текстиль, керамика, художественный металл), и для общественной, политической, религиозной жизни литовской общины, как впрочем, и ее иноязычного и иноверческого окружения, постоянные контакты и диффузионные всепроникающие связи с которым становились все более плотными. Своей интенсивной жизнью в эмиграции жил литовский театр, а вместе с ним развивалось как на традиционной основе, так и в системе новаторских поисков искусство театральной декорации, сценический дизайн²³.

В этом, в принципе, не было ничего нового, ибо литовское (как и любое другое, формирующееся в парадигме современной национальной школы) искусство издавна и изначально откликалось на рыночный спрос, имело огромный опыт создания вещей практического, в частности, просветительского (книги), пропагандистского (плакаты, монументы), бытового назначения, и в совокупности его разветвленного функционирования большое место занимал тот сектор, который традиционно определялся терминами «декоративно-прикладное» и «монументально-декоративное искусство» — *angewandte Kunst, taikomoji dailė*. Теперь этот сектор стремительно расширялся (что казалось парадоксальным в материально трудных условиях эмиграции), а в контексте модернистского художественного мышления, отнюдь не обремененного идеалами национальной архаики, не озабоченного задачами реконструкции «прежней Литвы», обогащался интернациональным опытом, в том числе и в области тех технологий и материалов, какие прежде в Литве были мало развиты или слабо освоены, и все более открытым навстречу практическим потребностям современного общества, формирующейся если еще не в глобальном, то уже безусловно транснациональном пространстве западной моды, рыночной экономики, научно-технического прогресса.

Характерно, что этому сектору (по сути, искусству дизайнера, хотя такая прямая терминологическая идентификация применялась редко) отводилось значительное место в теоретических программах, декларациях и реальных структурах практически всех литовских «учреждений культуры», институтов, художественных школ, творческих объединений, ассоциаций, формирующихся как музейные коллекции и выставочные площадки «галерей» в Европе и Америке. Среди 20 членов основанного в 1947 году Литовского института искусств (*Lietuvių Dailės Institutas*), членство в котором приблизительно соответствовало званию академика и в избранных рядах которого был сосредоточен цвет литовского искусства в эмиграции, почти половину составляли мастера, активно работающие в различных видах декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства: Антанас и Анастасия Томашайтисы, мастера художественной керамики Юозас Бакис, Александр Марчюленис, Элеонора Марчюленене, скульптор-монументалист и мастер медальерного искусства Витаутас Кашуба, сценограф Альфонсас Даргис, скульптор Тейсутис Зикарас, чьи декоративные скульптуры украшают сегодня площади и сады Мельбурна, здание Мельбурнского университета, другие города Австралии; наконец, сам основатель института Викторас Визгирда, который в 1951–1966 годах в Бостоне руководил художественной студией витража. Всемирный союз литовских художников (*Pasaulio Lietuvių Dailininkų Sąjunga*), основанный на учредительном съезде в Швебиш-Гмюнде 23–24 октября 1948 года, был согласно его уставу объединением литовских зодчих, мастеров изобразительного и прикладного искусства (то есть также художников-конструкторов, мастеров дизайна)²⁴. Созданный во Фрайбурге Высший институт декоративных искусств, призванный возродить традиции и вдохнуть новую жизнь в модель Каунасской художественной школы, и своим названием, и своей учебной программой,

и всей своей практической деятельностью был нацелен на профессиональную подготовку мастеров, способных к инженерно-конструкторскому мышлению и художественному конструированию как отдельных изделий, воплощаемых в определенных, эстетически освоенных материалах (стекло, керамика, дерево, металл и многое другое), так и более широких сегментов, комплексных участков окружающей среды, жилого, общественного, театрального, церковного интерьера, городского и сельского пейзажа.

По-своему симптоматичны мобильность и отзывчивость, с какими многие литовские художники в эмиграции (в том числе известные мастера, имеющие уже признанное реноме, устойчивое представление о характере их творчества и дарования, раскрывающегося в каком-либо традиционном виде или жанре искусства, например, в станковой живописи, камерной пластике, эстампе или книжной иллюстрации) откликаются на совершенно новые «зовы времени», принимают, казалось бы, неожиданные заказы (как заказы организации, готовой оплатить нужное ей производство или эскизное моделирование будущей продукции, и в широком смысле — как социальный заказ общества или растущий спрос художественного рынка), начинают работать в «прикладных» сферах, проектируя вещи, уже не всегда изолированные условной «рамой» или ореолом выставочного пространства от среды повседневного обитания, общения, массовых коммуникаций, промышленного производства и иных форм деятельности.

