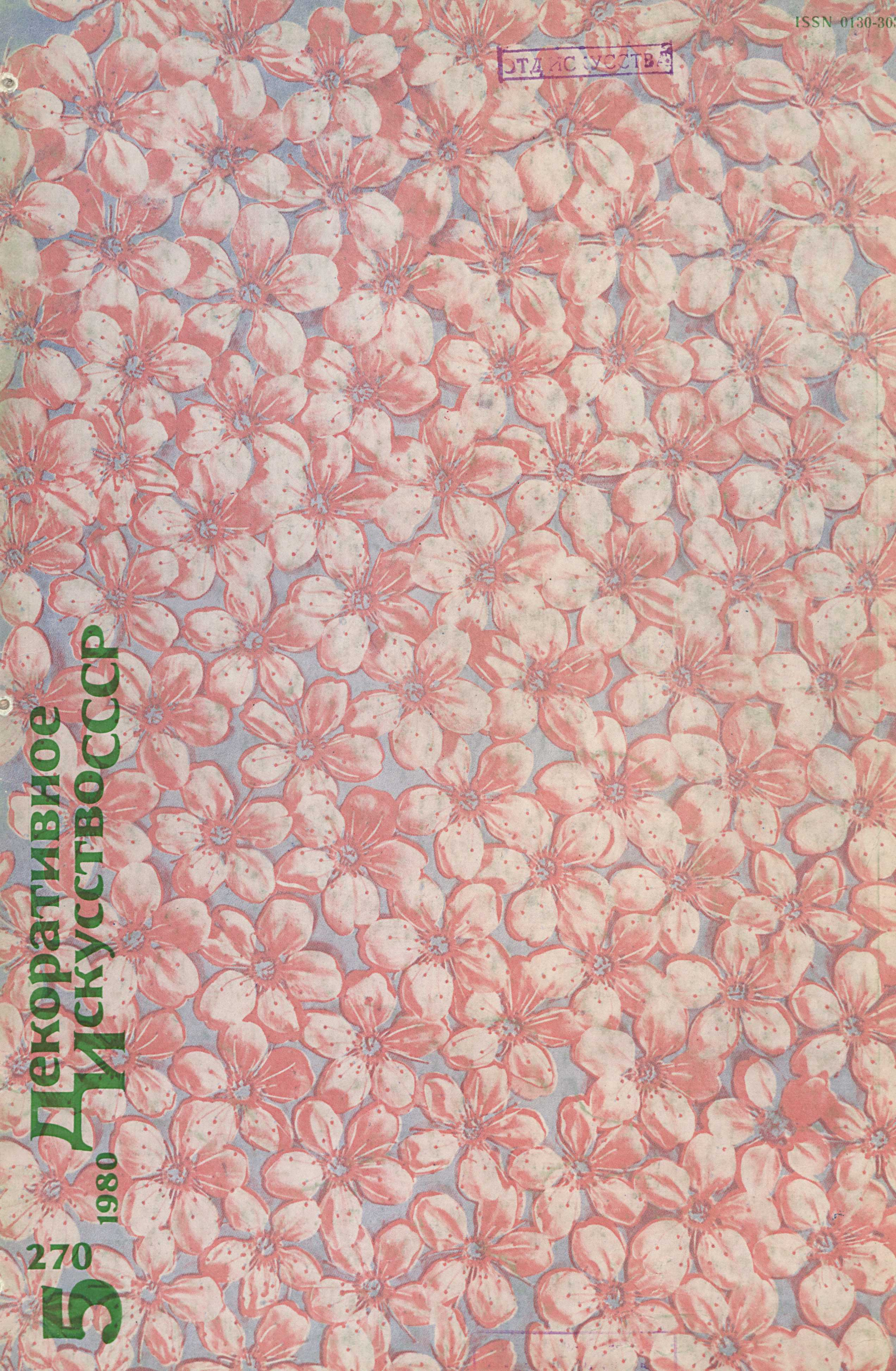


СТАТИСТИКА

270
5 Декоративное
искусство СССР
1980





На 2-й стр. обложки:
Агитпоезд
«Красный Кавказ».
1920

стр. 1
Агитационно-пропагандистский
поезд ЦК ВЛКСМ
«Ленинский комсомол».
Отправлен 1 февраля 1979 года.
Вагон-гостиница.
Вагон-столовая.
Комсомольский лекторий.
Авторы: А. Арутюнов, В. Гамов,
А. Петухов

стр. 2—3 сверху
Элементы декоративного
оформления агитпоезда ЦК
ВЛКСМ «Комсомольская
правда». Эмблема основных
пунктов освоения природных
богатств БАМа. Эмаль на
металле, горячая сушка.
Май 1979 года.
Авторы: А. Арутюнов, В. Волков,
В. Гамов, А. Горячев, Ю. Зёверов

стр. 2—3 внизу
Агитационно-пропагандистский
поезд ЦК ВЛКСМ
«Комсомольская правда».
Отправлен в мае 1979 года.
Авторы: А. Арутюнов, В. Гамов,
А. Петухов

Агитационно-пропагандистский
поезд ЦК ВЛКСМ
«Ленинский комсомол».
Отправлен 1 февраля 1979 года.
Авторы: А. Арутюнов, В. Гамов,
А. Петухов

Традиция жива!

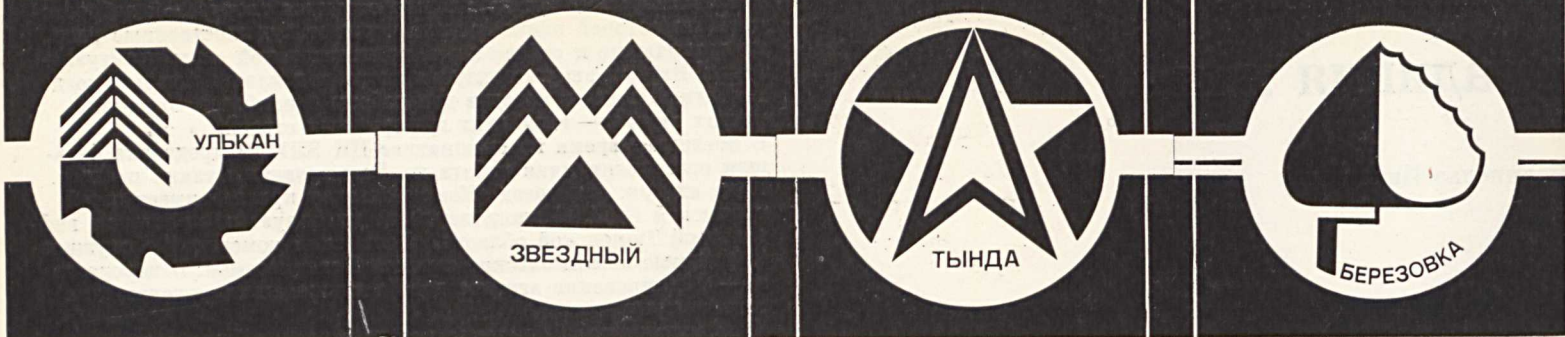
Станислав Иваницкий

послеоктябрьских лет до сих пор остаются творческой лабораторией, из которой наши мастера черпают художественные идеи, не потерявшие и сейчас своей притягательной силы и актуальности. Именно эта легендарная эпоха подсказала мысль о создании агитационных поездов для работы в наиболее «горячих» точках страны — в районах грандиозных строек. В последнее время по инициативе ЦК ВЛКСМ проделана большая организационная работа по формированию таких поездов. Пока их три: агитпоезд «Комсомольская правда» имеет своей пропиской БАМ, «Молодогвардеец» курсирует по просторам нефтеносной Тюменской области, «Ленинский комсомол» обслуживает ударные комсомольские стройки Нечерноземья. В перспективе — формирование агитпоездов (а также агитпароходов) для новых маршрутов. Художественное оформление поезда-первенца было коллективной



К числу заметных реалий современной художественной жизни нашей страны следует отнести высокую активность агитационно-массовых форм искусства. Общество развитого социализма ставит перед ними все новые задачи, обусловленные идейным и эмоциональным содержанием сегодняшней динамичной действительности. Агитация и пропаганда средствами искусства требований настоящего момента и длительных целей коммунистического строительства продолжают оставаться в центре пристального внимания партии. Огромный размах пропагандистско-просветительской работы среди населения потребовал изучения и использования богатейшего опыта, накопленного в этой области за годы Советской власти. Неувядающие страницы истории агитационного искусства первых

работой студентов и аспирантов МВХПУ (быв. Строгановское). От момента его торжественного отправления на БАМ, в сентябре 1975 года, нас отделяет достаточный отрезок времени, чтобы объективно оценить творческие результаты этой работы. На них, а значит и на будущем всего начинания сказались не отдельные издержки, вполне объяснимые при движении к цели на ощупь, — ведь все предвидеть в первом эксперименте невозможно, — а те художественные находки, которые помогли агитпоезду «состояться» как таковому. Названной группе молодых энтузиастов-художников было предложено в короткий срок расписать пассажирский состав таким образом, чтобы он получил вид агитационного поезда. Связанные сроками, исполнители создавали эскизы непосредственно в про-

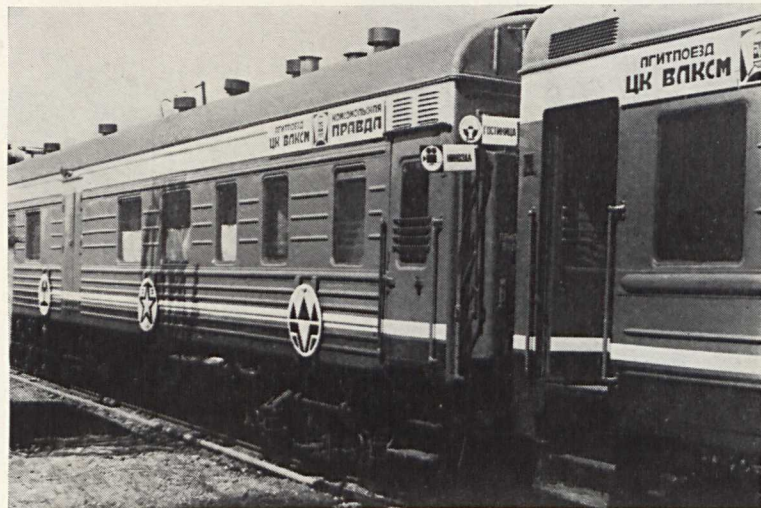
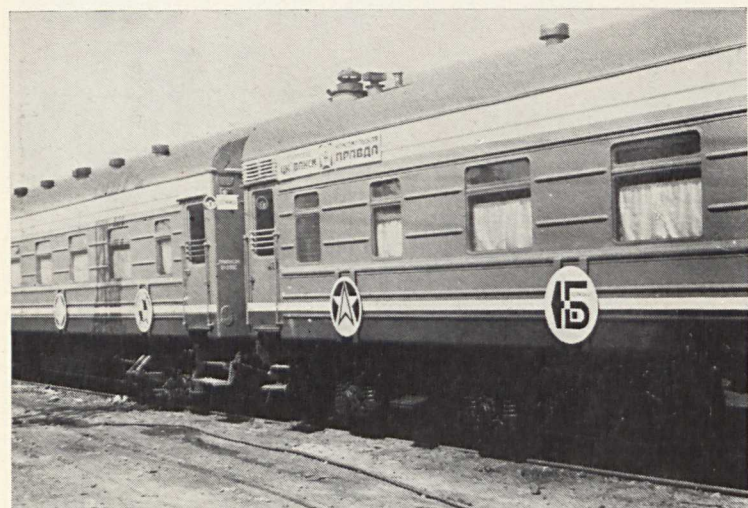


цессе росписи. Отсутствие основательного подготовительного этапа, явно необходимого при осуществлении такого масштабного задания, вылилось в «открытые» формы работы, когда каждая группа авторов на выделенном ей вагоне реализовывала свой проект росписи, еще не зная, как будет выглядеть роспись их соседей. Разностильность в оформлении вагонов и тематическая пестрота художественного ансамбля стали неизбежным итогом подобного метода работы. Тем не менее агитпоезд «Комсомольская правда» хорошо помнят на БАМе.

Что же способствовало успеху этого первого опыта по созданию современной «подвижной агитации и пропаганды»? Прежде всего назовем высокую степень эмоциональной насыщенности и агитационной действенности оформления, и это — при решительном отказе от изобразительной наглядности росписей. К такой стилистике художники пришли после многочисленных

попыток расписывать вагоны жанровыми сценами — в духе 20-х годов. Но получалось неубедительно. Выглядело архаично. Архитектурная пластика вагонов современной конструкции плохо принимала реалистически трактованную живопись. Обилие ребер жесткости, членивших по горизонтали боковые стены вагонов и придающих им выразительную динамичность, обрекало такую живопись на дробность и искусственную связь с поверхностью. Наличие больших оконных проемов усложняло задачу. И еще одна причина предопределила исход творческих поисков в пользу условно-декоративного принципа оформления.

Для членов авторской группы (в основном — воспитанников отделения художественного конструирования Строгановского училища) вовсе не новой была мысль о том, что в окружающем нас вещном мире произошли — и давно — глубокие структурные изменения. Необходимость ясных и экономичных решений обусловила соответствующие функциональные и эстетические характеристики современной предметной среды, а это не могло не воспитать у массового зрителя, хотя бы в определенной степени, позитивного отношения к эстетическому рационализму. Например, облик фирменных поездов воспитал в нем чувство целесообразности и функциональной оправданности подобного их выделения из общего железнодорожного парка, привил ему ощущение своеобразной красоты индустриальных форм. Работа над агитпоездом «Комсомольская правда» стала, по существу, развитием и обогащением принципов, лежащих в основе образа фирменного поезда. В таком случае оформление, вытекающее из характера и функций своего объекта, не вступающее в противоречие с его утилитарной ценностью, могло обрести специфически агитационное содержание благодаря продуманной символике цвета, броскому языку лозунговых текстов, удачному использованию эмблем (например, мотива орденских лент в росписи, посвященной истории комсомола).



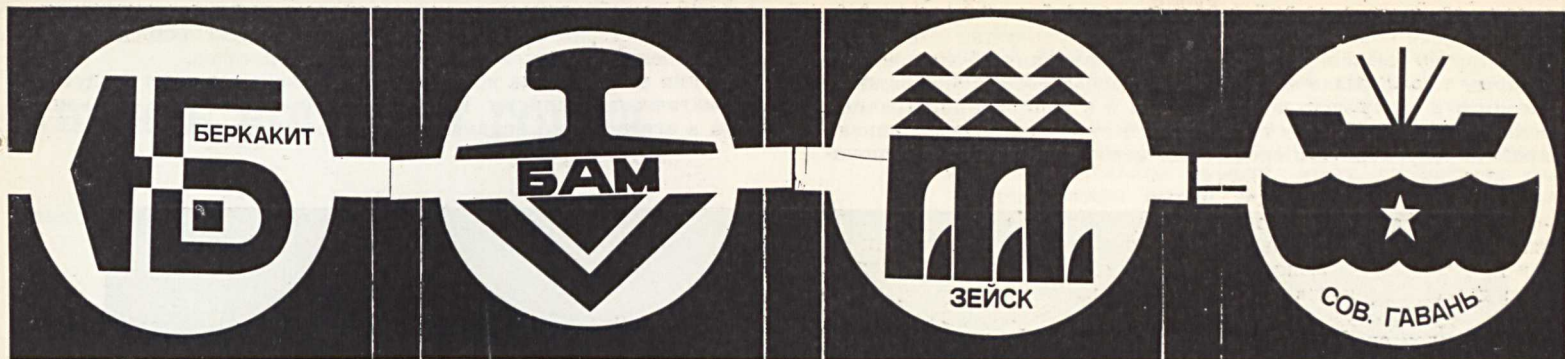
здесь всеми признаками эффективного «лобового» выражения их содержания, чему способствует масштабное варьирование шрифтов в текстах (некоторые буквы выполнены в размер высоты вагона). Работа художников получила высокую оценку участников агитрейсов, находившихся на борту поезда «Молодогвардеец», и тех, кому он адресовался. Правда, однозначность оценки тут была бы неправомерной. В стремлении к цельности идейно-художественного воздействия авторы отказались от эмоционально-смысловых акцентов в общем замысле оформления и потому не избежали в нем известного однообразия. Сами они признают: если бы им пришлось заново расписывать поезд, они обязательно изменили бы контрастность цветов, чтобы добиться лучшей читаемости текстов и тем преодолеть некоторую аморфность в декоративном строе отдельных росписей.

Но в целом внешний облик «Молодогвардейца» впечатляет. Его создание нужно расценить как новый этап в эволюции образа агитационного поезда наших дней. Он складывался из многих слагаемых. В нем специфически агитационное содержание и общие понятия выражены лаконичным и экспрессивным языком шрифтового лозунга, различные аспекты агитационной темы раскрыты без какой-либо иллюстративности. Узловые смысловые зоны в общей системе росписи поезда выявлены с помощью эмблем и эмоциональным напряжением цвета. Достижение ритмической организованности и декоративной согласованности всей композиции подчеркнуто вполне определенную (метафорическую) грань содержания росписи.

Отправка агитпоезда «Молодогвардеец» в Тюменскую область состоялась в день Коммунистического субботника 22 апреля 1978 года и была приурочена к открытию XVIII съезда ВЛКСМ.

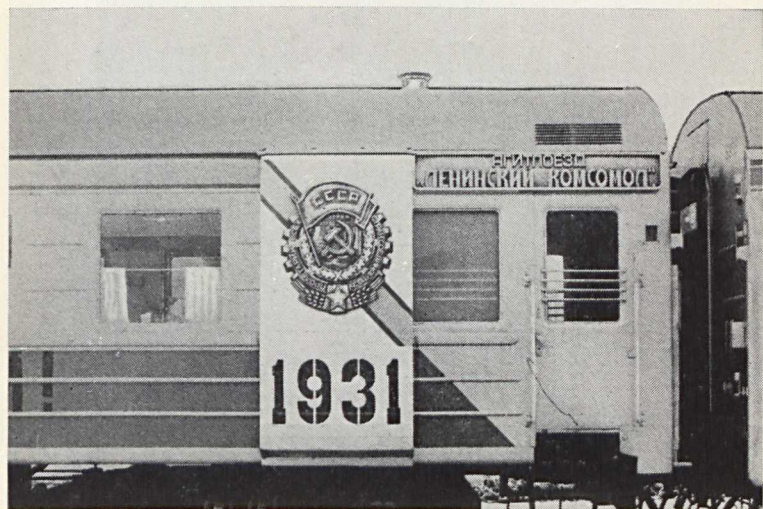
А менее чем через год художники сдали государственной комиссии свою новую работу. Это был агитационный поезд «Ленинский комсомол», создание которого явилось конкретным ответом комсомола на решения июльского пленума ЦК КПСС 1978 года. Участие молодежи в развитии народного хозяйства Нечерноземной зоны и 60-летие ВЛКСМ — вот те два переплетающихся мотива, которые определили тематическую направленность оформления поезда.

Творческие находки, сопутствовавшие художникам в их работе над первыми агитпоездами, в «Ленинском комсомоле» сохранены, но перенесены в него не механически — в большинстве случаев



они заново отредактированы. Арсенал выразительных средств, помимо ранее апробированных, включал и много нового. Прежде всего авторы осуществили выход из декорируемой плоскости вагонов в пространство, применив накладные пластические элементы в виде пилонов с расположенными на них объемными (отлитыми из алюминия) изображениями орденов. Наличие подобных скульптурных акцентов и применение подсветки обогатили пластический облик поезда. Этой же цели отвечает использование, наряду с рисованным, накладного шрифта. Новым в практике оформления агитпоезда стало художественное преобразование его интерьеров. Оно затронуло переходы жилых вагонов-гостиниц, библиотеки-читальни, штаба, а также вагон-ресторан, который без инженерных трансформаций — одними оформительскими средствами — был превращен в молодежное кафе. В отделке интерьеров они обратились к новой у нас тех-

поезд должен был, по их замыслу, символизировать трассу, соединяющую Тайшет с Советской Гаванью. Образ магистрали века воплощен ими в виде топографической схемы, протянувшейся от головного вагона к последнему. В ней каждый пункт обозначен символом-знаком, образно раскрывающим топографические особенности города или местности. Увязывая подобным образом идеологические и эстетические вопросы, авторы внесли существенные коррективы в художественную программу оформления. Тему освоения природных богатств БАМа они раскрыли теперь более наглядно (но без реалистических эффектов), с заметными отступлениями от «плакатной» стилистики, к которой прежде тяготели. Коренным образом изменился метод работы. В стадии исполнения «рукоделие» было сведено к минимуму: появилась возможность изготовить заводским способом фирменные знаки агитпоезда (стереотипные для всех вагонов), а также указатели и все круп-

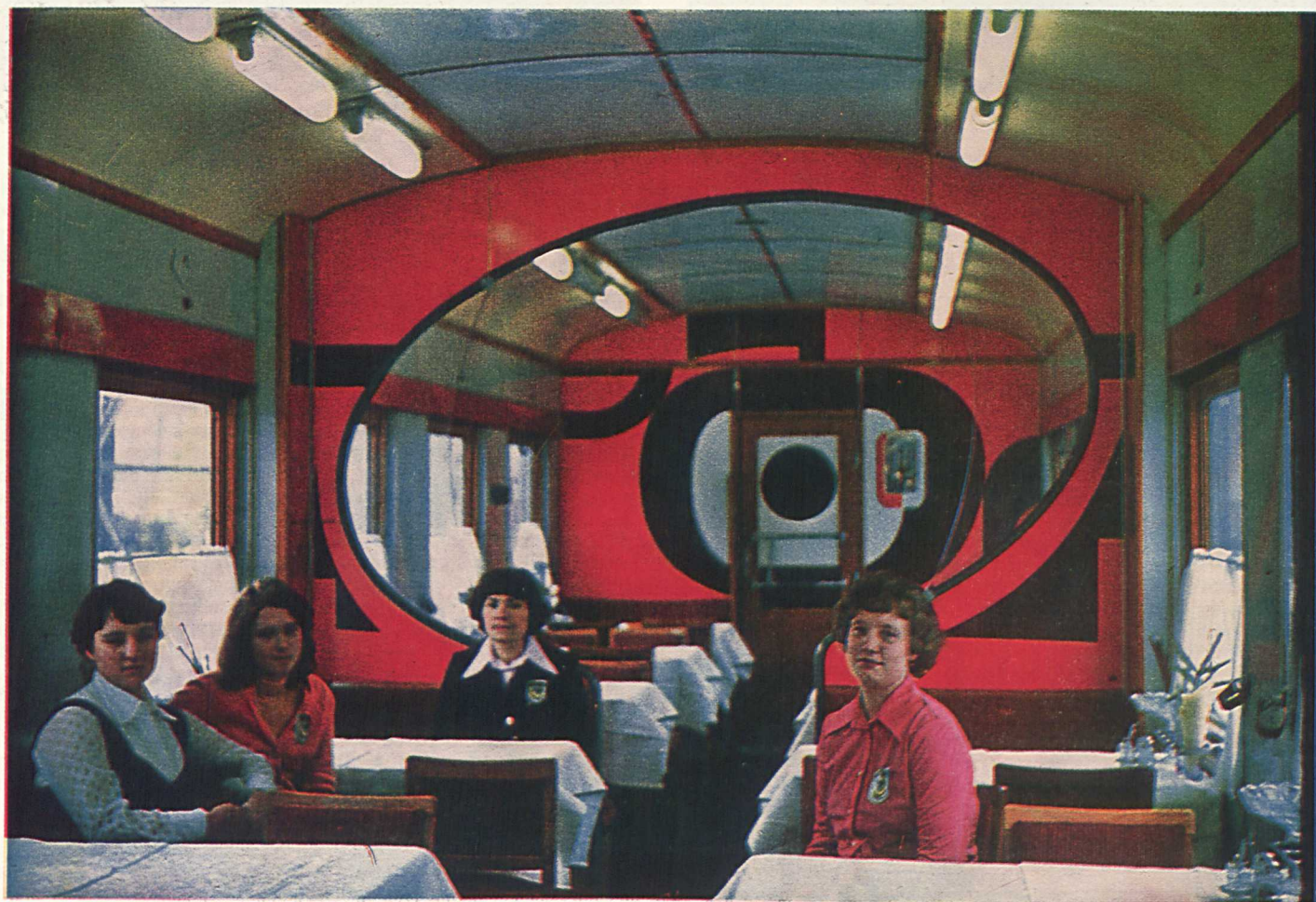
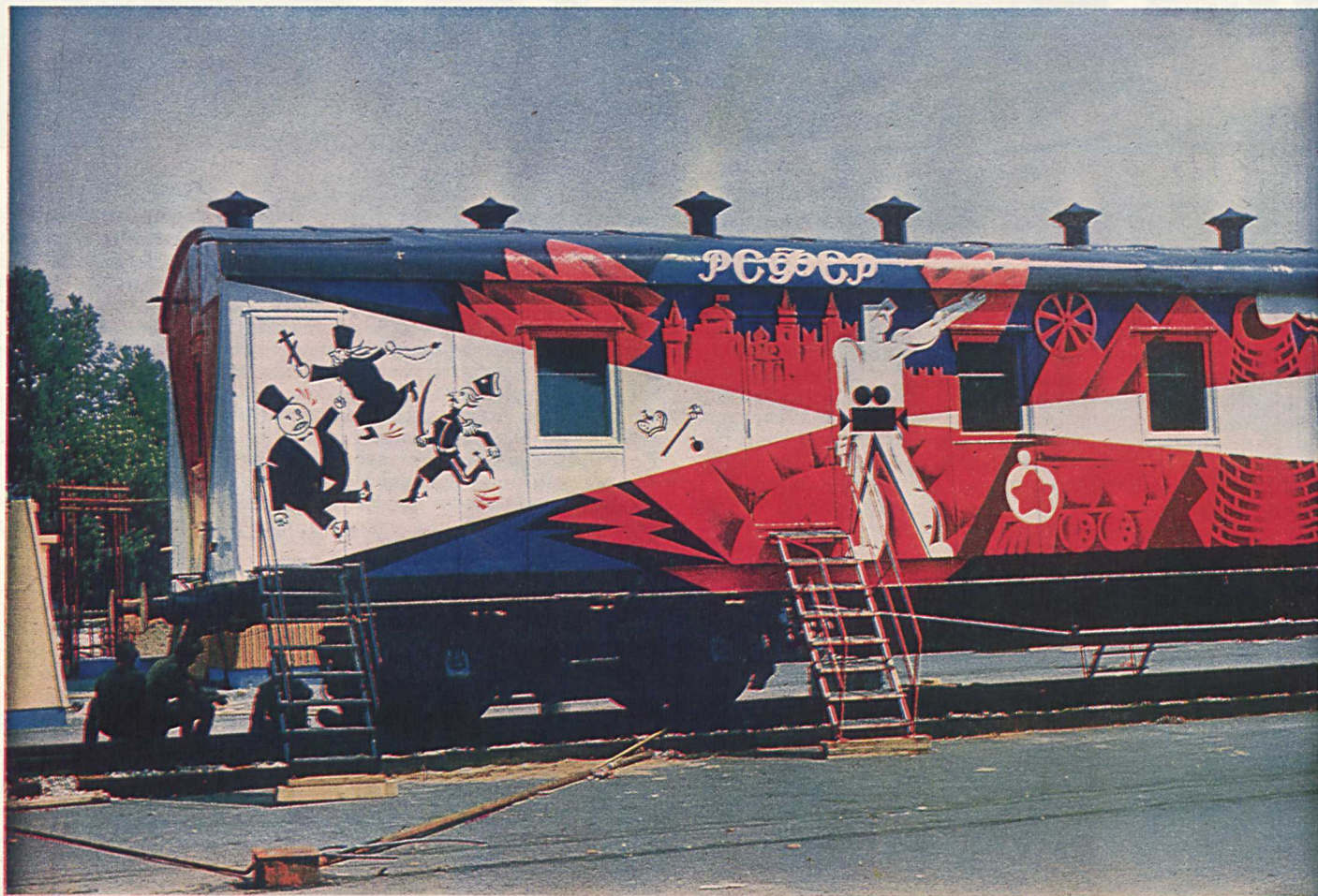


нике, основанной на применении самоклеющихся цветных пленок. Чем-то она напоминает технику сграффито (в многослойной обклейке верхние слои снимаются до нужного цвета), но благодаря прозрачности пленок она дает еще и возможность лессировочных эффектов. За этой техникой, как считают художники, — будущее. Небезынтересно, что в этой части своей работы авторы столкнулись со скептическим отношением к себе заказчиков, по инерции считавших дизайн вагонного интерьера традиционной областью и компетенцией инженерного проектирования. Но результаты работ по перерождению внутренних помещений агитпоезда показали, что художник может и должен изменять, — если и не радикально, то в лучшую сторону, — стандартно-безликую среду вагонного интерьера. Он должен это делать, чтобы удовлетворить тот сенсорный голод, который испытывают люди, находящиеся на борту поезда на протяжении долгого времени. Конечно же, авторы прекрасно понимали, что художественное вмешательство во внутреннее пространство вагонов агитационного поезда на уровне исключительно оформительского искусства может дать лишь частный результат — далеко не тот, о котором может мечтать дизайнер. Они убеждены, что создание современного агитационного поезда представляет собой емкую комплексную проблему, в которой вопросы художественного конструирования должны занять важное место. Идеальное решение данной проблемы будет зависеть от того, насколько последовательно и органично агитационное оформление будет увязано с требованиями к нему художника-конструктора. У молодых энтузиастов уже есть смелые проекты агитпоезда будущего — с вагонами, трансформирующимися в театральные подмостки либо из компактного и удобного «крытого» кинозала превращающимися в открытый многоместный летний кинотеатр, с вагонами-читальнями нового типа и т. п. Два участника авторского коллектива — В. Гамов и А. Петухов за успешную работу по оформлению агитационных поездов были удостоены премии Ленинского комсомола за 1978 год. Признание к молодым художникам пришло в тот момент, когда велась интенсивная разработка проекта агитпоезда «Комсомольская правда» — второго варианта поезда для БАМа. Авторы генерального проекта этого поезда — В. Гамов, А. Арутюнов и А. Петухов взяли за разрешение новых творческих проблем. Теперь за исходный модуль оформления они брали не вагон, как это было прежде, а весь железнодорожный состав. Это позволило им достигнуть большей цельности в раскрытии темы БАМа. Агит-

лые щиты с графическими символами железнодорожных станций. Иными словами, в самом характере исполнения — в индустриальном строе форм — стала просматриваться тематическая заданность содержания. Свежим, неординарным получилось оформление салона в вагоне молодежного кафе. Здесь художникам удалось создать тот эмоциональный микроклимат, который соответствует атмосфере молодежных собраний, дискуссионных встреч и бесед. Если во внешнем облике «красного эшелона» цвет наделен всеми признаками агитационного воздействия, то в помещении молодежного кафе он обрел иную функцию, которую хотелось бы назвать «интерьерной». Его основное назначение — уничтожить скуку примелькавшихся стандартных форм вагонного помещения. Открытость и декоративная звучность он призван рождать чувство необычности и праздничности обстановки. Это переживание углублено непринужденной, местами неожиданной в своей свободе ритмичкой геометризацией декорации стен и перегородок салона. Думается, что разговор об агитационных поездах будет страдать недосказанностью, если не упомянуть еще об одной интересной работе, выполненной Гамовым, Арутюновым, Рылеевым по заказу организационного комитета Московского международного кинофестиваля 1979 года. Это был расписанный в стиле 20-х годов вагон, который в дни фестиваля демонстрировался на территории ВДНХ. Художникам выделили вагон сам по себе уникальный — один из тех, случайно сохранившихся временем, которые известны нам сейчас только по фотографиям революционных лет. Демонстрация такого экспоната стала примечательным событием международного форума деятелей кино. Зрелище оказалось ярким и запоминающимся. Воссоздавая мир образов послеоктябрьского десятилетия, авторы росписи этого исторического вагона не пошли по пути механической реконструкции художественного оформления агитпоездов той эпохи (отчасти даже вопреки пожеланиям заказчиков). Они сознательно остановились на приеме вольной стилизации. Возможность этого приема позволяли им раскрыть содержание определенного этапа истории в формах самой истории и одновременно выразить восхищение людей конца 70-х годов высокими достижениями агитационного искусства революционного времени. Своим опытом возвращения к традиционному, ставшему историей образу агитпоезда художники обязаны случайному стечению обстоятельств. Но этот опыт вооружил их уверенностью в пра-

вомерности стилистической системы, которой они придерживались, создавая образ агитпоезда 70-х годов. Эволюция этой системы в сторону дизайнерских приемов оформления обусловлена не одним только различием условий и задач работы «подвижной агитации» в эпоху гражданской войны и в наше время. Причины смены стиля коренятся в сознательном стремлении художников выразить современными средствами новое содержание сегодняш-

известной необходимостью, как говорилось выше, продиктовали молодым мастерам использование уроков современного дизайна в оформлении современных агитационных поездов. Традиция только тогда жива, когда ее развивают, а не бездумно, автоматически копируют. Именно в таком живом виде она воплощена в агитпоездах, появившихся в последние годы.



ней жизни страны. Действительно, если это новое содержание уже воплощено в технически совершенной конструкции и в самом облике поездов, отражающих уровень наших возможностей на сегодняшний день, то и средства преобразования таких поездов в агитационные должны нести в самих себе обязательный заряд новизны. Не вообще новизны, а приведенной в созвучие с новизной инженерных форм. Требования художественного синтеза с

Художественная реконструкция (вариации на тему) агитационного кино клуба для Всесоюзной выставки «60 лет Советскому кино». ВДНХ, 1979 год. Авторы: А. Арутюнов, В. Гамов, А. Рылеев

Фрагмент оформления в интерьере вагона-столовой агитпоезда ЦК ВЛКСМ «Ленинский комсомол». Самоклеющиеся цветные пленки ПВХ (полихлорвиниловые). Авторы: А. Арутюнов, В. Гамов, А. Петухов

Память войны и город

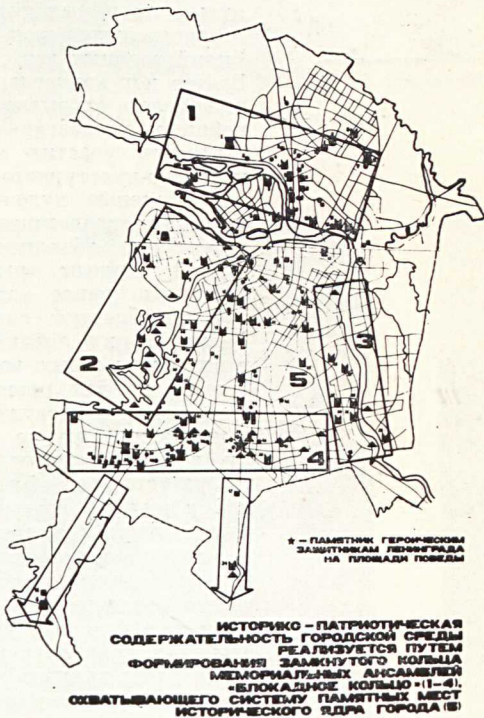
Алексей Зайцев

Прошло 35 лет со дня окончания Великой Отечественной войны, но неизменно наше волнение при воспоминании о связанных с ней событиях. Преодолевая временную отдаленность, память о ней продолжает жить, переплавляясь в камень, гранит, бронзу, вставляя в землю памятными знаками, отмечающими оборонительные рубежи, места важнейших сражений, могилы героев и жертв войны. С каждым годом «каменная летопись» войны пополняется новыми памятниками, свидетельствами глубокой признательности и преклонения перед героическим подвигом советского народа. Все новые точки появляются на генеральных планах городов-бойцов. Они не только географически документально очерчивают ареалы исторических событий, но и образно характеризуют их



**ГЕРОИЧЕСКАЯ ОБОРОНА ЛЕНИНГРАДА -
В УСЛОВИЯХ ДЛИТЕЛЬНОЙ ВРАЖЕСКОЙ БЛОКАДЫ -
ОСНОВНОЙ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ СТЕРЖЕНЬ
ПРОЦЕССА ОДУХОВЛЕНИЯ
ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ**

▲ - МЕСТА ОСТРОВИ ВОЕННЫХ КОРАБЛЕЙ
КРАСНОЗНАМЕННОГО БАЛТИЙСКОГО ФЛОТА,
ПОДДЕРЖИВАЮЩИХ АРТИЛЛЕРИЮ
СОВЕТСКИЕ ВОЙСКА В 1941 - 1942 гг.
▲ - ДОЛГОВРЕМЕННЫЕ ОГНЕВЫЕ ТОЧКИ,
ОБЕСПЕЧИВАЮЩИЕ ОБОРОНУ
ГЕРОИЧЕСКОЙ ОБОРОНЫ ЛЕНИНГРАДА



Волгоград.
Памятник
боевым и трудовым
подвигам рабочих
Волгоградского
тракторного завода.
Танк Т-34

Схема Ленинграда

содержание и значимость в исторической судьбе этих городов.

Память войны и город — эти два понятия сегодня неразрывно спаяны между собой, активно воздействуя друг на друга в процессе практической реализации. Творческая деятельность скульпторов, архитекторов, художников, направленная на поиск наиболее выразительных композиционных приемов решения военных мемориалов, с одной стороны, неотрывна от задач художественной организации городской среды. В свою очередь, эти поиски оказывают обратное воздействие на понимание городской среды как носительницы информативной функции образа города в целом, внося свои коррективы как в само существо процесса эстетического и духовного наполнения города, так и в средства достижения его конечных целей.

Поэтому одной из важнейших проблем современного градостроительства является достижение такой архитектурно-пространственной целостности города, которая предполагает согласование в его планировочной структуре разновременных памятников героического прошлого, накопившихся за все послевоенные годы работы в этой области, с современными сооружениями и градостроительными архитектурными комплексами.

С ростом числа новых военных памятников разных форм и разного назначения необходимость осмысления и осознания их места и роли в структуре города становится все более очевидной. Принципиальная возможность разрешения этой задачи подтверждается анализом ситуации, сложившейся на сегодняшний день в городах, вошедших в историю Великой Отечественной войны как города-герои, — Москве, Ленинграде, Волгограде, Туле, Новороссийске и др.

Схемы генеральных планов городов-героев с выявленными объектами, воплощающими память о войне, позволяют ощутить определенную историко-культурную и градостроительную закономерность сложения и развития памятных систем, зон, ансамблей. Законо-

ГЕРОИЧЕСКАЯ ОБОРОНА СТАЛИНГРАДА И СЕВЕРНОГО КАВКАЗА. ОКРУЖЕНИЕ И РАЗГРОМ НЕМЕЦКО-ФАШИСТСКИХ ВОЙСК НА ВОЛГЕ. ПОЛОЖИВШИЙ НАЧАЛО КОРЕННОМУ ПЕРЕЛОМУ В ХОДЕ ВОЙНЫ — ОСНОВНОЙ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ СТЕРЖЕНЬ ПРОЦЕССА ОДУХОТВОРЕНИЯ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

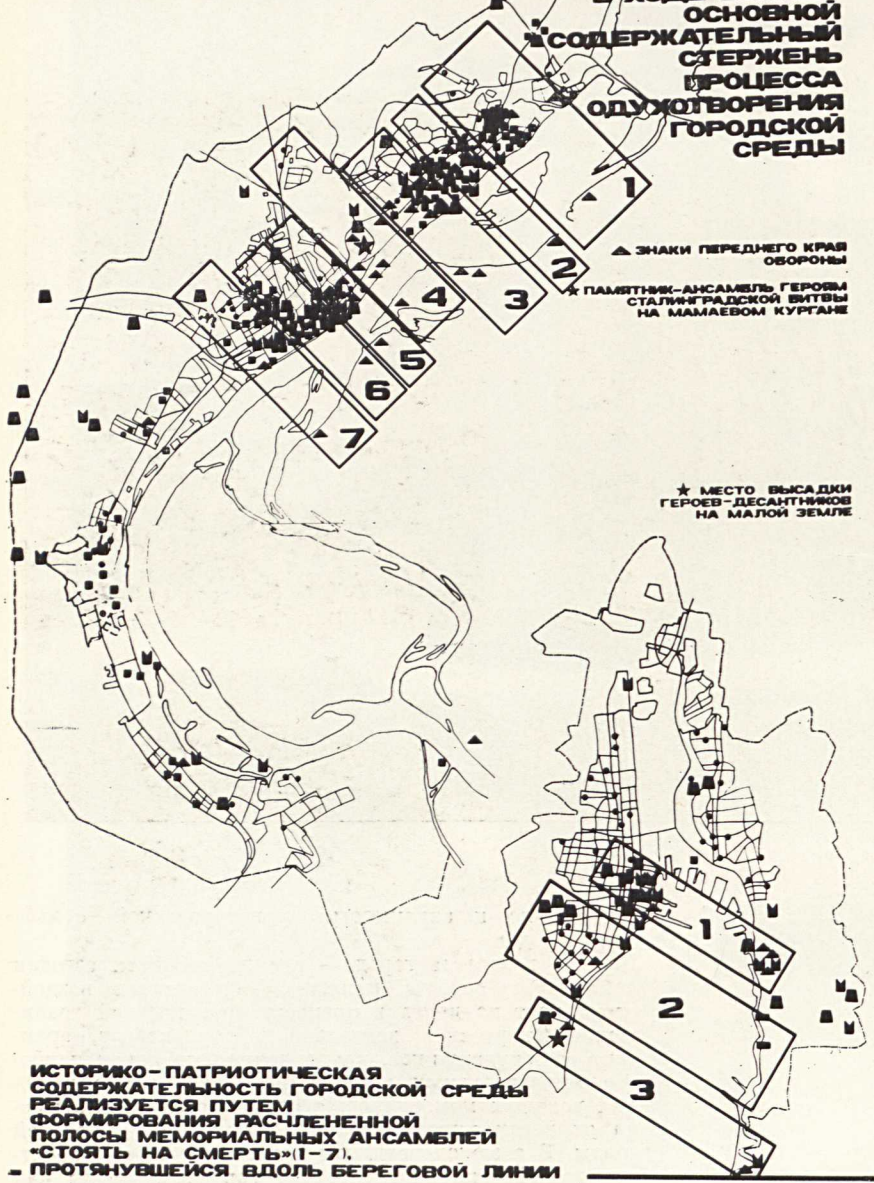


Схема Волгограда и Новороссийска

мерность эта складывается из взаимосвязи памятников с фактами военных действий в зонах, концентрирующихся вокруг городов-бойцов. Именно это позволяет объединить, названные города в три группы, предпослав каждой литературный символ, интерпретирующий планировочную геометрию крупных мемориальных ансамблей: Москва — Тула — «Направление решающего удара советских войск», Ленинград — «Блокадное кольцо», Волгоград и Новороссийск — «Стоять насмерть». Им соответствуют и три принципиально различных системы организации мемориальных ансамблей и памятных зон — веер радиусов, исходящих из исторического ядра города, в одном случае (Москва), замкнутое кольцо, охватывающее памятные места исторического центра — в другом (Ленинград) и расчлененная полоса, пронизывающая центральные и периферийные районы города — в последнем (Волгоград — Новороссийск). Выявленные планировочные концепции в своих основных чертах согласуются с ландшафтом города и его непрерывно развивающейся пространственной композицией, с размещением градостроительных доминант, с основными городскими и межгородскими транспортными коммуникациями — транспортными магистралями и водными путями. Одновременно обнаруживается совпадение (или приближение), а иногда и совмещение карты памятных мест с обще-