Особенно показательна в этом отношении творческая биография В.К. Йонинаса²⁵. Один из мастеров литовской гравюры и книжной иллюстрации, один из крупнейших авторитетов в этой художественной сфере, он, наверно, до конца своей жизни мог бы заниматься привычным делом, давно получившим высокое признание и у тонких ценителей, и у широкого круга любителей графического искусства. Он мог бы навсегда остаться в истории литовского искусства как автор иллюстраций к «Временам года» К. Донелайтиса — тех, какие были уже завершены к концу 1930-х годов и принесли ему славу, и тех, какие он мог бы делать снова, чуть иначе или почти так же, как раньше, выбирая иные витки сюжетов, реализуя свои замыслы *à la passé* («под прошлое») в европейских и американских издательствах, которые, возможно, охотно принимали бы все, что выходило бы из-под его пера в традиционном духе. Но он, причем очень рано, еще до переезда в Америку с ее иными ритмами жизни и жесткими нормами прагматизма, уже в Германии, начинает делать совершенно новые в контексте его прежнего творчества вещи, имеющие практическое назначение и требующие навыков особого художественного моделирования изделий, поступающих в серийное производство или выполняемых техническими средствами, которые уже не вмещаются в маленькое пространство «творческого ателье». Он создает эскизы почтовых марок для немецких земель²⁶, банкнотов послевоенного денежного обращения, издательских и иных фирменных знаков (в частности, эмблему основанного во французской зоне оккупации издательства «L'Education Publique» — рисунок китайской тушью 1946 года), афиши спектаклей и выставок, экслибрисы, которые имели весьма существенное практическое значение для владельцев библиотек, находившихся в условиях военных и послевоенных скитаний под постоянной угрозой (экслибрисы писателя Фаустаса Кирши, ксендза А. Густайтиса, профессора Шнайдергена, Р. Шмиттляйна, Габриэль Дэйги, С. Лазорайтиса и др.), причем остроумие и изящество этих графических миниатюр привлекает к себе внимание всех критиков, начинающих писать о литовском искусстве в Германии второй половины 1940-х годов²⁷. Он осваивает технику витража (не в 1960-х, когда мода на витражи пришла во многие европейские страны и в Балтийские республики Советского Союза, а в 1940-х годах!) и начинает широкое производство витражей для новых культовых построек всемирной империи Ватикана²⁸.

Пример маэстро (а Йонинаса воспринимали как учителя не только его непосредственные ассистенты, «подмастерья», воспитанники, не только студенты Фрайбургского института, формальным директором и духовным лидером которого он был от начала и до конца, но и многие литовские художники в эмиграции, включая и его сверстников, и представителей младших поколений) оказался заразительным, и с конца 1940-х годов — а в последующие десятилетия еще активнее! — все больше литовских мастеров не ограничиваются работой в традиционных видах, жанрах и станковых формах искусства, но параллельно со своими живописными, графическими, скульптурными «штудиями» делают что-то еще, а именно вещи практического назначения, или целиком переходят на эскизное художественное проектирование таких вещей, будь то окна, витрины, светильники, керамика в архитектурных интерьерах и экстерьерах, мебель, посуда, украшения, костюм и многое другое, уже не всегда и необязательно предназначенное только для соотечественников, но рассчитанное на более широкий, а со временем на глобальный художественный рынок и общественный спрос.

Таким образом, литовское искусство в эмиграции постепенно (при этом гораздо быстрее, чем это происходит в «советской» Литве, в более плотные и стремительные исторические сроки) вращается в мировой художественный дизайн, осваивает его международные стандарты и обогащает его открытиями мастеров яркой творческой индивидуальности.