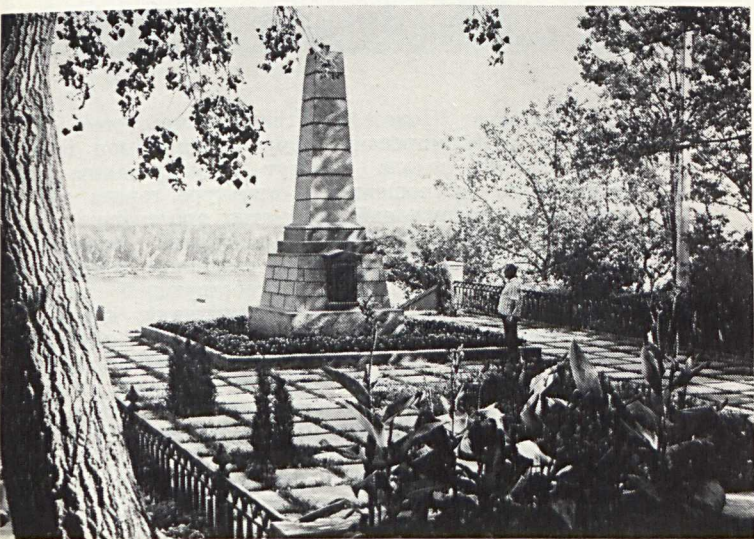
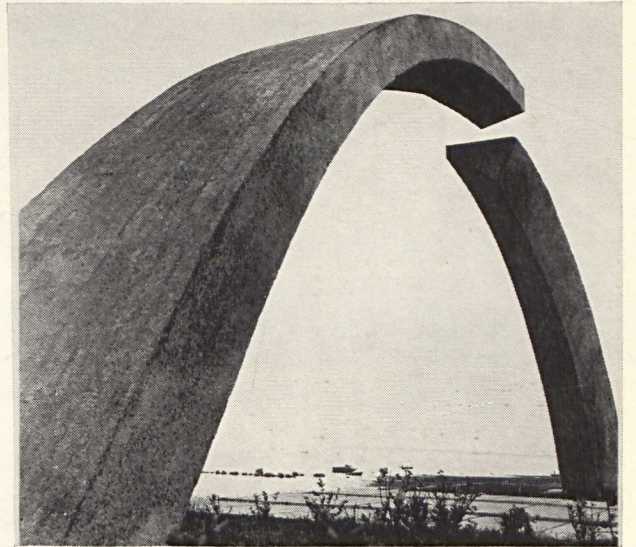
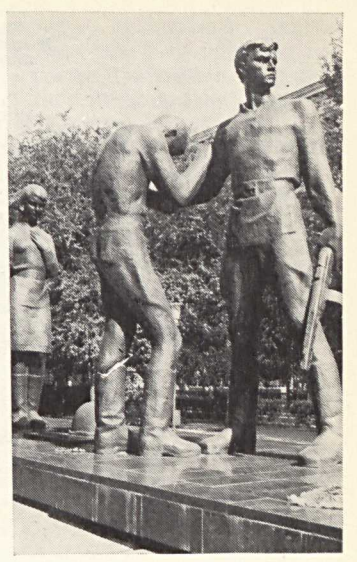
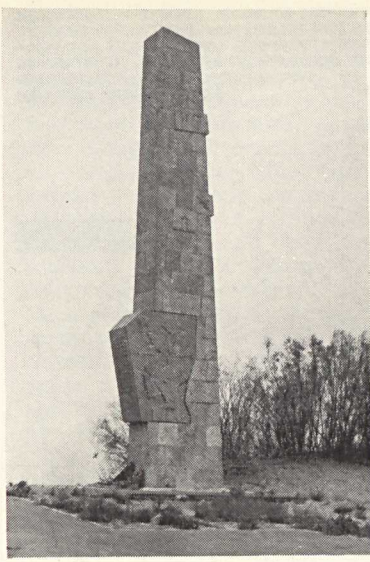
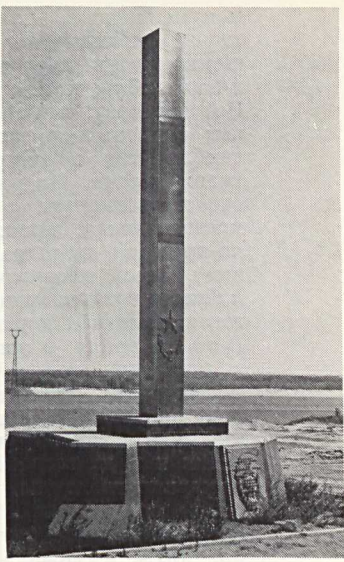
- Ленинград. Пискаревское мемориальное кладбище
- Волгоград. Памятник на месте боев
- Волгоград. Монумент комсомольцам — участникам Сталинградской битвы
- Волгоград. Братская могила воинов
- Волгоград. Памятник-ансамбль героям Сталинградской битвы на Мамаевом кургане
- Ленинград. Памятник героическим защитникам города
- Волгоград. Памятный знак на месте Волжских переправ
- Ленинград. Памятный знак на месте «Дороги жизни». «Разорванное кольцо»

ственными ориентирами городской застройки — центральными площадями, крупными общественными сооружениями (горсовет, театр, клуб и т. д.), памятниками истории и культуры и т. д. При всей стихийности многолетнего напластования памятных объектов процесс этот, как теперь можно видеть, проходил хотя и не всегда целенаправленно, но в рамках определенных закономерностей. Анализ этих закономерностей допускает возможность увидеть за множественностью памятников, входящих в контекст городской среды, некую единую систему, представляющую совокупность органически переплетающихся исторических и градостроительных ценностей. В результате этого становится возможным говорить о процессах формирования единой системы пространственных средств, утверждающих героичку событий военных лет.

Взятое под контроль, целенаправленное развитие этого процесса открывает новые перспективы в деле дальнейшего увековечивания военной темы, более действенного участия в нем всего разнохарактерного историко-культурного материала, обладающего разной степенью художественной ценности. Осмысленные как определенные компактные или дискретные структуры, объединенные единой содержательной канвой, единым градостроительным сценарием, разрозненные ранее единичные элементы в этом случае приобретают способность к взаимодействию, к формированию ансамблей, а следовательно, и увеличению силы своего воздействия на зрителя. Многие из тех произведений, которые были созданы два и три десятилетия назад, в результате такого осмысления уже не остаются застывшими символами, а обнаруживают в своей композиции компоненты развития и обогащения, продолжения заложенной в них пластической и архитектурно-пространственной идеи, развития до крупных градостроительно значимых ансамблей, создания памятных зон, включающих разновременные напластования. Пространственное расширение складывающихся в результате мемориальных зон, превращение их из моноцентрических в полицентрические способно без новых материальных вкладов усилить их образное звучание. Одновременно открывается возможность усложнения смысловых и пластических качеств самой городской среды, рационального использования многообразия

Стр. 7 внизу
Волгоград. Братская могила воинов

Волгоград. Входной шлюз Волго-Донского канала им. Ленина — памятник морякам Волжской военной флотилии



**ГЕРОИЧЕСКАЯ ОБОРОНА МОСКВЫ.
РАЗГРОМ НЕМЕЦКО-ФАШИСТСКИХ ВОЙСК
И КОНТРИНАСТУПЛЕНИЕ СОВЕТСКОЙ АРМИИ —
ОСНОВНОЙ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ СТЕРЖЕНЬ
ПРОЦЕССА ОДУХОТВОРЕНИЯ
ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ**

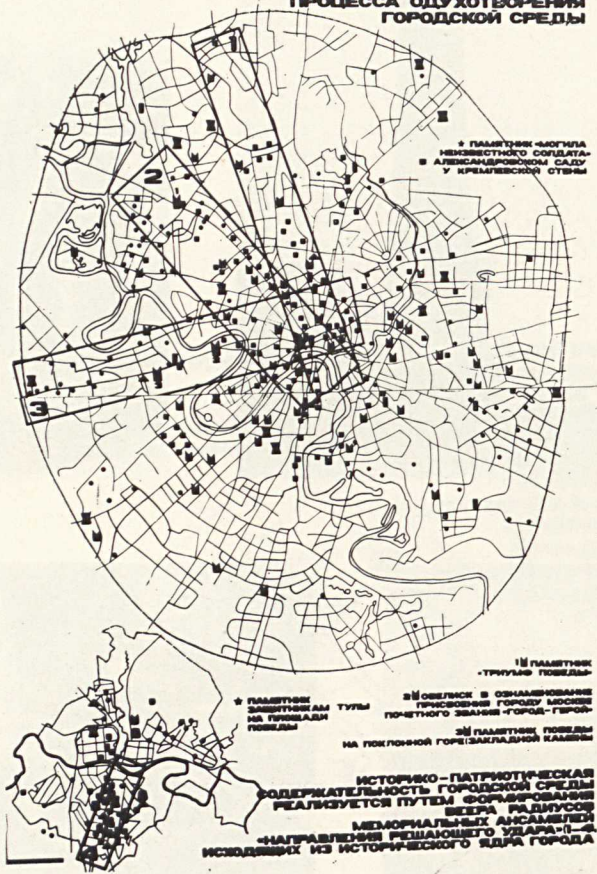


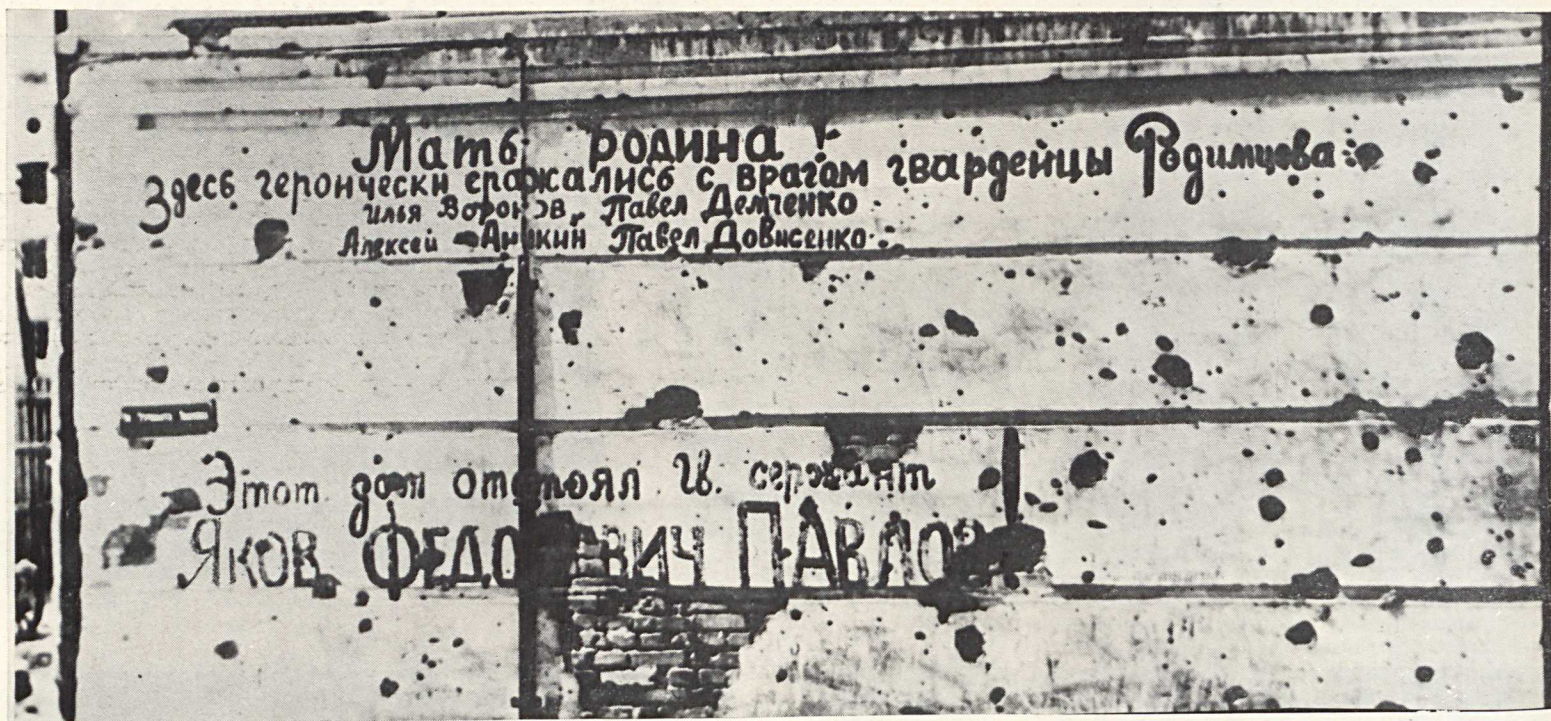
Схема Москвы
и Тулы

монументальной пластики в создании градостроительно оправданных пространственных акцентов, сращения различных типологических ансамблей памятников войны и композиционной структуры города. По существу, во всех городах-героях наличествуют как относительно независимые пространственно ансамбли, так и микроансамбли, рассредоточенные в ткани города. Например, в Ленинграде и его окрестностях имеется, с одной стороны, достаточно самостоятельная, пространственно выделенная, линейно-круговая памятная зона («Зеленое кольцо Славы»). Здесь сформирован ряд ансамблей единой линейной системы, которые объединит в будущем круговая памятная дорога, аналогичная «Дороге жизни». В то же время в живой ткани города, на его улицах и площадях, территориях заводов и общественных учреждениях, имеются разные по форме и назначению памятные знаки: мемориальные доски, портретные изображения, памятники-реликвии, надгробные знаки и т. д., создающие еще один пласт реализации мемориальной темы.

Сила воздействия таких, как правило, небольших, объектов в деле одухотворения городской среды может быть умножена и закреплена через художественное акцентирование их в окружающей ситуации, создание условий их восприятия, через включение в тематические туристские маршруты и графики осмотра, введение в единую мемориальную систему памятников города и его окрестностей.

Программированное регулирование и развитие памятных зон позволяет превратить мемориальный ансамбль в основной структурообразующий стержень, приводящий в действие суммарный строй обозначений исторических фактов, разбросанных в структуре городской ткани, создает условия для взаимодействия различных видов, жанров и композиционных типов монументального искусства, градостроительная оркестровка которых позволит донести до зрителя все многоголосие военной истории, предоставить каждому более широкий выбор памятных образов для вчувствования в важную патриотическую тему.

Согласование планов реализации монументальной



Волгоград.
Дом Солдатской Славы.
Дом Павлова

пропаганды с процессами градостроительства, привнесение в формирование мемориальных зон градостроительного начала помогут регулированию гармонического соотношения в структуре города монументальных сооружений, свободных пространств, произведений монументального искусства, элементов озеленения и благоустройства, созданию особой ситуации городской среды, способствующей эмоциональному восприятию знака, памятника, ансамбля. В конечном счете от согласованности этих действий, скоординированности процессов интеграции мемориальных объектов с генеральными планами городов зависят емкость и глубина синтеза всех средств увековечения памяти войны, многоаспектность форм их соединения в среде живого города. От этого зависят содержательный потенциал городской среды, возможность приобщения прошлого к настоящему и будущему города.

Монументы героям

Никита Воронов

В связи с годовщиной нашей Победы в мае 1979 года в Грузии были открыты два новых мемориала. Значение их далеко выходит за рамки ставшего уже традиционным увековечения памяти погибших героев. Это не просто новые памятники, а произведения, новые концептуально, что делает их важными вехами в истории современного грузинского искусства.

Оба мемориала совершенно различны по образу, по задачам и по художественной структуре, хотя создавали их одни и те же авторы — скульптор Элгуджа Амашукели и архитектор Вахтанг Давитая. Мемориал в Поти является памятником, мемориал в Гори — ансамблем. В Поти, на большом открытом пространстве, в новом, растущем районе города, достаточно удаленном от центра, установлен памятник, состоящий из круглой площадки с тремя огромными вздымающимися вверх и ниспадающими бетонными волнами, между которыми на тонком цилиндрическом постаменте возвышается фигура обнаженного юноши в лавровом венке и с пальмовой ветвью в руках. К площадке ведет мощная дорога, обрамленная каменными плитами, с выбитыми на них фамилиями погибших потийцев.

Мемориал в Поти по-своему грандиозен. Вздымаются над землей огромные, словно лапы зверей-великанов или многоголовые змеи, бетонные волны. И среди этих могучих извивающихся громад, кажется, готовых сейчас опуститься и раздавить своей тяжестью все живое, стоит небольшая бронзовая фигурка человека.



Э. Амашукели
скульптор,
В. Давитая
архитектор.
Памятник Героям
в Поти. 1979

Но не размером и не мощью железобетона поражает это произведение, а своей гуманистической идеей — огромной и слепой силе, все уничтожающей на пути своем, противопоставлена фигура даже не человека-великана или былинного богатыря, а юноши, почти мальчика. Вот такие юноши, 18-ти — 19-ти лет, в годы войны встали на защиту нашей Родины. И не смогла их победить никакая сила, как ни была она могуча и страшна. Образ обнаженного юноши восходит к античной традиции. Ее использование оправдано и плодотворно на земле Колхиды, страны Золотого Руна, страны гордой и неистовой Медеи. В торжественный день открытия с двух сторон к памятнику медленно двигалась процессия старых женщин, одетых во все черное. Некоторых поддерживали дочери и невестки. Шли матери... И каждой казалось, что скульптор изобразил именно ее сына. Такого, каким он был более тридцати лет назад — худощавым, мускулистым, бронзовым от загара... Это потом он надел матросскую бескозырку, солдатскую каску или шлем танкиста... А в ее памяти он навсегда остался стройным загорелым юношей. Во всеобщем, максимально инперсонифицированном изображении всегда есть нечто такое, что делает его принадлежащим всем. От него легче протягиваются нити к нашему «я», возникают возможности личного отношения.

Наконец, важно и то, что Поти является морским портом. Сюда приходят корабли под разными флагами. А памятник Героям — центр нового курортного района. Широкая просека соединит его с берегом моря, где возводятся новые санатории и пансионаты, благоустраиваются пляжи, сооружаются гостиницы. Сюда тоже будут приезжать люди со всех концов страны и из других государств. Античная традиция, наиболее известная как общечеловеческое культурное наследие, особенно уместна именно на этой земле.

Но не только обращение к традиции характеризует памятник.

В основной идее и в образной структуре его — впечатляющая современность. Общая организация масс и объемов памятника, с ее свободой и асимметрией, с ее пространственностью, также безошибочно говорит о времени и об авторе.

Амашукели нередко контрастно сопоставляет свои статуи с большими архитектурными объемами. «Картлис Деда» стоит на горе и смотрится в сравнении с ее размерами, «Вахтанг Горгосали» — рядом с древним храмом на плато Метехи, монумент в Гори тоже образно связан с горой и сооружениями древней крепости. Здесь же, в Поти, на сравнительно плоском месте, удаленном к тому же от архитектурных объемов, скульптор сам создает эти контрастные мощные волны-лапы, соседствующие с изображением человека.

Созвучен времени и материал памятника. Монолитный бетон, который в какой-то мере уничтожил границу между скульптурой и архитектурой, показал, что из этого материала можно создавать настолько выразительные архитектурные объемы, что они по образу своему являются почти скульптурой.

Правда, есть в потийском памятнике и некоторые недостатки. Кажется, что излишне анатомично выявлена мускулатура на теле юноши, особенно на груди и животе. Это несколько мельчит фигуру, хотя и является характерным для Амашукели приемом. Кроме того, волны-лапы при движении зрителя меняют свои очертания при различных ракурсах рассмотрения. В их абрисе возникают намеки на какие-то человеческие головы, профили, руки — и эти непредусмотренные ассоциации, вызванные нашим воображением, иногда мешают восприятию целого. Не полностью можно согласиться и с цветовым решением. Белый цвет как-то зрительно облегчает мощные волны, делает их не такими грозными и могучими, подчеркивает декоративный момент в общей композиции. Может быть, естественная серая или даже черная окраска здесь была бы уместнее.

Все это не затрагивает, однако, общих достоинств монумента. Значение потийского памятника можно полнее представить, сопоставив его с ансамблем в Гори, где воплощены иные художественные идеи.

Горийский ансамбль находится непосредственно в городе, у подножия внушительной горы, по склонам которой спускаются боевые сооружения древней крепости — исторического центра города. Здесь же рядом шумит рынок. Между мемориалом и горой — проезжая часть улицы, троллейбусные линии.

Различное положение в структуре города определило и различие архитектурной композиции, разработанной В. Давитая, а также образной концепции обоих произведений. Ансамбль, кроме центрального монумента, включает еще театр (сценическая площадка и полукруглый открытый амфитеатр), здание Музея боевой славы, символические могилы, куда будут возлагаться цветы и венки, огороженное пилонами пространство траурного молчания с Вечным огнем, несколько пешеходных аллей и групп деревьев. Художественным центром ансамбля является скульптура: обнаженный юноша верхом на тигре. На голове героя — лавровый венок, правая рука устремлена вперед, а в левой он держит опущенный острием вниз крестообразный меч, обвитый лозой мирного винограда. На постаменте с оригинальной подрезкой, придающей его профилю отдаленное сходство с центральным мощным столбом, поддерживавшим балки крыши в традиционном грузинском сельском доме, начертаны слова Шота Руставели: «Зло сразив, Добро пребудет в этом мире беспредельно». Весь образный строй монумента связан с грузинской культурой, с ее преданиями и мифами, с ее письменной литературой, с ее народным искусством, от которого идут симметричность построения и орнаментально-узорная трактовка деталей (обратите внимание, например, на обработку гривы тигра). И если в Поти главенствовал бетон, то здесь все, кроме самой бронзовой статуи, выполнено из светлого камня и является как бы продолжением поднимающихся рядом бело-желтых каменных башен древней крепости.

Ансамбль традиционен и историчен — он органично вошел в архитектуру Гори и неразрывно связан со всей многовековой культурой Грузии. Это плоть от ее плоти, и в любом другом месте подобное произведение показалось бы чужеродной и нарочитой экзотикой. Здесь же памятник стоит так к месту и цельно, будто сооружен одновременно с основанием города. И в то же время его продуманная четкая планировка, чистые и строгие архитектурные формы, оригинально задуманная образная архитектура музейного здания — все это связывает ансамбль с сегодняшним днем, делает его не историческим реликтом, а высоким произведением современного искусства, служащим драгоценным украшением древнего города.

Так, столкнувшись с различными архитектурно-природно-историческими ситуациями, два выдающихся грузинских мастера сумели поставить себе различные задачи и вдохновенно реализовать их. В одном случае они подчеркнули общечеловеческие, интернациональные моменты в своем памятнике, в другом — опирались на национальные грузинские традиции.

Но, наряду с различиями, в обоих монументах есть и много общего. Это общее проявилось не только в характерной для Амашукели манере лепки или в его пристрастии к символически обобщенным образам. Оно связано также с некоторыми специфическими для нашего времени особенностями отношения к задачам и восприятию монументальной пластики.