¹ Термин «перемещенные лица» (Displaced Persons — DP) впервые встречается в «Административном меморандуме» № 39 Высшего командования Объединенных союзных вооруженных сил от 18 ноября 1944 года. К окончанию войны в Европе было зарегистрировано 5 846 000 перемещенных лиц. Специальной директивой ООН от 9 июля 1946 года в число стран, граждане которых имели право на статус перемещенных лиц, были включены, вопреки протестам Советского Союза, Литва, Латвия и Эстония. Беженцы из этих республик не считались советскими гражданами и не подлежали принудительной репатриации в СССР (См.: *George Woodbridge. UNRRA — the History of the United Nations Relief and Rehabilitation Administration. New York, 1950. С. 399.*)

² *Kazys Daugėla. Išeiviai iš Lietuvos. Vilnius: Mintis, 1992. P. 126.*

³ УНППА (UNRRA — United Nation Relief and Rehabilitation Administration) была сформирована на основе Вашингтонского соглашения от 9 ноября 1943 года между союзниками антигитлеровской коалиции как специальная организация, занимавшаяся опекой и реабилитацией перемещенных лиц — огромной массы беженцев, депортированных, узников лагерей и подневольных рабочих (Zwangsarbeiter), число которых на территории нацистского рейха уже в начале 1944 года превышало 8 миллионов человек, из которых около 3 миллионов были бывшими советскими гражданами разных национальностей (См.: *M. Proudfoot European Refugees 1939–1952. London, 1957.*)

Деятельность УНППА в Европе продолжалась до июля 1947 года. Позднее перемещенными лицами занималась ИРО — Международная организация по делам беженцев при ООН (IRO — International Refugees Organization). Положение о которой вступило в силу после его ратификации 15 государствами — членами ООН (это произошло 20 августа 1948 года) и деятельность которой продолжалась формально до 30 июня 1950 года, практически еще полтора года — до января 1952 года.

⁴ По состоянию на 31 декабря 1946 года в лагерях для перемещенных лиц, организованных УНППА в трех западных оккупационных зонах на территории Германии, находилось 58 805 литовцев (*Wolfgang Jacobmeyer. Vom Zwangsarbeiter zum heimatlosen Ausländer. Die Displaced Persons in Deutschland 1945–1951. Göttingen, 1985. S. 122*). В это число не входят беженцы, оказавшиеся к тому времени на территории других стран, а также те, кому УНППА отказывала в праве на статус перемещенного лица (военнопленные; так называемые эвакуированные из Клайпедского края и другие категории эмигрантов). По данным Винцаса Буртусаевичуса, в Германии после войны было 269 лагерей для перемещенных лиц, в 113 из них проживали литовцы (*Vincas Bartusevičius. Die Litauer in Deutschland 1944 — 1950 // Deutschland und Litauen. Bestandsaufnahmen und Aufgaben der historischen Forschung. Hrsg. von Norbert Angermann und Joachim Tauber. Lüneburg, 1995. S. 154.*)

⁵ Журнал «Дипукас», имевший подзаголовок «Серьезно-шуточный неперидический офици-

оз», издавался в 1946–1947 годах литовцами лагеря для перемещенных лиц в Кемптене.

⁶ Dievukai (литов.) — божки, принятое название произведений литовской народной деревянной скульптуры — изображения христианских святых, не всегда одобряемые католической церковью, которая усматривала в этой традиции отступление от принятой нормы.

⁷ Rūprintojėlis (литов.) — буквально «пригорюнившийся», в иконографии литовской народной скульптуры изображение страдающего Христа.

⁸ Lithuanian Art in Exile. München, 1948.

⁹ Там же. С. 14.

¹⁰ Возвращаясь еще раз к прекрасному фотоальбому «Ушедшие из Литвы» Казиса Даугелы (*Kazys Daugėla. Išėiviai iš Lietuvos*. Vilnius: Mintis, 1992), отметим такие кадры, как парный портрет солисток художественного ансамбля Ст. Даугелене и П. Бичкене в литовских национальных костюмах (с. 203), предметный антураж таких композиций, как «В час отдыха» (с. 117), «Подушки из дома» (с. 114), «Вязальщица» (с. 164), «Кожевник за работой» (с. 163), «График Паулюс Аугюс с семьей» (с. 120; шерстяная вязаная кофта с литовским орнаментальным узором — неслучайный атрибут одежды его жены); интерьеры, еще едва приспособленные для церковной службы, для школьных занятий или собраний, но уже заполненные предметами литовской национальной символики, декоративными тканями, произведениями народной скульптуры и алтарными образами, чудом уцелевшими в пожарах войны («Утренняя молитва в детском саду», с. 153; «Чествование профессора Й. Шимолюнаса в день его 70-летия в лагере Кемптен», с. 192; «Весной в школьном классе», с. 170; «Похороны», с. 159).