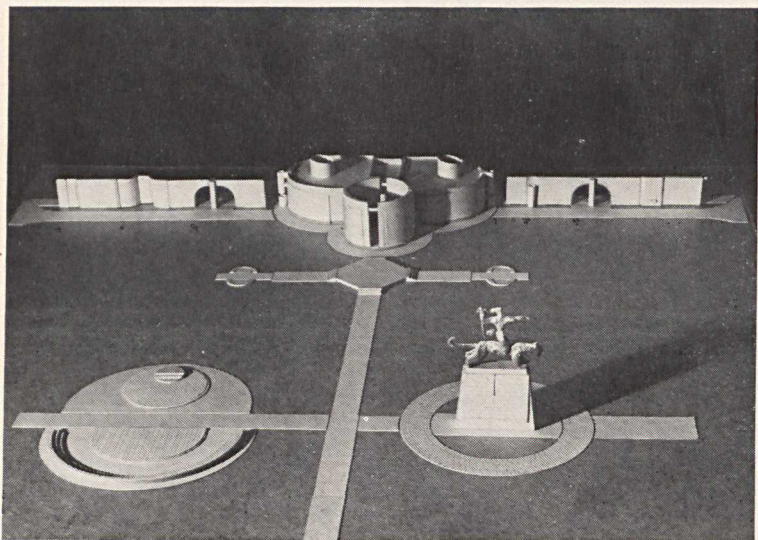
Обратимся, например, к фактору пространственности, столь часто отмечаемому в связи с современной скульптурой. Фиксируются обычно активное вхождение пространства в скульптуру, образная связь со средой, а также усиленное развитие пространства по горизонтали. Весьма существенной, по-видимому, даже принципиальной особенностью, кстати сказать, очень активно выраженной в произведениях Амашукели, является такое отношение к пространству, или, вернее, к среде в целом, при котором она становится равнозначным составляющим элементом произведения. И это особенно чувствуется в горийском ансамбле. Существующая среда и городское пространство являются не равнодушным окружением мемориала, своего рода «емкостью», или рамкой,





куда можно поместить то или иное сооружение, а активно и органично входят в образную структуру мемориала, являются его неотделимой частью.

Раньше целое как бы набиралось из отдельных, вполне самостоятельных частей, могущих существовать и отдельно. Несомненно, что соседство этих частей усиливало действенность каждой из них, но все же они сохраняли свою самоценность. Такое отношение характерно, например, для ансамбля на Мамаевом кургане в Волгограде и во многом для мемориала в Хатыни. Оно частично преодолевалось в Саласпилсе. А в Поти волны-лапы уже бессмысленны без фигуры юноши. В Гори театрон или центральный монумент, «вынутые» из общего ансамбля приобретают совсем иное звучание.



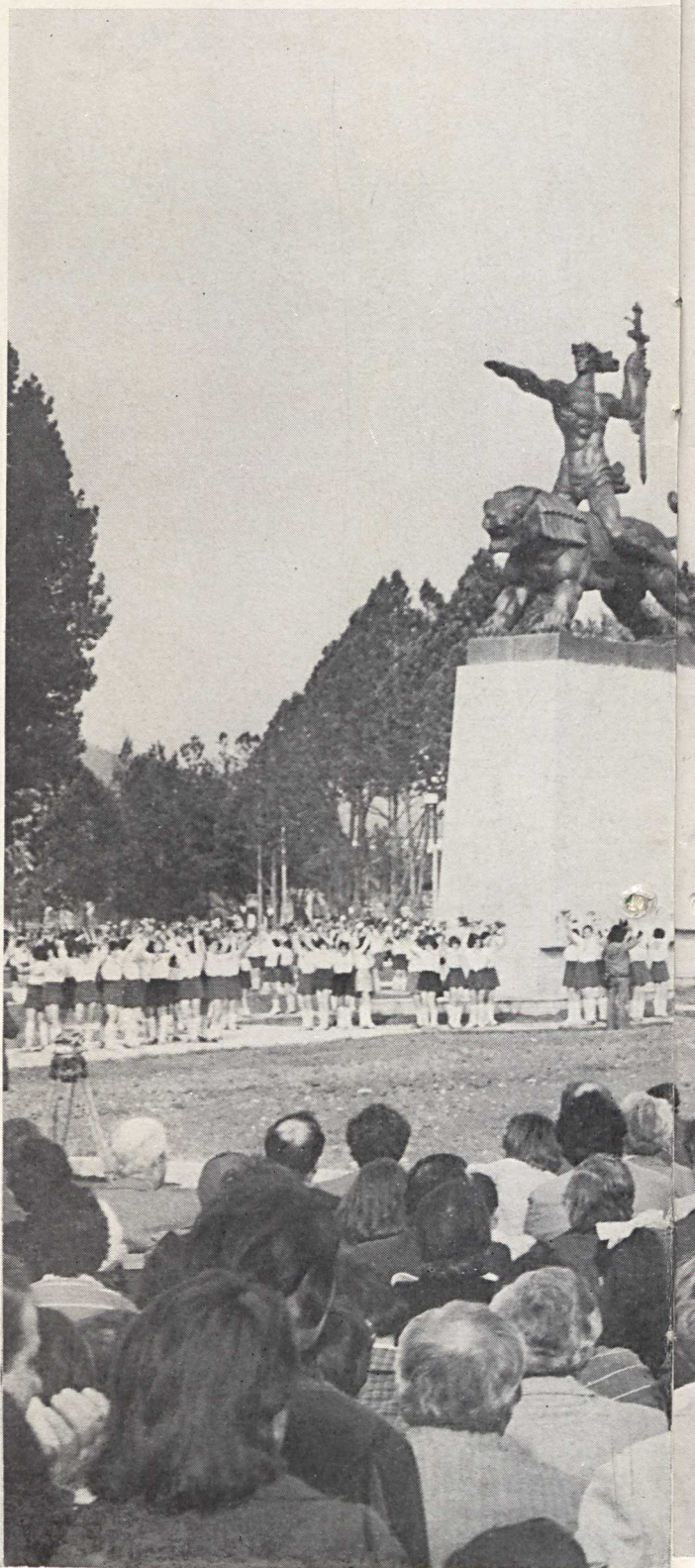
Оба этих мемориала выражают также общие социально-психологические изменения нашего отношения к самой задаче и образному строю монументов, посвященных военным событиям. В первые послевоенные годы памятники Победы несли определенные утвердительные и репрезентативные функции. Они как бы утверждали: «Победители — мы!» и выражали естественное для тех лет чувство ликования одержанной победой. Это удачно выразилось, например, в известной статуе В. Топуридзе «Победа» на фронтоне театра в Чиатурах, в мозаике В. Бородиченко «Богатыри» (вестибюль станции метро «Автозаводская» в Москве), в группе «Победа. Гвардейцы» Ю. Микенаса мемориального ансамбля в Калининграде и многих других произведениях конца 1940-х — начала 1950-х годов.

Но постепенно военные памятники и мемориалы приобретали иной характер. Содержательной основой их стали мысли о том, что «никто не забыт и ничто не забыто», что огромные жертвы, понесенные страной, были не напрасны, а память о погибших героях всегда жива. Уже «Пирчюпис» Г. Иокубониса, по сравнению с «Победой» В. Топуридзе, — это не только разница в десять лет, это разница в мировоззрении. И такое же иное отношение мы видим у Амашукели — Давитая, особенно в потийском памятнике, а также и в их более ранних произведениях, например, в памятнике Героям в Зестафони. Скульптурный же монумент в Гори в этом отношении как раз ближе к утвердительным и прославляющим памятникам. Но в целом в ансамбле это отношение несколько нейтрализуется символическими могилами, пространством траурного молчания и другими элементами целого. И последнее — это о некоторых закономерностях символизации. Участники и очевидцы событий обычно склонны к их воспроизведению в деталях. Для них, например, та же Великая Отечественная — это живая память о ряде эпизодов. Такое отношение хорошо запечатлено в скульптурных группах Аллеи Героев волгоградского мемориального ансамбля или в памятниках генералу М. Г. Ефремову в Вязьме и Александру Матросову в Великих Луках Е. Вучетича.

Но время течет, приходит следующее поколение, знакомое с событиями уже по книгам и кинофильмам, а также по отрывочным мальчишеским воспоминаниям, в которых постоянное недоедание, воздушные тревоги, похоронки и плач соседок сливаются в какое-то общее тоскливое ощущение украденного войной детства. Они воспринимают не отдельные эпизоды, а войну — как историческое событие. И появляются памятники не отдельным генералам, маршалам и героям, а — Неизвестным солдатам, Неизвестным матросам. Вообще — Летчикам, Танкистам, Военным шоферам и т. д.

Но проходит еще время, и вдруг снова появляется интерес к конкретике, к эпизодам, к «плоти» событий. Люди начинают зачитываться мемуарами и историческими хрониками, из архивов извлекаются кадры кинохроники. В монументальной пластике этот этап тоже начинает находить свое выражение — например, в памятниках и мемориалах героям-панфиловцам («Застава богатырская», скульпторы Н. Любимов, В. Федоров, А. Постол; архитекторы В. Датюк и другие), московским ополченцам О. Кирюхина, в скульптурных группах ленинградского мемориала Победы М. Аникушина и т. д.

Однако в этот период конкретика поднимается как бы на более высокую ступень — она сосуществует с символикой и уходит от фрагментарности. Случайные эпизоды осмысливаются, сопоставляются, объединяются в логические ряды, открывающие нам взаимосвязь событий. И в результате вычленившихся в этом процессе идей и взаимосвязей возникают новые, более глубокие символы.



В конечном счете, обобщенное, символизированное восприятие прошлого становится более широким и всеобщим. Конкретика же остается уделом специалистов-историков. Таков, конечно, сугубо схематично, общий вид эволюции отражения исторических событий в искусстве. Так выстраивается закономерный ряд: памятник генералу Ефремову (конкретный боевой эпизод) — памятник матросу в Североморске (символ) — «Московские ополченцы» (обобщенная конкретика) — памятник в Поти (более широкий символ).

Сейчас время спрессовывается, и иногда весь этот ход совершается на глазах одного поколения людей, но художники как бы живут в разных эпохах. Кто-то из них оказывается в состоянии пройти в своем творчестве все названные этапы, кто-то останав-



ливается на пути и не может двигаться дальше, кто-то, опираясь на опыт предшественников, «перепрыгивает» через некоторые этапы и опережает других.

Творчество Амашукели очень хорошо вписывается в эту схему. Он склонен именно к обобщенно-абстрагированной трактовке событий, к восприятию и воспроизведению их в виде широких всеобщих символов. Причем эти символы у него всегда, в силу приверженности к многовековой традиции искусства скульптуры, антропоморфны, то есть выражены в человеческих фигурах, воспроизведенных средствами реалистической пластики. Эти особенности его творчества впечатляюще проявились и в последних работах — мемориалах в Поти и Гори. Однако важнее сказать о том, что при всем новаторстве и оригинальности, с одной стороны, а с другой — при всем уважительном отношении к традициям классики и национальной культуры, оба этих мемориала ясно несут в себе — причем почти программно подчеркнуто — черты нового концептуального этапа развития монументальной скульптуры, с его еще более обобщенным отношением к природе

символа, к диалектике части и целого, к восприятию пространства и т. д. И это делает их особенно важными для грузинской скульптурной школы, находящейся сейчас в периоде активного становления.

*Э. Амашукели
скульптор,
В. Давитая
архитектор.
Мемориальный
ансамбль в Гори.
1979*





Народное искусство

Нижегородская деревянная скульптура

Владимир Семеновых

стр. 14

Саваоф. Дерево, левкас, масло. Высота 90 см. Начало XIX века

Евангелист с книгой. Дерево, левкас, масло. Высота 70 см. Собрание автора

Иосиф Аримафейский. Дерево, левкас, масло. Высота 170 см. Собрание автора

Мироносица. Дерево

Богоматерь. Дерево. Высота 170 см. Мастер Василий Ильин

стр. 15

Богоматерь. Дерево. Собрание автора

Пророк. Дерево, левкас. Высота 150 см

Иосиф Аримафейский. Дерево. Мастер Василий Ильин

Ангел. Дерево. Мастер Василий Ильин

Иоанн. Дерево, левкас, темпера. Высота 130 см



Царские врата.
Сцена «Покрова божьей матери».
Дерево, левкас. 200×140 см

В течение длительного времени автор совершал поездки по районам области и обнаружил многочисленные памятники деревянной пластики, представляющие собой культовую скульптуру XVIII—XIX веков. Памятники публикуются впервые.

Деревянная нижегородская скульптура XVIII века — явление яркое и самобытное. Религиозная по содержанию скульптура, созданная народными мастерами, приобретала в их руках и особенности реалистического искусства. В работах нижегородских резчиков видно упорное стремление к передаче реальной действительности. Изображения святых в деревянной нижегородской скульптуре наполнены живыми, реальными чувствами. В отдельных произведениях индивидуальность выражена так конкретно, что они воспринимаются как выхваченные из жизни портретные образы. Выдающимся памятником нижегородской пластики являются царские врата, находящиеся в Рождественской церкви в Горьком (где ныне филиал краеведческого музея), изображающие сцену «Покрова божьей матери». К сожалению, врата дошли до нас в плохом состоянии. Исчезла центральная фигура, стерлась позолота самих врат, кое-где отстал левкас и красочный слой и т. д. Но и поврежденные временем скульптуры святых, украшающие врата, дают представление о цельности и значительности замысла. Обращает на себя внимание желание мастера передать разнообразие типов людей, индивидуальностей, отличающихся по интеллектуальному уровню, темпераменту, эмоциональным состояниям...

Поразительно лицо старика — изобретенное морщинами, узкое, нервное, изможденное, оно полно вдохновения и надежды. Обращает на себя внимание фигура святого, всем своим обликом напоминающая крепкого мужика, со спокойным уравновешенным характером, изучающе поглядывающего прямо на зрителя. Лицо соседнего — лукаво и улыбаиво. Прекрасны и двое, находящиеся справа, один узколицый и старший, взгляд его устремлен вверх, на лице чувство удовлетворения и тихой радости, облик другого выдает спокойного, рассудительного человека. «Святые» — обыкновенные люди, местные крестьяне. Мастер подчеркивает их простонародный облик — грубоватые протодушные лица, волосы, постриженные по-крестьянски, «под горшок». Содержательность жестов и мимики этих фигур легко прочитывается, вся скульптурная группа передает как бы живую беседу с вопросительными интонациями, размышлениями, ответами. Нельзя не обратить внимания на тонкую наблюдательность мастера и профессиональное умение передать свои впечатления. Вся эта группа живостью поз и характерным выражением лиц отличается от других фигур. Стоящие на коленях на первом плане три дьякона и ангелы изображены с меньшим тщанием в невыразительных статичных позах, с лицами, намеченными в общих чертах.

Очень интересна вся композиция по цвету. Сочетания холодного тона позолоты и теплых цветов росписи фигур очень красивы — охристые, светло-зеленые и темно-вишневые, красные, они создают прекрасную цветовую гармонию, светлую и радостную.

Словно по живым жизненным впечатлениям создан и другой памятник нижегородской скульптуры XVIII века — «Пророк». Пророк предстает перед нами в облике златокудрого, величавого старца в светло-алом одеянии, из-под которого ниспадает складками светло-голубое платье. Во всем облике разлиты торжественная величавость и спокойствие. Так бывают спокойны старцы, умудренные опытом и знанием, люди перед концом жизни.

Деревянная скульптура деревенских церквей нижегородского Поволжья проста и человечна. В ней

много земного и даже обыденного. Не случайно отношение к народной пластике со стороны православной русской церкви и правительства было всегда резко отрицательным. Указ «святейшего синода» от 22 мая 1722 года запрещал скульптуры в церквях России. И все же он не мог уничтожить деревянную скульптуру, столь полюбившуюся народу. Не уничтожили ее ни многолетние преследования митрополита Платона, ни указы Николая I о запрещении скульптуры в церквях. В своих записках член архивной комиссии архимандрит Макарий только по одному Арзамасскому уезду называет множество церквей, в которых находились сотни различных деревянных скульптур. Тут и отдельные распятия, и с группами предстоящих, спасы полунощные, тайные вечера, благовещения, евангелисты и многие другие. Реальная сила художественного воздействия этих произведений на крестьян вынуждала церковников обходить запреты, приписывая изваяниям различные чудеса, и добиваться таким образом новых источников дохода. Произведения народных мастеров сохранялись в обиходе, несмотря на все запреты, исключительно благодаря своей высокой духовности, выразительности и ясности языка.

К такого рода произведениям относятся «Богоматерь» из Алексеевской церкви Арзамаса, Иосиф Аримафейский, а также фигура ангела из той же церкви. Все эти фигуры сделаны арзамасским священником Василием Ильиным в 1776 году. Имя мастера и время изготовления сохранились в записях архимандрита Макария¹. В 30-е годы эти скульптуры были собраны Н. Н. Померанцевым и перевезены в Горький, со временем многие из них были утеряны. Сохранившиеся три статуи — части грандиозного ансамбля. В обработке их видна рука опытного художника. Он необычайно тонко чувствует пропорции тела. Особенно изящны и плавны линии склоненной фигуры Богоматери. С большим мастерством выполнены руки, по ним можно составить представление о душевном состоянии человека. Умело передает Ильин фактуру одежд, интересно решает их по цвету. Светло-голубое платье, светло-желтая накидка и белое покрывало Богоматери создают оптимистичный светоносный колорит фигуры. Ее крупное, продолговатое лицо очень красиво. Несколько сумрачное, сосредоточенное, волево, оно выражает сложные переживания. Вторая известная работа Ильина — Иосиф Аримафейский — это пожилой бородатый мужчина с высоким крутым лбом мыслителя. Усталое продолговатое лицо полно глубоких чувств — тут и скорбь, и раздумье о будущем. Его протянутые вперед руки позволяют предположить, что он поддерживал теперь утраченную фигуру Христа. Третья скульптура «Ангел» изображает плачущего юношу. Мастеру удалось передать и чистый юношеский облик, в глубину неподдельного горя.

Во всех трех скульптурах обращает на себя внимание некоторая скованность пластики, восходящая к иконной традиции. Эта незавершенность движения усиливает ощущение скорби, духовную напряженность и исчерпанность физических сил. Иной творческий почерк просматривается в статуях, обнаруженных в Починковском районе на юге Горьковской области. Сохранилась только часть ансамбля. Фигуры в рост человека полны бурных страстей и переживаний. Одна из них представляет Иосифа Аримафейского, Лицо с огромной седой бородой выражает величавую мудрость и

человеческую простоту. Любопытна раскраска статуи. Цвет акцентирует моделировку лица, складок одежды, прядей волос. Цветовые решения смелы и красивы. Контраст красной туники и оливкового плаща усиливает общее впечатление динамики, присущей скульптурам.

Из этого же ансамбля и фигура «Богоматери». К сожалению фигура полностью потеряла окраску, нижняя часть ее отпилена. По эмоциональному строю она напоминает Богоматерь Ильина, но в выражении чувств больше экспрессии — низко опущенная голова и судорожно сжатые руки передают неподдельное горе матери-простодлинки.

Скульптуры, аналогичные описанным, вырезались из дерева и в Семеновском районе. Превосходным образцом изделий семеновских мастеров является «Иоанн». В его облике местный этнический тип выражен очень сильно. Это коренастый, светловолосый вятч. Есть в нем нечто и от репинского горбуна — болезненная мягкость обиженного жизнью человека. Некрасивое, широкоскулое, бледное лицо согрето глубоким внутренним чувством. В профиль Иоанн похож на итальянского юношу эпохи Возрождения. В цветовом решении статуи используются контрасты: чрезвычайно насыщенный темно-зеленый цвет одеяния и красно-алый цвет плаща, словно пламя. Общее решение фигуры таково, что за внешне невзрачным, некрасивым обликом ощущается личность значительная, исполненная внутренней силы.

В лучших произведениях нижегородских мастеров поражает не столько виртуозное совершенство выполнения, сколько свобода в обращении с материалом и разнообразие приемов резьбы. Некоторая наивность трактовки образов сообщает им обаяние фольклорных произведений, а высокий гуманизм позволяет поставить их в ряд высоких достижений искусства.

Доказательством сказанного является небольшая сидящая фигура «Евангелист с книгой» из собрания автора. Перед нами совершенный образ одухотворенного светлой творческой мыслью человека. Трудно подыскать аналогию этому произведению. Евангелисты сольвычегодского и моршанского музеев несколько грубы и примитивны по сравнению с этой вдохновенной вещью. Прекрасна она и в цвете. Теплою коричнево-фиолетового тона одежда и голубой плащ тонко соотносены с бледно-желтым цветом лица и темным цветом волос и бороды. Лицо евангелиста озарено умом, полно неукротимой воли и мужества.

Хочется отметить еще и скульптуру Гагинского района, открытую автором. В одной из действующих церквей был обнаружен целый музей первоклассных деревянных статуй XVIII века явно местного происхождения. Одна из них «предстоящая». Это один из самых поэтических женских образов в нижегородской скульптуре. С каким вдохновением вырезаны формы этого удивительного лица! Сколько в нем светлой красоты и нравственной чистоты!

Традиции народных скульпторов долгое время сохранялись в народе и появлялись такие шедевры, как «Саваоф».

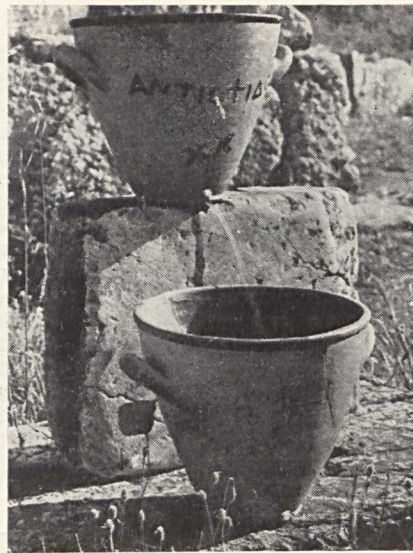
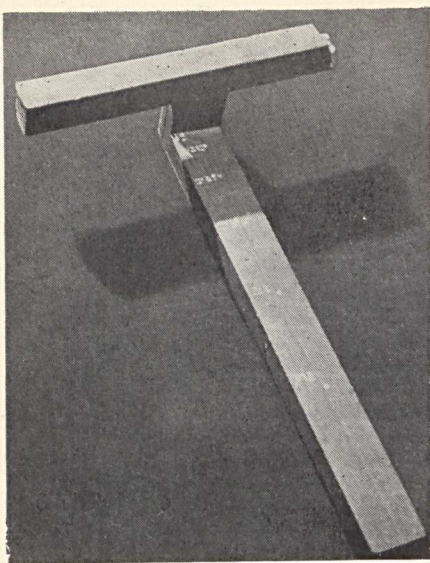
Саваоф ничем не напоминает бога.

Это типичный нижегородский мужичок с распростертыми руками. Заботы и работа избороздили его лицо морщинами. Тяжелый труд, голод и нищету видел этот крестьянин, поэтому так всепонимающе, добро и просто смотрит он на зрителя. С каким мастерством вырезаны волнистые складки рубашки, подпоясанной по-крестьянски веревочкой! Никогда, пожалуй, в скульптуре не была передана так подлинно сущность русского крестьянина, как в этой церковной скульптуре. В этом произведении особенно наглядно выявлены профессиональные приемы обработки материала.



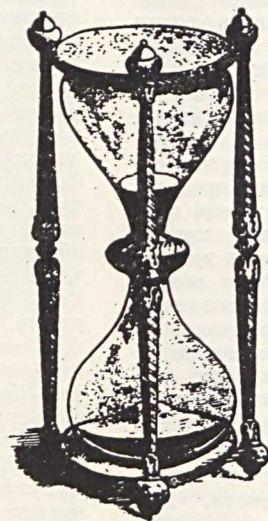
Скульпторы-нижегородцы умело использовали все драгоценные свойства дерева: извивы его слоев, особенности структуры строения дерева. Движения их резца уверенно лепят упругую форму. Мастер словно дарует дереву вторую жизнь, показывает его душу. Глубокое понимание материала, знание его пластических свойств и возможностей, остроумие в использовании его фактуры, врожденный вкус — видны в каждом произведении. Они отмечены неисчерпаемой фантазией, тонким чувством декоративности, глубоким содержанием. Художественный и профессиональный уровень произведений нижегородских мастеров-скульпторов позволяет говорить о давней и развитой местной традиции.

¹ Архимандрит Макарий. Памятники церковных древностей нижегородской губернии. 1857, с. 398—406.



стр. 18—25

Гномон (солнечные часы), или клепсида (по-гречески — «крадущая воду»), где время буквально течет тонкой струйкой из одного сосуда в другой, были известны уже в античности. Песочные часы — символ взаимообращаемости Верхнего и Нижнего миров, и сегодня красующиеся в кабинетах врачей, были главным лабораторным прибором алхимиков.

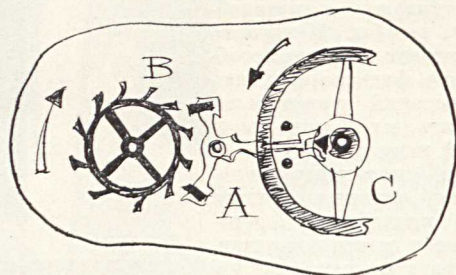


Дизайн

Как мы видим наше время

(Опыт концептуального дизайна)

Леонид Переверзев,
Александр Фарберман



Вплоть до конца XIX века в сборниках всевозможных курьезов, забав, развлечений и «полезных советов» можно было встретить описание своеобразных солнечных часов на ладони. Вот одно из них: «Как узнать посредством соломинки, который час. Взять соломинку, величиною с указательный палец, и поставить ее прямо между указательным и большим пальцами левой руки, потом повернуться к солнцу спиной и поворачиваться потихоньку до тех пор, пока тень от большого пальца не совпадет с так называемой линией жизни. Тогда черта, падающая от соломинки, покажет вскоре, который час дня, а именно: находясь у конца среднего пальца, покажет 6 часов; у конца безымянного пальца, т. е. того, на котором обыкновенно носят кольца и перстень, — 7 часов утра и 5 вечера; у конца мизинца — 8 часов утра и 4 вечера; мизинцевый же палец у правого сустава сверху показывает 10 и 12 часов; третий — 11 и 1 час, а линия, упирающаяся в самый конец этого пальца, означает 12 часов».

Научно-техническая революция безостановочно порождает поток небывалых, словно вышедших из-под пера фантастов чудесных машин, систем, устройств и приборов. Их приближение к человеку, ассимиляция в нашей предметной культуре, эстетическое освоение становится все более непростой задачей. Большинство этих пришельцев сразу же агрессивно перестраивают сложившийся порядок вещей, требуют себе особое место, открыто утверждают свою принципиальную новизну, непохожесть, внешнее отличие от всего, известного ранее. Но некоторые ведут себя иначе: неприметно проникают в глубь наиболее почтенных, устойчивых, традиционных по духу предметов и, действуя изнутри, радикально преобразуют их содержание, форму и смысл. Именно так поступает сегодня ударный авангард НТР — современная микроэлектроника — с механическими часами, предметом, сыгравшим на редкость важную роль в истории европейской цивилизации и переживающим ныне особо разительные превращения. О проблемах, встающих перед дизайнером, проектирующим новую форму часов, о сложном взаимодействии многовекового культурно-исторического опыта видения времени как вещи с достижениями новейшей технологии нам и хочется рассказать. Вначале был заказчик — институт, разрабатывавший различные приборы времени, используемые в науке и технике. Наряду с прочим так называемые интегральные или микроэлектронные схемы, пластинки размером с почтовую марку и толщиной в спичку, внутри которых находится устройство, отсчитывающее секунды, минуты, часы, дни и вообще все что угодно, а на поверхности — соответствующие индикаторы, то есть световое табло из жидких кристаллов (светодиодов) со вспыхивающими на нем красными, желтыми, зелеными или фиолетовыми цифрами.

«Не применить ли подобный прибор в быту?» — подумали однажды институтские инженеры и, взявши корпус от обычных часов, встроили туда вместо пружинного механизма со стрелками таб-

летку интегральной схемы со светодиодами и миниатюрную батарейку электропитания. Так возник прототип нового изделия массового потребления — электронные часы с цифровой индикацией в двух вариантах — ручном и карманном. Затратив немало труда и мастерства на повышение функциональной точности, эксплуатационной надежности и производственной технологичности прототипа, инженеры признали его вполне удовлетворительным во всех отношениях, кроме одного: изделие не имело «товарного вида» из-за отсутствия надлежащих «эстетических свойств». Для придания ему таковых и был приглашен дизайнер, которого подобное задание чрезвычайно увлекло. Для него оно означало — придать форму предмету, никогда еще не имевшему собственного образа. А то, что таким предметом были электронные часы, бросало вызов его способности придумывать, изобретать, создавать нечто принципиально новое, ранее не существовавшее. И вместе с тем — способности припоминать, отыскивать потерянное, переосмысливать хорошо известное.

Ведь речь шла о разработке предмета, с одной стороны, принципиально нового, а с другой — продолжавшего давнюю культурную традицию. Сопрежение двух этих моментов предопределило всю концепцию проекта, их конфликт непрерывно подстегивал воображение и поиск дальнейших альтернатив.

На первый взгляд вся новизна прототипа сводилась всего к двум факторам: а) вместо стрелок — табло со светящимися цифрами; б) в нормальном состоянии табло — темное (ради экономии внутренней электробатарейки), и чтобы узнать, который час, нужно «вызвать информацию», нажав кнопку. Во всем остальном — часы как часы, оставалось только «эстетизировать» их внешний вид. Но чем глубже дизайнер вникал в технические особенности прототипа, тем настойчивей спрашивал сам себя: а правильно ли сформулирована сама цель? Дизайнерское правило гласит: «когда на пути река, заказывай не мост, а переправу», поскольку мост

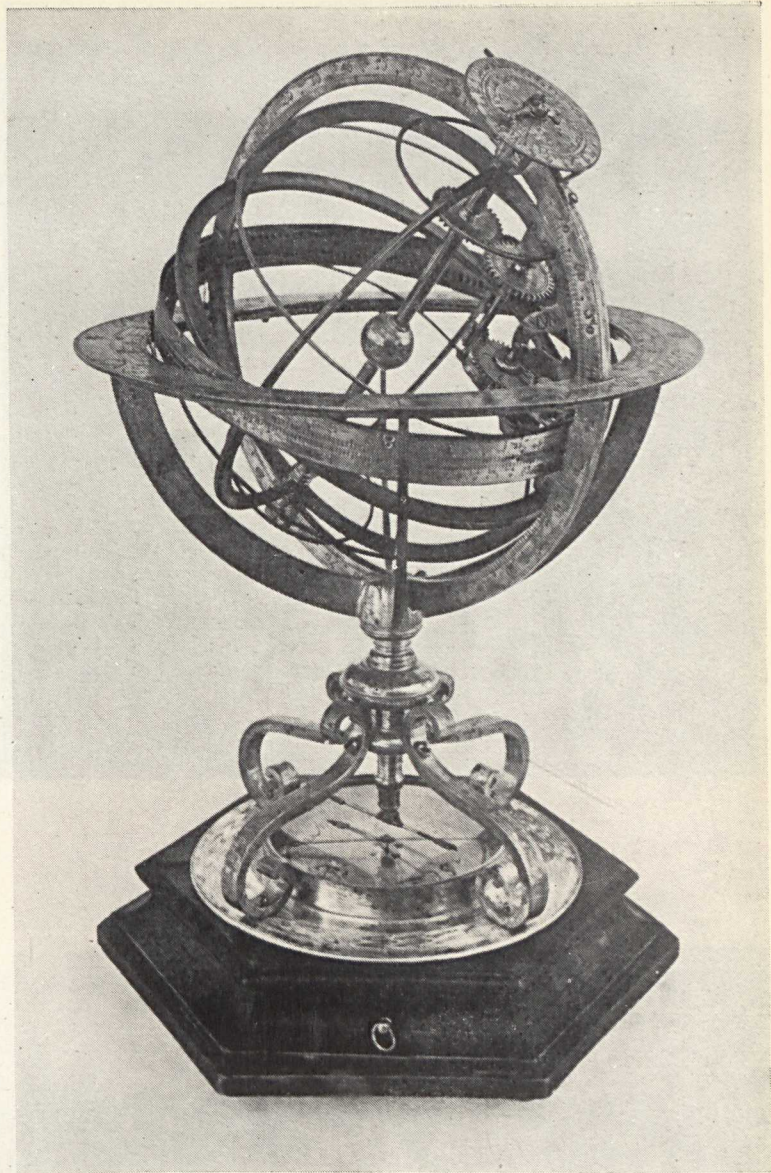
не единственное и не всегда лучшее средство попасть на другой берег. Почему заказывались ручные и карманные часы? Не правильней ли было бы поставить вопрос шире — о каком-то средстве или приборе ориентации во времени? Стоило ли говорить о нем как о часах, в традиционном смысле этого слова?

Чтобы не сковывать себя с самого начала формальными ограничениями, то есть сохранить максимальную свободу поиска, решили назвать проектируемый объект «индикатором времени» без указания способа его ношения. Чутье подсказывало: в нем кроется многое, что не укладывается в старое понятие и схему «часов». Но это обязывало, во-первых, полнее уяснить роль традиционных часов в человеческой жизни, прошлой и настоящей, а во-вторых, выявить круг актуальных и потенциальных потребностей наших дней, подлежащих удовлетворению с помощью микроэлектронного прибора времени.

Изучение литературы и осмотр музеев привели к выводу: идея цифровой индикации оказалась не так уж нова — она была реализована в конструкции механических лепестковых часов еще в XIX веке. «Вызывание информации» нажатием кнопки практиковалось двумя веками раньше в брегетах, вызывающих четверти часа в любой нужный их владельцу момент. Конечно, эти функции выполнялись гораздо менее совершенными механизмами, но при всем том форма выпускаемых сегодня бытовых часов в основе своей остается такой же, как и в эпоху брегетов с репетицией, в свою очередь вырастающей из той конструктивной схемы часового механизма, которую создал еще в XVI веке мастер Хенлейн, слесарь из Нюрнберга. Но брегет был предметом роскоши и удовлетворял потребности привилегированного и праздного класса. Он выступал спутником неспешного существования, размеряемого церемониалом завтраков, обедов и ужинов, светскими развлечениями и личными прихотями. Такие часы с изящной и несколько ленивой медлительностью извлекали из кармана, перебирали многочисленные брелки, не торопясь открывали одну за другой несколько крышек, любясь их высокохудожественной отделкой, ибо брегет был также драгоценностью и украшением. Вид стрелок на циферблате и долгий мелодичный перезвон воспринимались скорее как наслаждение зрения и слуха, нежели чем сигнал точного времени, побуждающий к принятию оперативного решения и немедленному воплощению его в действие.

Подобное отношение к часам ушло в прошлое вместе с породившей его эпохой, для наших дней типична прямо противоположная картина.

Принцип хронометрии сделался непрерываемым императивом как общественной, так и частной жизни. Часы сегодня — самый распространенный предмет обихода, с их показаниями мы справляемся на каждом шагу нашей повседневной жизни. У людей, занятых текущими делами и обязанностями, нет ни охоты, ни практической возможности сосредоточенно любоваться своими часами и обставлять это каким-либо развернутым ритуалом. Большинство довольствуется тем, что бросают на них один быстрый взгляд, так что тех секунд, в течение которых цифры на электронном табло светятся после нажатия кнопки, оказывается для них вполне достаточно. Если сохранить «брегетную» морфологию и в электронных часах — не будет ли это таким же анахронизмом, как воспроизведение форм кареты в конструкциях первых автомобилей? И самое главное — перенесение «механической» морфологии на электронную схему закрыло бы путь к реализации множества других функциональных возможностей, данной схеме присущих.



Безупречно работающий часовой механизм стал моделью Вселенной для галилеевско-ньютоновской физики; прообразом закономерной гармонии, вдохновлявшим философов Века Разума, и организационным идеалом нарождавшегося капиталистического производства.



Если это новый прибор, то и морфологическое решение должно быть существенно иным, не традиционным.

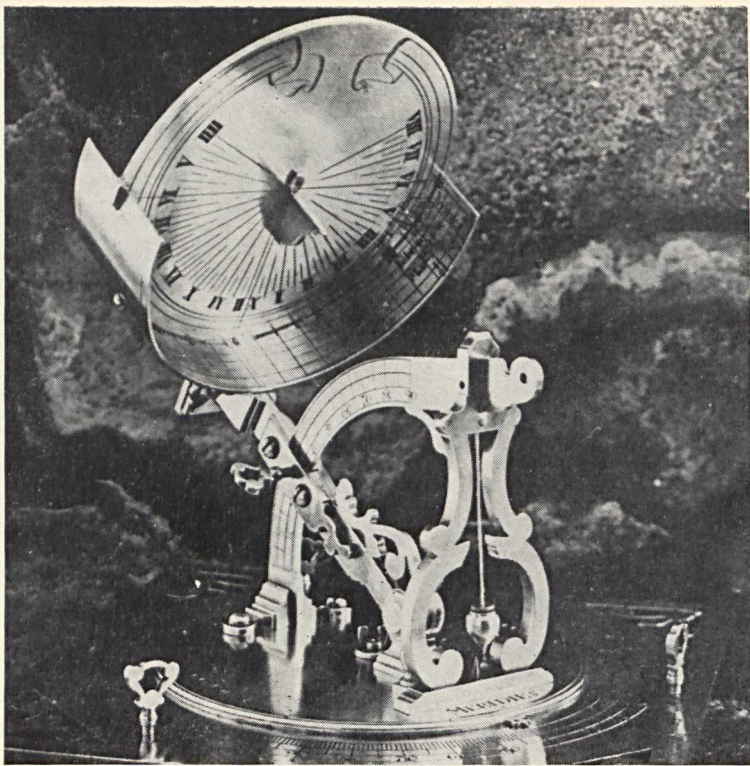
Но как отнеслись бы к этому будущие потребители? Облик механических часов столь прочно укоренился в нашей культурной традиции, что сколько-нибудь резкое его изменение могло бы вызвать отрицательную реакцию, эмоциональное неприятие новой формы, ее «отторжение» организмом культуры. Но, может быть, опасения по этому поводу были вызваны консервативной установкой самого дизайнера, отнюдь не обязательно разделяемой большинством остальных потребителей? Во всяком случае, когда дизайнер как-то заметил, что цифровое табло на светодиодах производит впечатление чего-то холодного, неуютного и бесчеловечного, пригодного лишь для площадей и вокзалов, инженеры горячо протестовали. По их словам, они привыкли к таким индикаторам, не видели в них ничего отталкивающего и находили их весьма удобными.

Но, так или иначе, было очевидно: цифровая индикация полностью разрушала привычный образ часов. В механических часах всегда ощущается связь стрелок с механизмом; его шестерни как бы осязаемо проецируются на циферблат; в его спиральной заводной пружине видится само сжатое время.

И самое главное — часы со стрелками предельно наглядно воплощают идею циклического времени.

В их устройстве и внешнем облике отражается древнейшая концепция времени как равномерного чередования фаз, циклов или периодов событий. Подобно суточному, месячному и годовому круговращению светил, подобно чередованию сменяющих друг друга сезонов и поколений живых существ, совершающих свой путь от рождения к зрелости, а от нее к старости и смерти, дающей начало новому рождению — стрелки часов вновь и вновь пробегают свой минутный, часовой и суточный путь.

Тем самым время, отсчитываемое механическими стрелочными



Прецизионные пружинные хронометры обеспечили уверенную навигацию в открытом океане и межконтинентальное мореплавание с его великими географическими открытиями и колонизацией Нового Света.

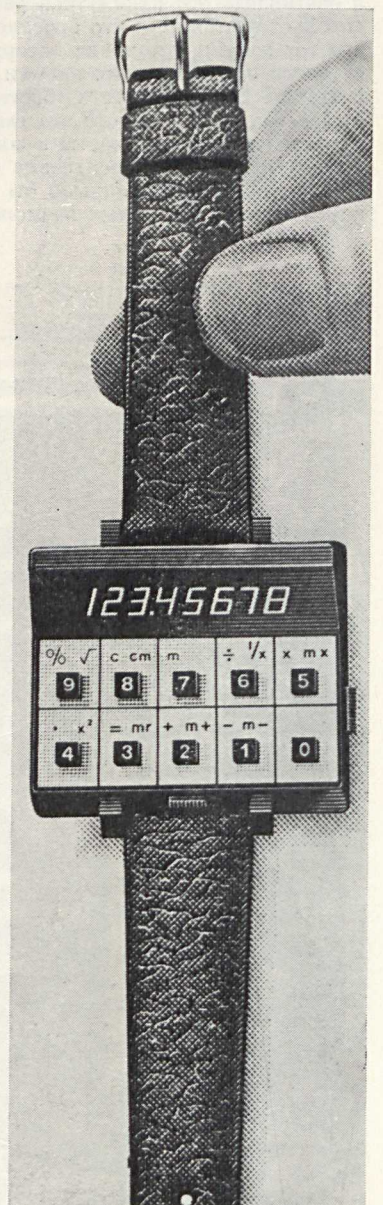


часами, как бы повторяется каждый раз заново в пределах одного и того же зримого круга. Люди, пользующиеся такими часами, воспринимают время прежде всего пространственно, по общему положению стрелок, по углу их раствора и разделяющему их расстоянию.

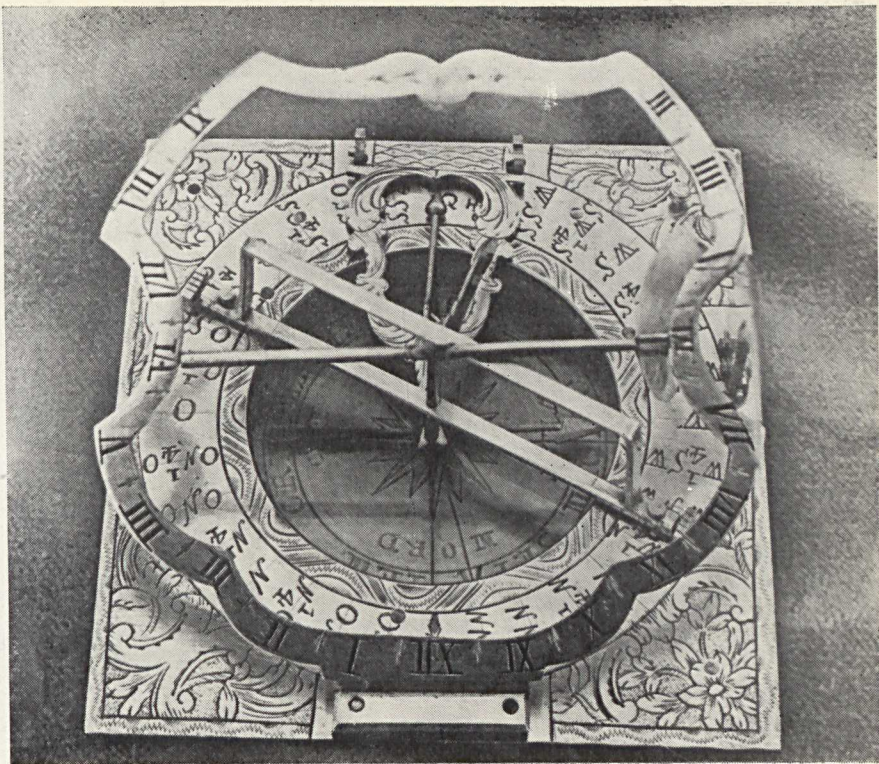
Ничего похожего нет в электронных часах с цифровой индикацией. Их внешний вид несколько не отражает структуры микромодульной схемы, не дает никакого пространственного представления о времени; поэтому и при пользовании электронными часами мы непроизвольно проецируем цифры с табло на воображаемый круговой циферблат, делаем их показания предметно-образными.

Кроме того, с цифровой индикацией, утверждающей принцип линейно одностороннего времени, связан некий дополнительный психологический момент, признаваемый, кстати, самими инженерами-разработчиками. Когда один из них принес домой настольные электронные часы с непрерывно светящимся циферблатом, жена попросила его «закрыть чем-нибудь секунды», ибо непрерывное мелькание их цифр чересчур настойчиво напоминало ей о невозвратно утекающих мгновениях жизни.

Тем самым дизайнер сразу же оказался перед альтернативой: искать с самого начала новые морфологические принципы, новые предметные формы этого прибора или же постепенно приучать к ним потребителя, предлагая ему ряд переходных моделей, прячущих новое содержание под традиционной по виду оболочкой. Направлялась аналогия с костюмом — «изделием», которое, как и ручные или карманные часы, постоянно находится при или, вернее, на человеке и в исключительно большой мере определяет его внешний облик, а до какой-то степени и характер его социально-культурного поведения (известно, как меняются наше самочувствие, манера держаться и даже общий стиль поведения в зависимости от того, одеты ли мы в домашний, рабочий, выход-



Методы точного измерения, фиксации и контроля времени позволили синхронизировать трудные действия огромных масс людей, ввести стандартные машинные операции в промышленности и учредить систему регулярного транспорта.



ной, праздничный или церемониальный костюм).
 Мода на специфически дамские часы, например, начала исчезать примерно в тот же период, когда в стилистике дамского костюма наметилась тенденция к отказу от подчеркнутой хрупкости, изнеженности и общего духа праздности, отождествляемого ранее с идеей женственности.

С утратой значения внешних, накладных декоративных элементов и дамские часы стали играть заметно меньшую роль в качестве ювелирного украшения. Сегодня очень многие женщины носят мужские часы с большим циферблатом, находя их гораздо более удобными. Часы для них уже утратили былой декоративный смысл и стали просто полезным приспособлением (что, конечно, не исключает по отношению к ним определенных эстетических требований, но существенно меняет их характер). В частности, красоту часов усматривают уже в их сложности, в конструктивно-техническом совершенстве, в их сходстве с какими-то другими приборами или измерительными устройствами.