¹¹ *Витаутас Кашуба* (Vytautas Kašuba) родился в Минске в 1915 году, в 1937-м окончил Каунасскую художественную школу. За свои деревянные скульптуры на Всемирной Парижской выставке 1937 года получил золотую и серебряную награды.

¹² *Антанас Тамошайтис* (Antanas Tamošaitis) родился в 1906 году, окончил Каунасскую художественную школу, там же (когда школа уже была преобразована в Институт декоративно-прикладного искусства) преподавал в 1943–1944 годах. Начиная как живописец, но дальнейшее свое творчество посвятил изучению литовского народного искусства, о котором написал несколько книг и прочитал множество лекций. Его жена Анастасия Тамошайтене (Anastazija Tamošaitienė) родилась в 1910 году, получила известность как мастерица художественного ткачества, автор декоративных ковров и бобеленов.

¹³ «Along with her husband she [Tamosaitiene] has done more for the preservation and revival of authentic Lithuanian art forms than any Lithuanian Canada artist» (Материалы выставки 1985 года в Оттаве в рукописном фонде архива Литовского института культуры (Lietuvių Kultūros Institutas / Litauisches Kulturinstitut) в Германии (Лампертхайм — Хют-

тенфельд), единицы и листы архивного хранения не нумерованы.

¹⁴ *Йонас Мулокас* родился в 1907 году, окончил технический факультет Литовского университета имени Витаутаса Великого в Каунасе. Его творческая деятельность в эмиграции (в 1940-х годах в Германии, а затем в США) была весьма многогранной, охватывая и жилищное проектирование (почти фантастический проект жилых домов для литовских беженцев он создал в 1947 году), и мемориальные сооружения (знаменитые литовские кресты в Баварии), и преподавательскую работу в собственной творческой мастерской, которую он открыл в 1947 году в Аугсбурге, включив в ее программу изучение и практическое освоение традиций литовского народного искусства; и литературную работу (его мемуары являются важным источником сведений по истории литовской эмиграции); и наконец, культовое зодчество, в котором он достиг больших успехов позднее, уже в Америке, построив там ряд «литовских» католических костелов (предназначенных для литовских парафий (приходов) и богослужений на литовском языке и выдержанных в том национальном стиле, какой он стремился создать на основе синтеза современных технологий с формами и традициями литовского народного зодчества. Вскоре после его смерти (он умер в Чикаго в 1983 году) появилось под редакцией ксендза П. Целешюса мемориальное издание, посвященное его архитектуре (*J. Muloko architektūra*. Redagavo kun. P. Celiešius. Los-Angeles, 1983).

¹⁵ Начало «второго исхода», массового переселения литовских беженцев и перемещенных лиц из Европы (их лагерей на территории Германии) относится к 1948 году. Этот процесс быстро охватывает значительную часть литовской эмиграции, прежде всего творческой интеллигенции.

¹⁶ Одним из первых скептическое отношение к перспективам развития «литовской национальной архитектуры» в Америке выразил Юргис Гимбутас в своей статье «Возможна ли литовская архитектура в эмиграции?» — *Jurgis Gimbutas. Ar gali būti lietuviška architektūra emigracijoje? // Aidai*. 1958. № 4. С. 178–181.