Происходит отождествление точного времени и рекордной скорости, спортивного успеха, причем предметное воплощение этой идеи дается в образе электронных табло с цифровой индикацией. Более того, за рубежом появляются механические часы с цифровой индикацией. Происходит нечто прямо противоположное «классической» ситуации: не новые типы изделий повторяют стилистику старых и традиционных, а наоборот! По-видимому, можно решить проектировать наш объект, не связывая себя традиционными нормами. Но для кого именно он должен быть предназначен?

Статистика говорит, что наибольшее количество всякого рода «специализированных» часов — спортивных, подводных и т. д., раскупаются сегодня отнюдь не спортсменами и не подводниками. Поэтому решили исходить из представления о некоем потребителе-специалисте, чтобы точнее определить круг функций и

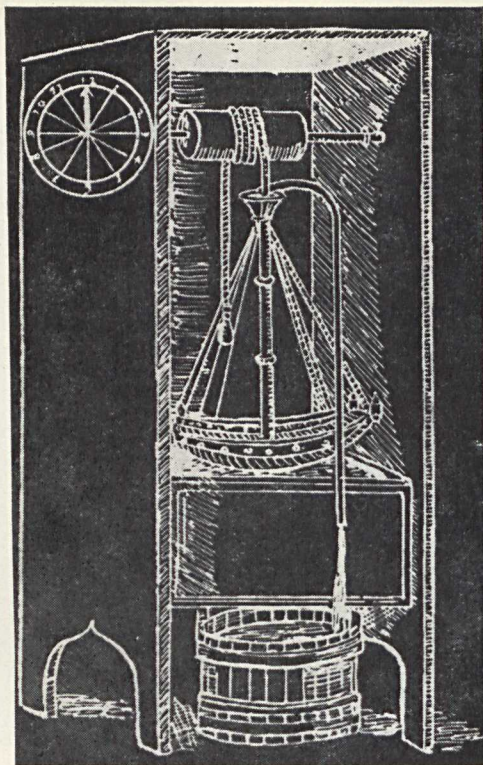
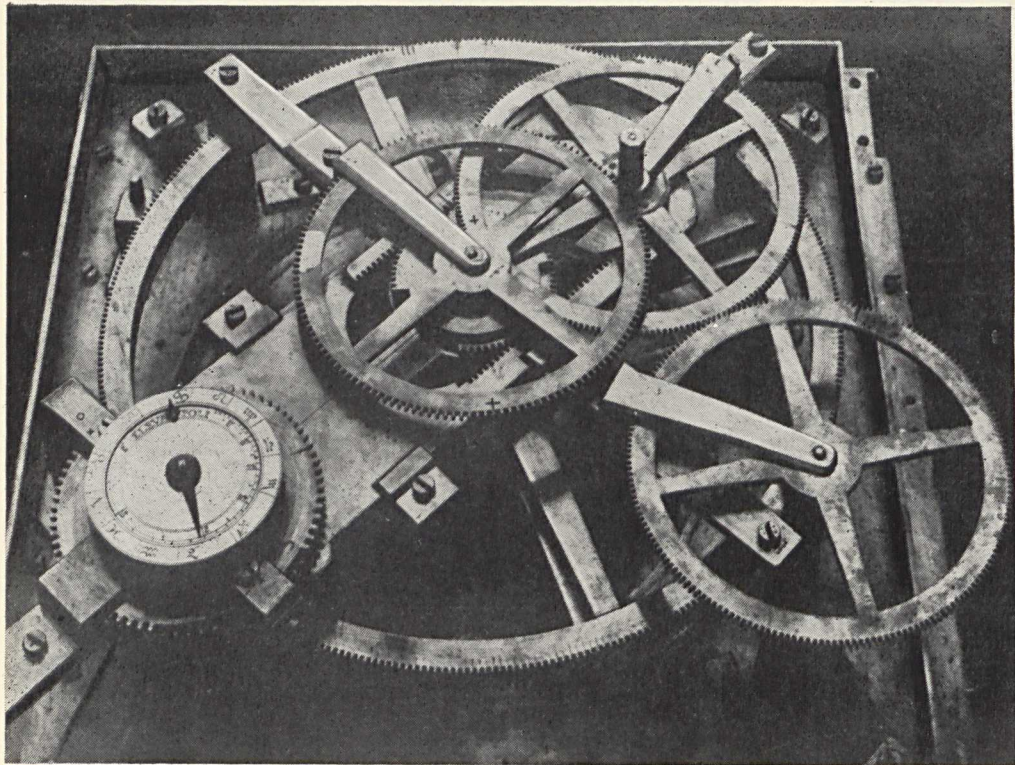
свойств нашего индикатора, имея, однако, в виду сделать его доступным и привлекательным также и для массового потребителя.

Исходным был избран тип современного технического интеллигента, вернее — весьма обширный класс профессионалов, вынужденных по роду своей работы постоянно заниматься расчетами — не настолько сложными, чтобы их стоило передавать компьютеру, но и не настолько простых, чтобы их можно было выполнить без помощи логарифмической линейки или арифмометра.

Мысль о таком потребителе пришла после того, как выяснилось, что интегральная схема заключала в себе все необходимое для миниатюрного калькулятора, совмещенного с ручными или карманными часами.

Такой калькулятор мог бы найти себе применение и далеко за пределами собственно профессиональной среды. Например, в быту для всевозможных подсчетов, связанных с ведением семейного бюджета: составлением ежемесячного счета за электроэнергию, определением суммы допустимых расходов при отборе товаров в магазине самообслуживания и так далее. Он мог бы выполнять и ряд справочно-информационных функций: сообщать по запросу, какой день недели приходится на то или иное число такого-то месяца и такого-то года, заранее напоминать владельцу о приближении условленного часа или важной даты (например, годовщины свадьбы или дня рождения супруга и т. д.).

Такой прибор должен быть предельно мобильным и закрепляться в любом нужном месте: на отвороте пиджака, на чертежной доске или логарифмической линейке, на станке или лабораторном приборе, где угодно — даже на рукаве, как ручные часы! Но возникла проблема: как общаться, как разговаривать с таким прибором? Часы традиционные были по преимуществу предметом наблюдения. Разговаривали с ними редко, просто и коротко: вращали заводной ключ или круглую головку с насечкой, пере-

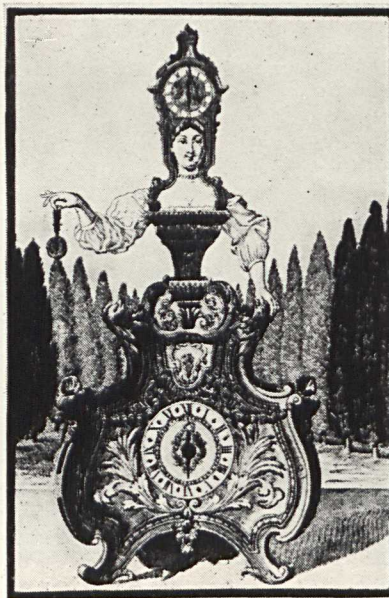


Первые «машин» времени с валами и гириями, возвещающие канонические часы молитвы в христианских монастырях, появились к началу второго тысячелетия нашей эры, прошло еще пятьсот лет, и механизмы со стрелками — сперва на высоких

башнях и колокольных, потом и внутри домов — стали размерять также ритм светской городской жизни.

Электронные таймеры эпохи НТР синхронизируют работу гигантских компьютеров, управляющих индустриальными комплексами и космическими аппаратами. Первые электронные часы наследовали морфологический тип двух- или даже трехсотлетней

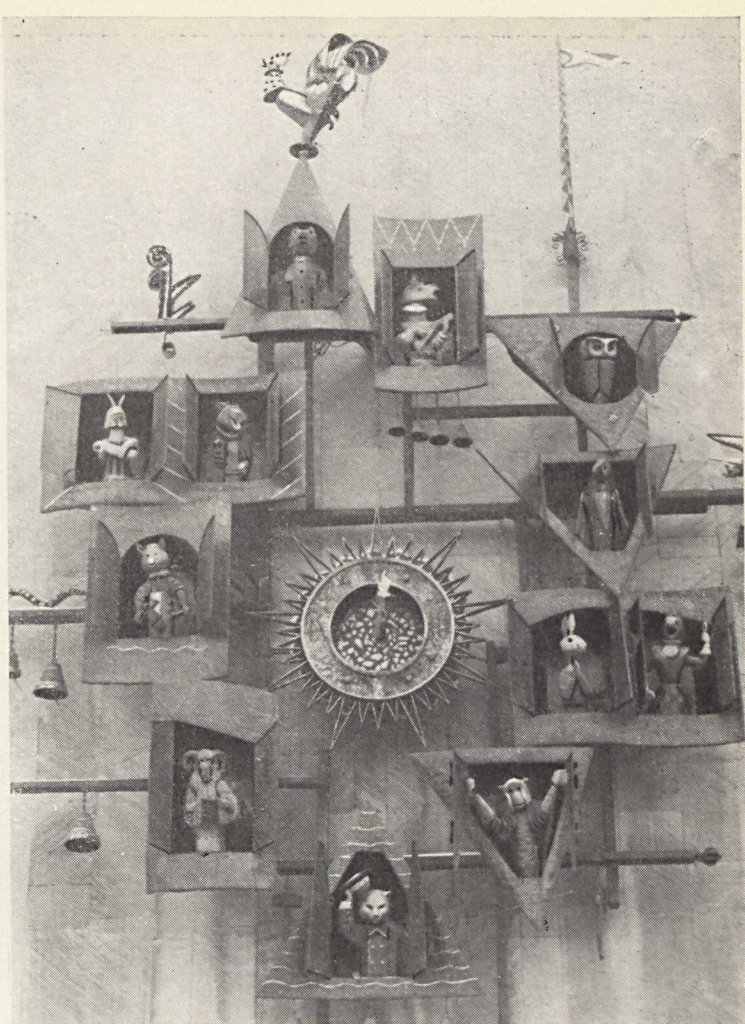
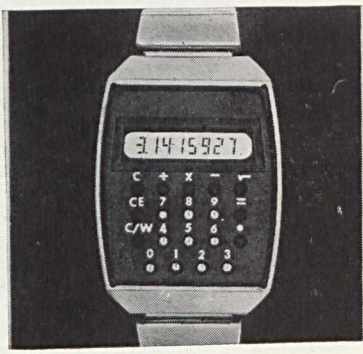
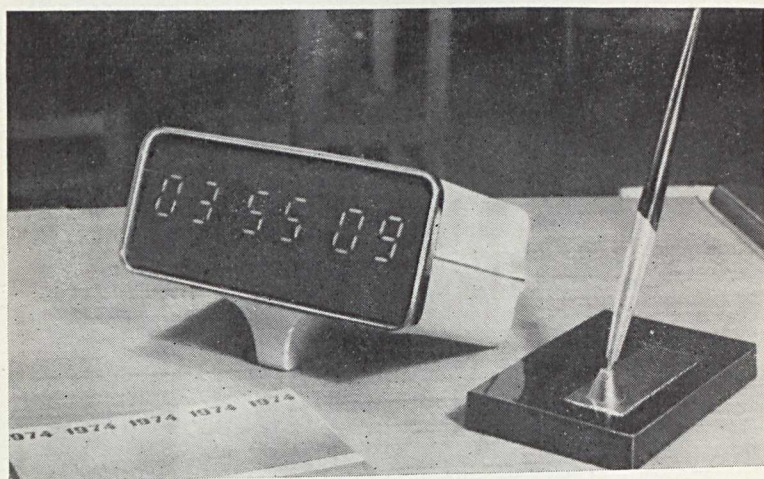
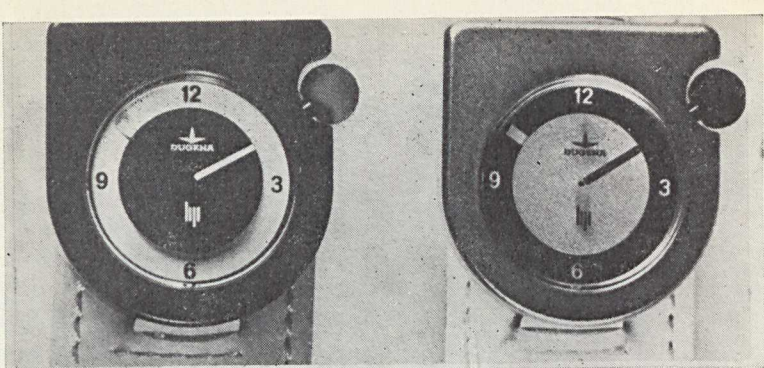
давности, по отношению к приборам времени, равно как и место, занимаемое ими в человеческой жизни, в наши дни существенно изменилось, что привело и к изменениям их внешнего вида.



водили стрелки, нажимали кнопку, вызывая звон брегета, останавливая будильник или запуская секундомер, — вот, пожалуй, и все.

Ключики и головки в качестве органов общения с часами-калькулятором уже никак не годились. Выручила новейшая идея: электронные сенсоры — не требующие никаких усилий и реагирующие на одно только прикосновение булавки, пера или стержня шариковой авторучки. Все как будто было преодолено, и открывалась перспектива абсолютно свободного формотворчества. И тут-то вновь возникает образ часов с циферблатом и стрелками, идея циклического времени. Практика показала: многие люди, включая горячих приверженцев электронных приборов, предпочитают, если возможно, иметь перед собой сразу два типа часов — цифровых и стрелочных. Оба обладают своими достоинствами и дополняют друг друга. Цифровая индикация представляет время точным, прерывным, дискретным; взглянув на табло, мы говорим: «это случилось в 15 часов 28 минут и 07 секунд». Однако во многих случаях гораздо важнее заранее представить себе интервал, разделяющий моменты, отношение временных отрезков различной длины, дистанцию между «уже миновавшим» и «еще не наступившим» событием. Именно это и дают нам стрелки на циферблате: целостно непрерывную, предметную, аналоговую модель времени, график нашей жизни, путь из прошлого в будущее. Вспыхивающие же цифры светового табло отмечают мгновения настоящего и оптимум — в сочетании обоих способов. Часы-калькулятор должны, следовательно, иметь два способа индикации — и дискретно-цифровой, и аналоговый. Всемирно известная фирма «Омега», кстати говоря, уже выпускает ручные электронные часы с двумя индикаторами — стрелочным и цифровым, расположенными рядом. Подобное решение нельзя, однако, признать удачным. Во-первых, чтобы не увеличивать корпус, циферблат приходится делать вдвое уменьшенным, а это затруд-

няет считывание и повышает вероятность ошибки, то есть сводит на нет его смысл. Во-вторых, механические стрелки — шаг назад в конструктивно-технологическом отношении, отступление от «чистой» электроники. Выход — в создании электронного же устройства предметно-пространственной, аналоговой индикации. Использовать те же светодиоды, расположив их в виде трех концентрических окружностей, где внутренняя окружность образует часовую шкалу из красных светодиодов, средняя — минутную из зеленых, а внешняя — секундную из желтых. Течение времени отображается при этом либо перемещением светящихся цветных точек вдоль шкал, либо постепенным «разрастанием» самой шкалы — цветной полоски, которая начинается с нуля, описывает полную окружность соответственно за полсутки (или сутки), за один час и за одну минуту; гаснет при прохождении через ноль и вновь возникает светящейся точкой в начале следующего цикла. Табло цифровой индикации помещается в центре аналогового циферблата, и оба способа отображения могут работать синхронно или порознь, что открывает необычайно широкие возможности «остановки времени», «обратного счета», «программирования сроков», параллельного движения в нескольких временных масштабах и осуществления множества других преобразований информации, относящихся ко времени или другим величинам. Массовый выпуск изделий подобного типа, вероятно, внес бы определенные изменения в образ жизни их потребителей. Возможно, это сказалось бы на costume; распространение механических часов привело некогда к появлению специального часового карманка в брюках и жилете, не изменив, впрочем, самого их покроя. Но что произойдет, если в будущем небольшой прозрачный пластмассовый карманчик для помещения электронного индикатора появится не внутри, а снаружи пиджака, брюк, куртки или пальто? Претерпели же очевидную трансформацию покрой, стиль и вся эстетика спортивной одежды из-за растущей популяр-



ности горных лыж, причем сегодня эта эстетика переносится и на повседневное платье? Во всяком случае следовало бы помнить об этом при проектировании электронных часов и предвидеть возможную эволюцию образа и в таком плаце.

Еще один путь — превращение часов-калькулятора из чисто служебной вещи в украшение, в ювелирное изделие и предмет роскоши, как это произошло некогда с брегетом. Ортодоксальные функционалисты наверняка будут против, но пути дизайна, как свидетельствует история, настолько затейливы и прихотливы, что устанавливать им наперед какие-то категорические предписания — дело безнадежное. Нельзя забывать и о темпах научно-технического прогресса. Заказчик готовит на смену нынешним гораздо более эффективные и многофункциональные схемы. Уже появились карманные (а завтра будут наручные) электронные словари-разговорники для туристов: вы набираете, например, слово today на клавиатуре, а ваш не понимающий по-английски собеседник-француз видит на табло слово toujour и так далее. Но какой же все-таки образ, наконец, принимает или может принять идея электронных часов-калькулятора-информатора? Ответ еще не получен. Дизайнеры настойчиво ищут его в самом широком диапазоне проектных альтернатив, но вряд ли такой образ закрепится достаточно прочно в каком-то одном определенном формате. Скорее следует ожидать возрастающей множественности принципиально разнотипных решений. Каждое из них в отдельности пока что лишено (а возможно, никогда и не обретет) той печати необходимости, той культурной семантики и символической ауры, которой отмечены в наших глазах зодиакальный круг циферблата с руками-стрелками, песочные часы, клещидра и гномон. Но, взятые вместе, они уже дают нам почувствовать динамику поиска новых, сегодняшних форм нашего времени.

Памятник

К 100-летию открытия



Пьедестал памятника сделан по проекту архитектора И. С. Богомолова из гранита темно-серого и темно-красного цветов. Пьедестал этот четырехгранный, с выемкой углов; по вогнутым фасадам, в углах, спускаются вертикально гирлянды; на выступе базы спереди положен перевитый лентой венок и в нем слово «Пушкин». Изваяние, вместе с пьедесталом, в высоту имеет до 43 аршин. Бронзовая статуя — 6 аршин вышины; в ней 300 пудов металла, в украшениях 73 пуда 27 фунтов. Каждая сторона плинтуса под статую 1 аршин 12 вершков. Визу ребро постамента 3 аршина 9 вершков, а площадь, занятая памятником, 16 квадратных аршин.

Пушкин стоит в обычном платье 20-х—30-х годов, прямо, выдвинув несколько вперед левую ногу. Правая рука заложена за жилет; на плечи, сверх сюртука, накинут широкий плащ; в левой руке поэт держит за спиною шляпу; голова, с густыми кудрями, немного наклонена; взор обращен в землю; выражение лица носит отпечаток грустной мечтательности.

МАРИНА ЦВЕТАЕВА
О ПАМЯТНИКЕ ПУШКИНУ

...Памятник Пушкина был не памятник Пушкина (родительный падеж), а просто Памятник-Пушкина, в одно слово, с одинаково непонятными и порознь не существующими понятиями памятника и Пушкина. То, что вечно, под дождем и под снегом, — о, как я вижу эти нагруженные снегом плечи, всеми российскими снегами нагруженные и осиленные африканские плечи! — плечами в зарю или в метель, прихожу я или ухожу, убегаю или добегаю, стою с вечной шляпой в руке, называется «Памятник Пушкина»

...Памятник Пушкина был и моя первая пространственная мера: от Никитских ворот до памятника Пушкина — верста, та самая вечная пушкинская верста, верста «Бесов», верста «Зимней дороги», верста всей пушкинской жизни и наших детских хрестоматий...

Памятник Пушкина был — обиход, такое же действующее лицо детской жизни, как рояль или за окном городской Игнатьев...

...С памятником Пушкина была и отдельная игра, моя игра, а именно: приставлять к его подножью мизинную, с детский мизинец, белую фарфоровую куклолку... рост сравнивать.

Памятник Пушкина был и моей первой встречей с черным и белым: такой черный! такая беда!..

Так что памятник Пушкина был и моей первой встречей с материалом: чугуном, фарфором, гранитом — и своим.

...Первый урок числа, первый урок масштаба, первый урок материала, первый урок иерархии, первый урок мысли и, главное, наглядное подтверждение всего моего последующего опыта: из тысячи фигурок, даже одна на другую поставленных, не сделаешь Пушкина.

...И если я до сих пор не назвала скульптора Опекушина, то только потому, что есть слава большая — безымянная. Кто в Москве знал, что Пушкин — Опекушина? Но опекушинского Пушкина никто не забыл никогда. Мнимая неблагодарность наша — ваятелю лучшая благодарность...

А там, в полях необозримых
Служа небесному царю —
Чужинный правнук Ибрагимов
Зажег зарю.

М. Цветаева, 1914

«Памятник Пушкина»

Ирина Уварова

Статуя кивает головой в знак согласия.

А. С. Пушкин

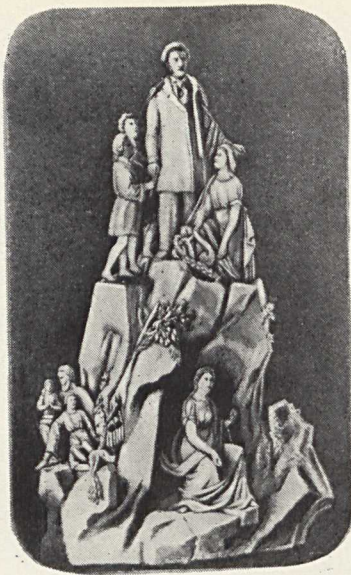
I.
По смерти Пушкина С. Гальберг снял с его лица маску, а после сделал бюст, и поэт предстал почти что в опекушинской благородной простоте. Но как надолго потом она скрылась!
Три конкурса явили памятники Пушкину один другого грандиознее, помпезнее, сложнее. В Пушкине видели гиганта, глыбицу, нечто несообразно ни с чем великое. Не поэт — явление. Более всего будоражило творческую фантазию его исполнство — в честь Пушкина возводили скалы. Образовался горный хребет.

В проекте Л. Бахмана и Н. Лаврецкого изображены были бутфорская скала и грузноватый солидный господин сверху. Вокруг копошились фигурки, не доходившие сему Гулливеру и до плеча. Пышноплечая муза с лицом пейзажистским и открытым почтительно слагала к стопам поэта лиру. Еще одна женщина олимпийского вида сидела в гроте, а позади, у подошвы, на мизерном уступчике группировались мелкие фигурки: то был народ.

Достанься нам такой монумент, мы всегда имели бы перед собой наглядный пример иерархии, где Пушкину уготовано высшее и лучшее место, потому что он наиталантливейший и самый великий; как нельзя более ему соответствовал текст пушкинского «Памятника» в благоразумной редакции Жуковского с рифмой «любезен — полезен»¹.

В контраст Н. Пименов вознес дань совершенно свободному романтизму, байроническому бунтарству, корсарской гордыне. Его утес был отвесным, неприступным и невозможно высоким, как при переходе Суворова через Альпы. На вершине парила независимо стопа книг, на ней летел Пушкин, скрестив руки, и с бесстрашием опытного эквилибриста глядел вперед. Ниже мчались ангелы на высокогорных орлиных крыльях, памятник делался крылат, хотя очевидно было, что и ангелам не залететь туда, куда вознесся поэт.

Последнюю скалу (уже в третьем конкурсе) возвел М. Антокольский. Его скала была самой мощной, но и самой таинственной, подобно грядущим декорациям Гордона Крэга². По винтовой лестнице, хватаясь за перила, тянулась густая процессия литературных героев, вызванных к жизни Пушкиным. Несмотря на мистическую атмосферу, они были неестественно реальны, упитанны и агрессивны. Медленно и неумолимо двигались они вверх, где их ожидало чахлое плоское существо, обреченно поникшее в крестах; словно бы они выжили из него жизненные силы и теперь зловеще шли вновь к нему — подкрепиться. Памятник воздвигался внутри поэтики Пушкина — этаким грозным апофеоз Лукоморья.
На смену горным аллегориям шли и другие памятники конкурсов,



«ВАЯТЕЛЮ — ЧТО ДОЛЖЕН ВЫРАЖАТЬ ПАМЯТНИК ПУШКИНУ

Изобрази ты в нем поэта,
Чтоб — в царстве мысли царь — он был
Исполнен внутреннего света,
Да им и нас бы осветил!

А. Майков

(«Кругозор», № 11, 1876)

В столице, Пушкину любезной,
В Москве в виду монастыря,
Поднялся ныне лик железный
Родного нам богатыря.

В. Сологуб

(«Московские ведомости»,
1880, № 160)

Завеса пала. Пред толпою
С привычной думой на челе
С поникшей долу головою,
В своем обдыбленном плаще,
Как бы от мира отрешенный,
Возстал поэт...

И. Гейнце

(«Русская газета», 1880, № 68)

Мечтая о могучем даре
Того, кто русской стал судьбой,
Стою я на Тверском бульваре,
Стою и говорю с тобой.

С. Есенин, 1924

Нет, не бронзою память одета —
А любовью народных масс.
И ширится слава поэта
Каждый год, каждый день, каждый час.
Т. Лондон, 1937

Вот он — отлит на диво из гулякой
бронзы,
Шляпу снял, загляделся на день
морозный.
Вот в крылатом плаще, в гражданской
одежде,
Он стоит, кудрявый и смелый,
как прежде.
Только страшно сырост — прикиньте,
смертьте,
Сколько весит на глаз такое бессмертье!
Только страшно юн и страшно
снокоен,—
Поглядите, правнуки, точно такой он.

П. Антокольский, 1937



на свой лад хлопотавшие о великости Пушкина, — таков был проект Н. Шредера, где пьедестал был пышен, многосложен, состоял из фигурок, ступенек и многого, многого иного, отчего памятник становился похож на гигантски возросшую затейливую чернильницу. Наверху же стоял поэт в той позе, какая причисляется В. Ленскому, когда он собирается петь.

Все, что потом отстаивалось в удобных формах, в матрицах, предназначенных для широкого и популярного употребления в хрестоматии, в оперном либретто, в апокрифе, — уже бродило в проектах. В том ходе художественной мысли, которая лет двадцать вела за собою скульпторов, если б кто-нибудь взял курс на «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой», то и была бы на скалах размещена вся великая Русь.

Есть что-то наивное в доверчивой многозначительности композиций, есть нечто курьезное и трогательное в той серьезности, с какою авторы к ней относились. Грандиозность замыслов провоцировала манию величия, и был сочинитель проекта, высокомерно отвечавший дерзкому критику: «Я смело могу гордиться, что не только обрисовал жизнь, все значение Пушкина в литературе и народе, но достиг в композиции памятника совершенно новых художественных форм»³.

Режиссируя величественные постановки, скульпторы упорствовали в том, что мы назвали бы сегодня театральностью. Это был театр с массовой, с декорациями, с солистом, с пьесой. Со своим собственным сценарием, со своим откровением: явление поэта народу, с толкованием его в роли. И даже П. Забелло, наиболее отвечающий нашим понятиям о скульптуре, отделавшись от скалы и поставив крепкую, крупноголовую фигуру просто на камень (ноги расставлены, сапоги выразительны), все же завернул Пушкина в широкий плащ, драпирующийся как-то вызывающе по-корсикански.

В стремлении выразить сразу все, что стекалось в сияющее обобщение «Пушкин», проекты терпели поражение. Но знаменательно, что Достоевский в своей речи по случаю открытия памятника стремился к тому же и вселенскую, всеобщую сущность гения Пушкина назвал всемирной отзывчивостью.

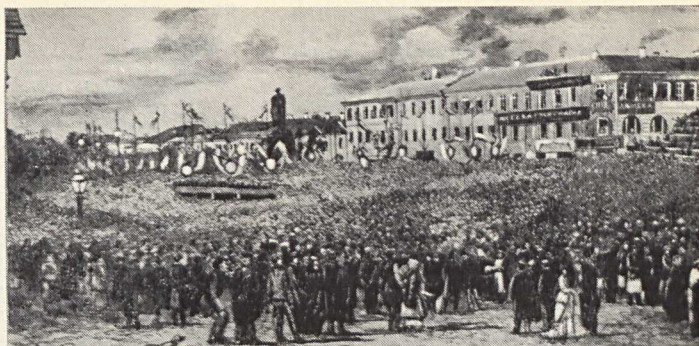
И если рассматривать скульптурные проекты и речь литератора как свободное состязание муз на тему «Пушкин», придется признать, что литература оказалась материалом более пластичным, богатым и подготовленным. Скульптура же перед лицом небывалой темы пыталась разрушить устойчивые каноны и увязала в обломках.

А Опекушин от проекта к проекту шел не к памятнику поэзии и не к памятнику, находящемуся в определенных взаимоотношениях с народом, словесностью, обществом, — но к поэту. И то, что он делал поначалу, состояло в троюродном родстве «нашему



1871 год 20 марта: высочайшее повеление, «чтобы памятник Пушкину поставлен был не в Царском Селе, как прежде указано было, а в Москве, месте рождения поэта, где монумент его получит вполне национальное значение»
1860: Высочайшее повеление об открытии всенародной подписки на сооружение памятника.

1871: Из воззвания комитета по сбору средств на памятник Пушкину: «В настоящем деле нет, кажется, надобности придумывать доводы для привлечения жертвователей. Значение Пушкина так сознается всеми, права его на памятник так несомненны, что к сказанному прибавлять нечего. Пусть только всякий, сочувствующий великому поэту, припесет свою посильную лепту: как бы ни была она ничтожна сама по себе, она получит свой вес в итоге пожертвований, и средства для осуществления достойным образом общего желания могут быть собраны в короткое время». Собранная сумма, с накопившимися процентами, достигла к 1880 году 106,575 р. 10 к.



Памятник обошелся в 87,510 р. 16 к., а именно:
На премию по двум курсам издержано Академику Опекушину на выделку гипсовой статуи уплачено 20,000 р.
Архитектору Богомолу 5,500 р.
Подрядчику Барникову 40,016 р. 53 к.
За отливку статуи из бронзы на заводе Когуна 15,745 р.

О ПОДПИСКЕ НА ПАМЯТНИК ПУШКИНУ

1855: «...чиновники Министерства ласкают себя надеждой, что просвещенный начальник их, князь Александр Михайлович Горчаков, как ревнитель отечественной славы, как совоспитанник по лицу любимого поэта, удостоит благосклонным вниманием единодушное желание его почитателей и не откажется предстательствовать у милостивого монарха о разрешении открыть повсеместную в России подписку для сооружения в С.-Петербурге памятника Александру Сергеевичу Пушкину».

(Из письма чиновников Министерства иностранных дел, в списках которого при жизни числился А. С. Пушкин — кн. А. М. Горчакову.)

1870: 19 октября на лицейском обеде Я. К. Грот предложил учредить комитет по организации средств на памятник.

1871 февраль: утверд. ден комитет в составе: статс-секретарь М. А. Корф, адмирал Ф. Ф. Матюшкин, академик Я. К. Грот, статс-секретарь К. К. Грот, статс секретарь Ф. П. Корнилов.



«Высочайше утвержденный комитет по сооружению памятника Пушкину, в исполнение возложенного на него волею Государя им поручения и по открытии ныне памятника в его присутствии Его императорского Высочества принца Петра Георгиевича Ольденбургского, Его Сиятельства Московского Генерал-губернатора князя Владимира Андреевича Долгорукого, городских властей и собравшихся из многих местностей депутатов от различных ведомств, учреждений и обществ, сим передает означенный памятник в ведение Московской городской думы. Составив, в удостоверение того, настоящий акт и прилагая к оному чертеж и план памятника, комитет поручает это драгоценное народное достояние просвещенной заботливости городского совета первопрестольной столицы, бывшей колыбелью великого поэта».

стр. 26
Проект памятника
Л. Вахмана
и Н. Лаврецкого

Проект памятника
Н. Пименова

стр. 27
Проект памятника
П. Забелло

Открытие памятника

Памятники
конкурса

В распоряжении комитета оставалось 19,064 р. 94 к., которые решено употребить на учреждение при академии наук премии имени Пушкина.

Памятник Пушкина», в том конечном виде, который нам достался. Но, глядя на его опекушинскую родню, невозможно понять, как «наш» вырвался из этой семьи. Впрочем, столь же необъяснимо, почему в семействе Пушкиных родился Александр Пушкин. Но можно сказать, что в своих поисках Опекушин был ближе литераторам, чем собратьям своим — скульпторам. Нужно было освободиться от шетета, от почтительности, от подавленности величием, от чинопочитания. Нужно было отдаться пушкинской стихии свободы и божественной простоты, высоко отстоящей и от убожества простоты обыденной, и от заоблачного чванства именитых небожителей. Если б Пушкин среди проектов выбирал сам, он выбрал бы этот. В памятнике есть личный вкус Пушкина (вкус, сказавшийся в выборе жены: красоты классической, манерами проста, в обращении сердечна). Но где же в чеканном бронзовом лике живая гримаса лицейской мартышки? Право, профиль живого Пушкина смотрелся бы дружеским шаржем на нашего, бронзового. А кто-то из тех, кто видел его при жизни, взглянув в лицо памятнику, вскричал: «Не похож!». И все-таки похож. Для нас, по крайней мере. Ведь без него нам достался бы некий собирательный портрет, куда вошло б всего понемножку (так гоголевская Агафья Тихоновна собирает типический образ жениха — если бы): нос от Кипренского, бакенбард от Тропинина, поза — от автопортрета, там, где опершись о гранит... Да и как иначе? Чем более необозримо великое и общее, тем отчаяннее наш разум неплывет за точную приметку: природа — это где березка, море — где белеет парус. Памятник Опекушина освободил нас от собирательной деятельности. То, что там запечатлено, и есть наш Пушкин, самый что ни на есть похожий. Ровно сто лет назад, 6 июня 1880 года, в 12.20, на Страстном бульваре спало с памятника «сильно загрязненное полотно», «и задумчивый облик поэта был приветствован громким, продолжительным «ура»...»⁴. С этого часа мы получили образ поэта, оказавшийся достаточно вместительным, чтобы вобрать в себя все безбрежное и необозримое, что называется — Пушкин. И «чудо было в том, что посредственный скульптор, не сделавший более ничего примечательного, создал гениальный памятник, прикоснувшись к гению Пушкина»⁵.

II.

— Милостивые государи, памятник Пушкину поставлен: память великого народного поэта увековечена. Все обрадованы... — так говорил Островский вечером того же дня, на обеде в Городской думе.

Но далее, как говаривали в старину, стали происходить вещи странные или по крайней мере удивительные. Памятник оказался не из плеяды обычных городских памятников поэтам, что поставлены и стоят. Оказалось, Александр Сергеевич прогуливался.

История оживающих памятников не нова: сам Пушкин о них писал. Один, огромный, скакал на бронзовом коне, гоняся за маленьким человеком, не успевшим скрыться в «Шинели» Гоголя, другой хоть и кивал в знак согласия, но человека в преисподнюю утащил. Между тем, их воздвигали в память умерших, и самим фактом своего создания они как бы обязаны факту вечного упокоения. Но наперекор рассудку они сходили с места и вмешивались не в свои дела. (Просто о статуях уж и не говорю: по свидетельству греков, одна жена на себе своего собственного скульптора, другие, по словам Мериме и Томаса Мура, отбирали жениха у живой невесты.)

Реалистический взгляд на вещи вообще и на памятники в частности должен был покончить с этим ни на что непохожим хождением и противоестественным контактом с миром живых. После того как легендам и беспочвенным фантазиям было строго указано их место, история с Командором стала фактом художественным (хотя и менее поучительным) и ушла доживать свой век в чистых сферах искусства.

Но именно из этих сфер поступило сообщение Маяковского о том, что он гулял с памятником Пушкина однажды летней ночью и даже учил его новому слову: коопсах. Маяковский говорил, Пушкин молчал. Но, видимо, слушал. Пушкин-памятник оказался легким, быстрым, от попутчика не отставал. Прощаясь с первым криком петуха, — простите, с первым звонком трамвая, Маяковский подсадил его на пьедестал, вспомнив, наверное, какой он сам крупный и какой Пушкин был маленький.

Как бы милиционер разыскивать не стал.
На Тверском бульваре очень к вам привыкли.

Что за страсть российской поэзии к пророчествам! Привыкли, в самом деле, очень привыкли — и до сих пор не отвыкнем от Тверского, от родного места памятника. Там он так хорошо и ладно стоял... Когда ему уготовили участь перейти через улицу и встать напротив себя самого, на фоне надписи «Кинотеатр «Россия» — разве не было оправдавшихся опасений, что передвижение ему во вред? И стоит не там, и стоит не так, и так далее, и все верно. Но случилось невероятное: образ Памятник Пушкина, живущий в нас, не разделил потерь, понесен-

«... С 9 часов утра густые толпы народа и многочисленные экипажи стали стекаться к площади Страстного монастыря. Более счастливые смертные, обладавшие входными билетами на площадь, занимали места: кто на возвышенных подмостках, устроенных как раз возле Страстного монастыря, кто в рядах публики, окружавшей памятник, затлупленный сильно загрязненным полотном и обвитый бечевою, кто — в церкви. ...около самого памятника... колыхались многочисленные значки и знамена различных корпораций, обществ и учреждений; вокруг площадки памятника на шестах поставлены были белые щиты, на которых золотом вытиснены были названия произведений великого поэта; Тверской бульвар был украшен гирляндами живой зелени, перекинутой над дорожками...

Площадь то и дело пересекали многочисленные депутаты, во фраках, с белыми бутоньерками (на которых стояли золотые буквы «А. П.») в петлицах и с большими венками в руках. На крышах и в окнах соседних домов группировалась тесная масса зрителей. Четыре фотографа еще с раннего утра установили в разных пунктах свои аппараты. Погода была серенькая, но дождя не было. ... Около десяти часов началась заупокойная обедня в церкви Страстного монастыря, которую совершал московский митрополит Макарий... за литургией следовала панихида, торжественным и умилительным моментом которой было провозглашение вечной памяти «болярипу Александру»...

В 12 часов процессия, состоявшая из присутствующих в церкви лиц, за исключением духовенства, при звуках нескольких оркестров... и пения певчих, направилась к покрытой красным сукном эстраде. Тысячная толпа на площади сняла шапки... Когда все почетные лица, между которыми находились и члены семьи Пушкина, поместились на эстраде, статс-секретарь Корнилов стал читать акт о передаче комитетом городу Москве памятника: акт этот, был тут же вручен городскому голове С. М. Третьякову, который в своей благодарственной ответной речи дал торжественное обещание «свято хранить» памятник... При определенных словах акта, в 20 минут первого, по знаку платком, данному генерал-губернатором, спала пелена, покрывавшая памятник, и задумчивый облик поэта был приветствован громким, продолжительным «ура» тысячи уст!.. Длинною вереницею стали подходить к памятнику депутаты... Между прочими представителями обществ радостно было видеть подносящими венки учени-

ных памятником при передвижении на новое место.

Удивительный смысл пребывания его в Москве, в реальности и нереальности, в культурном климате столицы, не потерял урона. Вместе с ним поменяло место и его магическое поле, властно влекущее к себе людей во дни смнений, во дни тягостных раздумий и в счастливые минуты.

«Будем надеяться, что всякий наш потомок, с любовью остановившийся перед изваянием Пушкина и понимающий значение этой любви, тем самым докажет, что он, подобно Пушкину, стал более свободным человеком!» (Тургенев). Что ж, классик зря не скажет.

И тропа, как мы видим, не заросла, и народ к ней ходит: фотографироваться, положить цветочки, постоять (однажды школьнички с пьедестала списывали в тетрадь «Слух обо мне...»). Словом, памятник как памятник, все в порядке.

Между тем, что-то было не так. У кого-то продолжались какие-то дела с кем-то почему-то живым. И не случайно в «Мастере и Маргарите» поэт Рюхин, проезжая мимо металлического человека на бульваре, люто позавидовал Пушкину, его ране и его пуле.

«Ужо тебе!» — едва не воскликнул собрат по перу. Но памятник собрата не приметил. (Внимание! Рюхин уже мог бы завидовать Булгакову, еще живому, но предпочел Пушкина.)

Другим поэтам везло больше: они с ним заговаривали, он им отвечал — так они по крайней мере утверждали. Однажды, например, ответил так: «Но мы пели о радости, гнали тоску, Отточив наши песни остро, Как потомки, которые в битвах к штыку Приравняли перо». (Записано О. Гукасяном.)

...Поэзия все-таки многое себе позволяет. Метафора? — Да! Аллегория? — Безусловно!

Но тогда почему же:

*и часто спилось мне, что я
в упор, шагов с пяти,
в Дантеса целюсь из ружья,
чтоб Пушкина спасти.*

Н. Грибачев

Но тогда отчего же:

*Он бежал сквозь зимнее ненастье...
Разве можно было не спешить,
Чтоб неотвратимое несчастье
Как угодно, но предотвратить!
Поздно, поздно!.. Раненый поэт
Уронил тяжелый пистолет...*

М. Светлов

Когда Конан-Дойль прервал жизнь своему герою Ш. Холмсу, чи-



ков некоторых учебных заведений и депутатов от цехов, которые под особыми значками, с изображением атрибутов ремесел, подходили к памятнику: некоторыми из этих депутатов были мальчишки, одетые просто в рабочую блузу и высокие сапоги. Вот на скользкий пьедестал памятника, поддерживаемый некоторыми лицами, взбирается И. С. Тургенев и прикрепляет свой венок к одному из украшений памятника. Когда он возвращается к своему экипажу,

все головы обнажают и раздаются восторженные приветствия... Все участвовавшие в торжестве открытия разбегаются, поднимаются преграды канатов, и из соседних улиц приливает на площадь бурная волна народа. ...Народ покупает у торговцев массы ландышей и фиалок и закидывает ими пьедестал памятника...

(Пушкинские дни в Москве. «Будильник», М., 1880, № 24, с. 641—642).

«...это не фигура поэта, это правда, но приличный статский человек, — вот и все».

И. Крамской

«На лице поэта тихая скорбь и та грустная задумчивость, которая так часто сквозит в его лирических произведениях».

Из журнала «Нива», 1880, № 21

«Черты лица поэта переданы замечательно верно, с тою именно печатю думы, которая свойственна гению».

А. Пятковский. «Народная школа», 1880, № 9.

«Тут сделано все, чтобы не рассеивать внимание по сторонам, чтобы не баловать мысль зрителя холодной декоративной пластикой... тому, кто понимает, памятник скажет все, что нужно, а для праздно глазующих ворон и так довольно уличных представлений разных порядков и наименований...»

Из газеты «Молва». 26 мая 1880 г.

«Памятник этот хоть и не очень затейлив и великолепен, но зато из-под резца художника вышел весьма изящен; особенно хорошо то, что во всей фигуре поэта, стоящего на ногах, чувствуется как бы движение, он на пьедестале своем не окаменел, а как бы двинуться хочет...»

А. Л. Писемский

татели потребовали, чтобы он жил дальше: у них было право, это был уже их герой. Но чтобы люди не могли смириться с тем, что некто некогда живший погиб сто с лишним лет назад — такого быть не может. Возможно ли, в самом деле, чтоб уважаемые поэты уподобились мальчишкам, снова и снова смотревшим кино «Чапаев» в надежде «вдруг выплывет?»

Да что поэты! Криминалисты и пушкиноведы до сих пор не закрывают следствия по делу об убийстве Пушкина. Полторацкая лет спустя Дантеса поймали с поличным: панцирь под мундир надел, оказывается, — наука установила.

А ревность, лютающая ревность к Наталье Гончаровой? Дожло до того, что нашлись защитники ее чести среди современных поэтов и драматургов, и был критик, не рекомендовавший трогать историю Натальи Николаевны и Дантеса, чтобы не снизить незначай общественно-политический пафос. Но Цветаева, но Ахматова... Нет, они ей ничего не простили.

А апокрифы, а анекдоты, весь пушкинский фольклор, не признающий прошедшего времени, — все в настоящем: «Вот сидит Пушкин», «Вот идет Пушкин...». Мелко, конечно, да и не всегда остроумно. Но бывает, в гаерском зубоскальстве вдруг отразится, исказившись, великая тема. На дурацкий вопрос: «А за квартиру Пушкин платит будет?»⁶ поэт ответил: — «За всех расплачусь, за всех расплачусь». У Маяковского поэт стоит монументом во славу искушительной жертвы: «Семь лет стою, буду и двести» — но в мир послан его двойник, живой поэт, чтобы не уходил от людей, которым нужен.