¹⁷ *Викторас Визгирда* (Viktoras Vizgirda) (1904–1993) — выдающийся литовский живописец, учился в Каунасской художественной школе (1920–1926) и в Париже, один из основателей группы «Арс» (1932) и движения творческой молодежи, направленного на сближение литовской культуры с западноевропейским художественным авангардом; в 1938 году удостоен Первой государственной премии Литвы за работы в области живописи; в 1937–1938 годах был председателем Союза художников Литвы, в 1940–1944 годах — профессор и ректор Вильнюсской академии художеств, в 1947 году основал в Германии Литовский институт искусств (Lietuvių Dailės Institutas) по типу элитарной национальной академии, право на членство в которой имели только мастера высокой профессиональной культуры и ярко дарования. С 1950 года жил в США.

¹⁸ *Пранас Домшайтис* (Pranas Domšaitis) (1880–1965) в отличие от большинства литовских художников, оказавшихся в эмиграции в том потоке беженцев, которые устремились из Литвы в Германию летом 1944 года, был выходцем из другой, так называемой Малой Литвы, входившей до 1918 года в состав Пруссии (он родился в деревне Домшайтис на Куршской косе), и уже с начала XX века его творчество развивалось в русле немецкого искусства, в лоне берлинского «Сецессиона», а после Первой мировой войны — в духе экспрессионизма. Его персональные выставки в 1920-х — начале 1930-х годов с успехом прошли в Берлине, Бреслау, Эссене, Кенигсберге, Любеке и других городах. С приходом к власти нацистов он практически потерял возможность творческой работы, был вынужден писать салонные натюрморты. В 1944 году он переехал из Берлина в Австрию, где встретил своих бывших соотечественников — беженцев из Литвы (среди них были художники П. Аугюс, Т. Валуо) и под их влиянием активно включился в литовскую художественную жизнь в эмиграции, в 1946 году участвовал на большой «Выставке беженцев» из Балтийских республик. В 1949-м он переехал в Южную Африку, жил в Кейптауне, много путешествовал по Африканскому континенту, участвовал в выставках в ЮАР, Родезии, США, Канаде. Его творчеству посвящена богато иллюстрированная монография: *Elsa Verloren van Themat. Pranas Domsaitis*. Cape Town, 1976.

¹⁹ Телесфорас Валуо (Telesforas Valius) родился в 1914 году в Риге, умер в 1977-м в Торонто. Окончил Каунасскую художественную школу, графическую студию Адомаса Галдикаса (1937), в 1941–1943 годах руководил кафедрой графики Вильнюсской академии художеств.

²⁰ «War after war» — название известного выставочного и издательского проекта, осуществленного в Литве в начале XXI века.

²¹ *Казис Брадунас* (Kazys Bradūnas) родился в 1917 году, окончил в 1944-м отделение литуанистики Вильнюсского университета, в эмиграции участвовал в издании первых литовских газет и журналов («Айдэй /Aidai» в Мюнхене с 1946 года, «Литературос ланкэй / Literaturos lankai» в 1952–1959 годах, «Драугас / Draugas» в 1961–1982 и др.), в составлении изданной в 1951 году в Чикаго литовской антологии «Земля» («Žemė»), автор многих стихотворных сборников и поэтических баллад. В 1995 году вернулся из Америки в Литву, живет в Вильнюсе.

²² *Vytautas Kubilius. Literatur in Freiheit und Unfreiheit. Die Geschichte der litauischen Literatur von der Staatsgründung bis zur Gegenwart*. Oberhause, Athena-Verlag, 2005. S. 151–152.

²³ Литовскому театру в лагерях для перемещенных лиц посвящено исследование Б. Ваškyлиса: *Vaškylis Bronius. Lithuanian Displaced Persons theatre: 1945 — 1949, Germany // Beginnings and Ends of Emigration. Life without Borders in the Contemporary World*. Edited by Dalia Kuiziniene. Vilnius, «Versus aureus», 2005. S. 263–267.

²⁴ *Pasaulio Lietuvių Dailininkų Sąjungos Įstatai*. P. 1. (Материалы съезда в рукописном фонде Архива Литовского института культуры (Lietuvių Kultūros Institutas / Litauisches Kulturinstitut) в Германии (Лампертхайм — Хюттенфельд), единицы и листы архивного хранения не пронумерованы).

²⁵ Витаутас Казимерас Йонинас (Vytautas Kazimieras Jonynas) родился в 1907 году, окончил Каунасскую художественную школу в 1929-м, в 1931–1934 годах занимался в Национальной Консерватории искусств и ремесел (Conservatoire National des Arts et Métiers) в Париже. В 1941–1943 годах был ректором Каунасского института прикладного и декоративного искусства (в который была преобразована Каунасская художественная школа). В 1946 году по его образу и подобию основал во Фрайбурге Институт (высшую школу) декоративного и прикладного искусства), ставшую во второй половине 1940-х годов основной базой профессиональной подготовки литовских художников-эмигрантов в Германии. С 1951 года жил в США (Нью-Йорке), достиг значительных успехов в станковой, книжной и прикладной графике, в монументально-декоративном искусстве (скульптура, витражи, предназначенные, главным образом, для костелов). Его персональные выставки состоялись во многих столицах мира, в том числе в Литве еще до восстановления независимости (1979, 1987 — к 80-летию художника) и неоднократно после 1990 года.

²⁶ Шесть эскизов для почтовых марок Саарской земли (1946), двенадцать эскизов для почтовых марок земли Рейн-Пфальц-Вестфалия (1947), шесть эскизов для почтовых марок земли Баден (1947), шесть эскизов для почтовых марок земли Вюртенберг (1947) в формате 8 x 13 и 10 x 13 см (См.: *Aleksis Rannit. V.K. Jonynas. Un xylographe Lithuanien / A Lithuanian Wood-Engraver / Ein litauischer Holzschneider*. Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1947. S. 39).

²⁷ Автор одной из первых монографий о творчестве В.К. Йонинаса эстонец Алексис Раннит отмечает: «Исполненные особым очарованием экслибрисы Йонинаса занимают пограничное место между прикладной графикой и «чистым искусством». В этих маленьких гравюрах на дереве он сочетает педантичную точность «вещественности» с глубокой поэтичностью. Как и в других произведениях графики Йонинаса, в его экслибрисах заметен огромный интерес к фактуре, поверхности графического листа, к архитектонике и декоративности графической композиции, к изысканным линейным стилизациям» (*Aleksis Rannit. V.K. Jonynas. Un xylographe Lithuanien / A Lithuanian Wood-Engraver / Ein litauischer Holzschneider*. Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1947. S. 35).

²⁸ См.: *Joninas & Shepherd Art Studio inc. Church Interiors, Stained Glass, Skulpture, Mosaic, Murals*. New York.

Допечатная подготовка
Редакционно-издательская группа
фонда поддержки современного искусства
«Артпроект»
Координатор Ирина Сосновская
Корректор Лариса Доценко
Дизайн и верстка Сосновская Витана

Отпечатан в ОАО «Типография «Новости»
1005005, Москва
ул. Фридриха Энгельса, 46
т. +7 495 265 61 08

«Проблемы дизайна» — серия сборников статей, посвященных теории, практике и истории предметного художественного творчества. В наши дни его все чаще обозначают довольно широким понятием «дизайн», вошедшим в международный обиход наряду с терминами «менеджмент», «маркетинг», «логистика», «шоу-бизнес», «рекламная индустрия».

Такое соседство привело к преувеличению коммерческой и престижно-оформительской роли дизайна.

В данных сборниках дизайн рассматривается прежде всего как неотъемлемая составляющая длительного развития мировой проектной деятельности, поскольку его технологии используются в решении многих сложных многоэтапных проектных задач.

При этом в дизайне на первый план выступает его художественное, или, как теперь говорят креативное начало, связанное с формированием больших исторических стилей, различных видов и типологий визуального мышления, предметно-пространственной, графической и цветовой культуры, смыкаясь, с одной стороны, с практикой архитектуры и пластических искусств, а с другой — с научными и техническими открытиями и нововведениями, все более активно входящими в повседневную жизнь.

Теоретические, искусствоведческие и историко-культурные исследования проблем дизайна группируются в сборниках так, чтобы можно было максимально широко очертить круг интересов и ответственности дизайна в прошлом, настоящем и уже реально проектируемом будущем.

Большое внимание уделяется творческим портретам отечественных и зарубежных лидеров дизайна. Читателям предоставляется возможность познакомиться с их точками зрения на дизайн, высказанными ими лично, «от первого лица», а также оценить взаимодействие текстов и визуально-иллюстративных материалов.