Нам, оказалось, нужен, необходим не просто Пушкин, но именно живой Пушкин. Что же это за упрямое поприще законов времени, чтобы лично ревновать, спасти, отомстить, как Багрицкий? «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть... Высшая творческая натура влечет и подравнивает к себе всех... всякий ждет, что вот он скажет мне что-нибудь прекрасное, новое, чего нет у меня, чего недостает мне... Вот отчего и любовь и поклонение великим поэтам; вот отчего и великая скорбь при их утрате; образуется пустота, умственное сиротство: некем думать, некем чувствовать» (А. Н. Островский).

III.

Мы спешим по Москве, ныряем в подземный переход, выныриваем почти под памятником и, взглянув в его сторону, видим часы (Боже! Уже три!). И бежим дальше. Но он стоит, и, значит, где-то шумит и плещет стихия поэзии...

Однако куда как просто налететь на подводную скалу, ту самую

О ФАКТЕ ОТКРЫТИЯ ПАМЯТНИКА
«...и перед всеми собравшимися на площади зрителями явилась простая, умная, со внимательным, тихим и вдумчивым взглядом, фигура Пушкина, и положительно скажу, все, кто ни был тут, пережили и никогда не забудут не столько сильного, сколько нового впечатления этой минуты... Ново было именно это думающее доброе лицо, новое было торжество во имя человека, который и славен только работою своей мысли... для народа, который вчера еще смотрел на эту статую, как на идола, ...статуя Пушкина будет иметь значение без преувеличения, огромное...»

Г. Успенский

«...Это открытие было одним из незабвенных событий. Тот, кто в нем участвовал, конечно, навсегда сохранил о нем самое светлое воспоминание.»

А. Кони

«И вот среди сбитого с толка и растерявшегося общества, среди тяжелых условий его жизни, на Тверской площади вдруг встала величавая фигура дорогого нам поэта... пробуждаются народные чувства, с ними воскресает и вера, и надежда, и любовь, которые вызовут стремление к правде. Вот культурная сила пушкинского памятника, возвышающегося над Москвой, но для всей России...»

Из брошюры «Вопросы дня
Памятник Пушкину в Москве». М., 1880.

«Памятник А. С. Пушкину — работы скульптора Опекушина — пример памятника с большим внутренним содержанием и богатым декоративным решением: хорошо использованы складки плаща, пряди волос и разработана свободная поза, что дает богатый силуэт при круговом обзоре...»

В. Мухина

что так назойливо подлезала под проекты памятника сто лет назад. Вот она, торчит. И напоминает об абсолютной величине гения, который подравнивать-то к себе всех подравнивает, конечно, но все-таки... Эверест! А мы — в метро «Пушкинская». Тенденция сократить вещей монумент до размеров нормального собеседника живет бок-о-бок с потребностью обойтись с Пушкиным, как с Россией: умом не понять, аршином не измерить. Но кто-то должен был взяться за измерение. И это оказалось по плечу лишь Достоевскому, чей гений наследовал прямо от Пушкина необходимость говорить о каждой малости бытия и свободу вписывать каждую малость в духовную сферу планеты. Он уехал в Старую Руссу, готовил речь на открытие памятника. Речь оказывалась его завещанием. Смерть была близка, он покидал свою грешную землю в скверное время. Он, должно быть, хотел оставить России надежду — в полной безнадежности «удушливых в нравственном и политическом смысле лет», в «затхлой атмосфере застоя, где все начинало покрываться ржавчиной отсталости»⁷. Предчувствовал ли он, что с открытием памятника Россию «обдадут чистые струи свежего воздуха?» В чем могла быть надежда для культуры, остановившейся и замершей надолго, для страны? В том, что ее назначение — родить гения, способного быть маяком, нравственным абсолютом. Способного стать великим вакуумом, куда стекаются понятия добра, свободы, света. Способного передавать эстафету кому-нибудь, кто придет потом, и тому, что придет далее, и так без конца.

Нужно было собрать, вылепить эту фигуру, четко в слове обозначить ее контуры, размеры, установить и найти место. Нужно было создать словесный монумент и снабдить его вечным двигателем, чтобы все, из чего создается такой гений, всегда собиралось и собиралось к его подножию. Достоевский произнес речь.

«Худенький, со впалой грудью и шепотным голосом»⁸, читая, он вырастал, голос набирал властную силу набата. Он собирал по косточкам размытый образ России, находя ее пульс в пушкинском слове — там жила сама плоть страны и нации, с ее народом, с ее заблудшими несчастными детьми — скитальцами, не знавшими покоя. Попадая в поле мысли Достоевского, все начинало расти с пушкинской мощью. От тихого деревенского этюда, «где только крест да тень ветвей», разворачивается панорама всей Руси; нравственная строгость Татьяны предостерегает человечество от искушения строить счастье на бедах других людей.

Он поднял честь поэта, отождествив его с Россией, и удостоил Россию чести быть приравненной к Пушкину. Но и весь мир, говорил он, нуждается в Пушкине, в его пророческом даре, ибо



«...Раннее утро. Солнце встает, дует теплом. Крутая Тверская. Низкая стена Страстного монастыря.

Сняв шляпу, высокий среди низких домов, стоит вымытый дождем, сверкающий Пушкин в бронзовом плаще.

Перед ним большой, недавно выросший мальчик в черной рубашке.

Стоит на Страстной площади Маяковский, еще не рожденный, Еще не нашедший слова».

В. Шкловский

И когда зажигается вечером свет,
И когда гаснет свет поутру —
Он стоит. И на камне написано: «Нет,
Весь я не умру...»
... И, наверно, хотелось не мне одному,
Из кармана достать тетрадь,
Безошибочно вдруг подойти к нему
И стихи почитать».

Ованес Гукасян, 1948

Пора ученья для меня настала.
В Москве я молча встал у пьедестала.
И поклонился до земли тебе я,
И так сказал, волнуясь и робея:
— У нас в горах поэзия в почете.
Вы, Пушкин, там стихи свои найдете...»

Расул Гамзатов, 1949

АЛЕКСАНДР СЕРГЕИЧ

С. П. Щипачеву

Не представляю Пушкина без
падающего снега,
бронзового Пушкина, что в плащ укрыт.
Когда снежинки белые закружатся
с неба,

Мне кажется, что бронза тихо звенит.
Не представляю родины без этого звона.
В сердце ее он успел врасти,
как его поношенный стуржук зеленый,
железная трость и перо — в горсти.

... По Пушкинской площади
плещут страсти,
трамвайные жаворонки, грех и смех...
Да не суетитесь вы!

Не в этом счастье,
Александр Сергеевич помнит про всех...

Булат Окуджава

Материал подготовлен
М. Рождественской

в мир послан был поэт, «способный вместить чужие гении в душе своей, как родные». От Пушкина, от его всемирной отзывчивости, говорил он, завещан наш удел: «всемирность и не мечом приобретенная, а силой братства».

В одоление славянофильского местничества, наперекор колониаторским прожектам — громом среди неба были эти слова во время, когда и памятник-то полагалось ставить генералу Скобелеву, генералу Кауфману, но уж никак не поэту.

По сути дела, памятник появился по недосмотру, по разгильдяйству империи, забывшей, видно, сколь грозно для нее веселое имя — Пушкин. Размывал границы, обваливая китайские стены, мысль Достоевского дарила Пушкина всему человечеству и возлагала на поэта все человеческие заботы.

...Шел второй день от рождения памятника Пушкину. Праздник продолжался. По Москве читали стихи. Достоевский дважды прочел «Пророка». Все были хмельны от его речи, критики его еще не спохватились, Достоевскому поднесли лавровый венок.

В те дни он был увенчан славой не меньше, чем Опекушин. Достоевский был как бы соавтором памятника, и многое было угадано им из того, что отлилось в бронзе вечного мудрого лика. Угадана была и тайна Пушкина. Тайна есть в монументе, она присутствует там, притаившись за романтическим плащом.

Каждый разгадает ее на свой лад. Но оба они, и Опекушин, и Достоевский, выявили в теме «Пушкин» важнейший для будущих поколений знак: благородство чистого помысла. Без этого знака не может жить ни нация, ни человечество.

...Ночью, июня восьмого, Достоевский отвез памятнику Пушкина поднесенный ему венок.

¹ Не потому ли проект сразу удостоился высочайшего утверждения? Да пресса вмешалась...

² Гордон Крэг, великий режиссер (1872—1966), возводил, как известно, самые большие скалы, когда-либо появлявшиеся на сцене.

³ Русский инвалид, 1862, № 13.

⁴ Будильник, 1880, № 24.

⁵ Ю. Герчук. Из беседы за Круглым столом «ДИ СССР».

⁶ Цит. по Н. Булгакову.

⁷ Адвокат А. Ф. Кони выносит приговор эпохе. (На жизненном пути. М., 1916, т. II).

⁸ Из дневника Е. А. Штакеншнейдер.

Памятник Пушкину

Валентин Непомнящий, филолог

Я не специалист в скульптуре, но мое непосредственное чувство говорит мне, что это прекрасный памятник, а для меня еще и самый любимый из всех памятников Пушкину, какие я видел. Я могу смотреть на него долго со всех сторон. Он непостижимо соответствует предмету. Он сочетает в себе движение и покой именно в том соотношении, которое есть у Пушкина: движение

направленное, стремительное и полное внутреннего покоя. А, может быть, от покоя идет устремленность движения. Тут и пьедестал сделан с удивительным вкусом. Он строен, гармоничен и классичен — он словно повторяет строй пушкинских стихов. Я почему-то уверен, что памятник Пушкину был возможен только этот, другой — по конкурсу пройти не мог. Сейчас принято говорить о «повышенной семиотичности» Пушкина. Это относится не только к его поэзии, но и к его жизни, где все было глубоко значаще на всех уровнях — на историческом, социальном, на метафизическом и на бытовом. Повышенная семиотичность передалась и памятнику. Есть разные уровни его восприятия, и в какой-то мере они адекватны различному постижению Пушкина.





Конечно, перед нами — памятник Поэту, и это главное. Я думаю, что другие поэты воплощали каждый какую-то одну сторону поэзии, какой-то ее край. Пушкин воплощает идеал поэта во всей полноте.

Но памятник соответствует еще и другому, трудно объяснимому явлению: полтора века Пушкин существует как нечто большее, чем искусство, чем литература, чем поэзия. Человеку свойственно чувство бесконечности. Не каждый может его проявить и реализовать, хотя каждый способен почувствовать, что встретился с чем-то невыразимо большим, чем он сам. На протяжении многих лет Пушкин удовлетворяет духовную потребность народа, и люди чувствуют, что в нем сосредоточено нечто бесконечное и неисчерпаемое.

Сам Пушкин трезво и точно представлял свое место и назначение в иерархии жизни. Он был свободен от гордыни, и вся его жизнь есть волевой процесс отказа от идеологии и психологии избранничества. В «Пророке» он лежит «как труп», а вдохнуть в него новую жизнь может только «глас». Гордыню поэтического избранничества, нередко присущую «жрецам искусства», Пушкин воспринимал как демонический иску́с, он боролся с этим, и в том один из ответов на вопрос о его особости и его тайне. Подобно Данте, он ощущал себя «бородатым учеником», человеком, который «записывает». И я не знаю, каким образом это его самоосознание достигло народного сердца, но — достигло. Думаю, в памятнике Пушкину скульптор, бывший крепостной ярославской губернии — сумел неведомым нам путем подойти и к высшему назначению поэта, и к отказу поэта от избранничества. Здесь явлен пророк, но предначертания пророку оказались совместимы с глубоко человеческим уделом.

Мы не найдем в изображении Пушкина, в памятнике, примет усталости, в нем есть самоуглубленность, это Пушкин мудрой и зрелой поры, на исходе жизни и на пороге бессмертия. Он острее других осознавал невыразимость сущего, но проблем, волновавших Тютчева и Фета (что многое поэт не властен выразить), для него не было. Незаконченность произведений, пропуски строк, пробелы — одна из форм священного безмолвия, когда надо замолчать. Он не сетовал на невыразимость, потому что знал — нам не дано выразить то, что не нами создано. Чем дальше, тем острее он чувствует это — и тем больше незаконченных

произведений. Тем дальше он отходит от художества. Поэзия становится по облику менее «поэтична». Он все чаще бросает начатое: ему хочется что-то сказать, но каркас построен, создана система координат; грубо говоря, выкован шампур, но нанизывать куски мяса неинтересно. Он скупее, ему не хватает времени и нет влечения к подробностям. Он испробовал за свою жизнь все жанры, в конце концов недостаточным оказался и жанр жизни.

Ю. Н. Чумаков, талантливый исследователь, рассмотрел три несостоявшиеся дуэли Пушкина 1836 года, в которых он видит сознательное или бессознательное проигрывание ситуации решающего поединка. Было желание все завершить. Помимо чисто человеческих мотивов, приведших к трагической развязке, были и другие, фундаментальные. Стремительность и страстность его поведения перед роковой дуэлью были продиктованы и каждой выйти за «тесные пределы жанра».

...Еще мне кажется, что этот памятник материализовал нашу любовь к поэту, и если бы поставили другой, он бы не жил в нашем сознании так интимно и прочно, как этот.

Я думаю, что ни в одной стране ни к одному поэту не относятся с таким вниманием, жадно интересуясь каждой мелочью жизни. Нередко этот интерес носит характер и дешевый, и пошлый. Но если целая нация десятилетиями интересуется каждым шагом человека, который не был ни царем, ни полководцем, а просто писал стихи и прозу; если целая нация ловит любой миг его жизни (пусть каждый на своем доступном уровне) — это не просто. И тут дело не в искусстве, а в чем-то большем.

Я говорю о разных уровнях постижения Пушкина — это относится и к науке: преувеличенный интерес к эмпирике перешел в науку и завладел ею. Огромная область пушкиноведения основывалась на убеждении, что, разложив творчество на составные части и собрав их заново, можно получить то же самое, что создано гением.

Молодое поколение изучает Пушкина иначе, его влечет в такие глубины, какие нам в их возрасте и не снились. Быть может, именно им удастся показать, что Пушкин — это наиболее полная и адекватная — на постижимом человеческом уровне — модель мира.

Наследие Антони Гауди

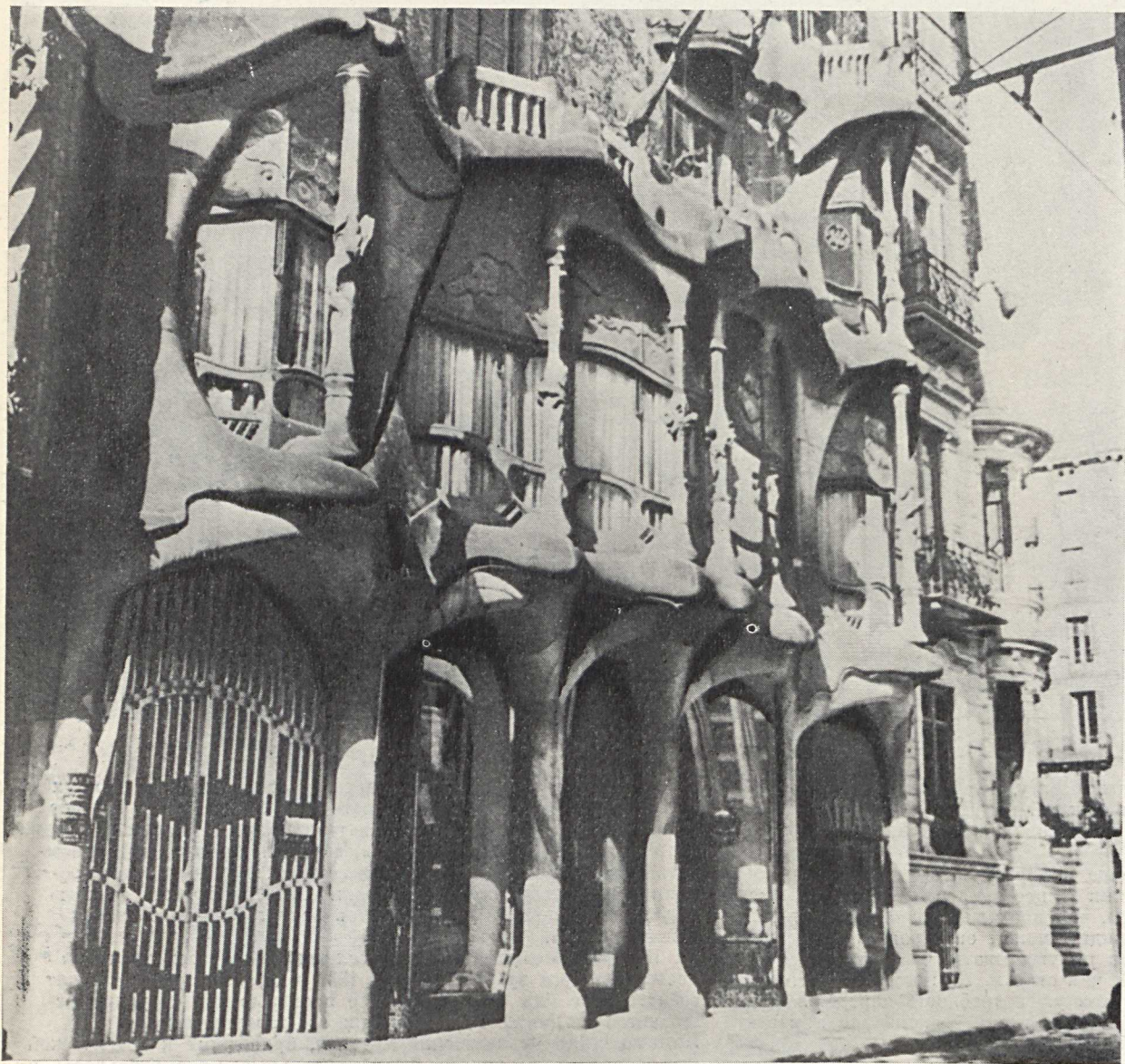
Людмила Монахова

В начале 1980 года в залах музея архитектуры имени А. В. Щусева проходила выставка, посвященная творчеству испанского архитектора Антони Гауди (1852—1926). Ее показ в Москве — это лишь один из этапов ее демонстрации в самых разных странах Европы. Организация этой выставки событие достаточно рядовое, и ее можно рассматривать как одну из многих,

Культура и искусство этого периода при том, что уже много сделано в их исследовании и благодаря этим работам, предстают уже не только как время непознанных ценностей, но период, проблемный для всего состояния современной культуры. Период — впервые обнаживший проблемы массовой культуры в ее сложном соотношении с искусством, период, который, как теперь уже видно, особенно в предметном творчестве, открыл сложную судьбу стилей и, главное, стилистического способа мышления и стилистического подхода в решении вопросов эстетического осмысления предметно-пространственного окружения. С этой точки зрения, творчество Гауди, одного из крупнейших представителей европейской архитектуры рубежа веков, предстает тем экспериментом, который позволяет лучше разобраться в существе перемен, затронувших архитектурное сознание начала XX века.

Творчество Гауди столь своеобразно, что даже среди ярких индивидуальностей модерна — А. ван де Вельде, Э. Гимара, В. Орта — воспринимается исключительным, ни на что непохожим настолько, что, даже располагая всей фактологией творческой биографии мастера, быть уверенным в его полном понимании трудно.

Сложность восприятия и оценки Гауди, как мне ка-



Дом Батло.
Общий вид.
1905—1907

которые специально устраивались в последние годы с тем, чтобы познакомить с творчеством мастеров архитектуры и предметного творчества рубежа XIX—XX веков. Интерес к работам Гауди объясняется общим интересом к этому периоду и особенно к тем явлениям, которые определили характер так называемого стиля модерн. Начало обращения к культуре и особенно архитектуре, декоративному искусству рубежа веков и, в частности, к модерну относится к середине 60-х годов, совпадая с теми переменами в архитектурном сознании периода, за которыми стояли критика рационализма «современного движения» и переход к новым стилистическим нормам и идеям пространственно-пластической организации предметного окружения. Как показывает время и особенно практика 70-х годов, смысл этой культурно-исторической ориентации заключался не только в поисках аналогий и возможности стилистических заимствований, хотя определенным стилистическим уроком этот период и стал. Скорее оно связано с попытками осознания себя, современного состояния художественного мышления в более широком ряду общего движения европейской культуры и особенно тех перемен, которыми ознаменовался рубеж последних веков.

жется, объясняется тем, что в архитектуре он проявил себя так, как это можно сделать только в искусстве. Да и внешне его архитектура — это скорее скульптура или произведения синтеза, скульптурно-архитектурная среда, созданная в большинстве случаев скорее фантазией архитектора-художника, нежели продиктованная архитектурно привычными нормами предметного окружения. Но при всем этом созданное Гауди — несомненно архитектура, которая может измеряться всем тем, чем проверяется ее подлинность, — качеством созданного пространства, его наличием, тектоникой форм, существованием конструктивной системы и т. д. Многозначность Гауди — одна из причин того, что его творчество не поддается одноплановой, определенной характеристике и оценке. И в разные периоды, и в разных ситуациях на первый план выступают разные грани проявления того содержания, той природы, которая скрыта в его произведениях.

Для испанцев Гауди был и остается национальным героем, который сумел найти для них пластический эквивалент духовных устремлений испанской культуры и поэтому чтился очень высоко. В профессиональном кругу европейских архитекторов, его коллег и

современников, он был настолько малоизвестен, что его имя даже не вошло в историю европейской архитектуры, написанную Гидионом¹. И если учесть, что модерн как стиль складывался в результате поступательных изменений, затронувших творчество целого ряда представителей художественной культуры конца XIX — начала XX века, формировался постепенно, коллективно и как бы в результате целостного осознания перемен в художественном мышлении современников, то следует признать, что Гауди не входил в число тех, кто находился в постоянных контактах и обменах мнениями.

Вполне возможно, что при его внутрииспанском авторитете международная его неизвестность в какой-то мере объяснялась выключенностью Испании из процессов, происходивших тогда в остальной Европе. Но в большей мере все это объяснимо тем, что модерн был очень кратковремен, уступив место повышенному интересу к рациональным основам архитектуры. Но после смерти Гауди, когда так называемое «современное движение» уже в преддверии 30-х годов показывало почти итоги своего развития, он был оценен

очень высоко. Корбюзье отмечал, что «это талантливый человек», что он в совершенстве владеет конструкциями, что из всех современников у него наибольшая «архитектоническая мощь». Гропиус говорил о технике отделки, Салливан считал, что «Саграда фамилия» является «самым крупным явлением в архитектуре за последние 25 лет... духом, воплощенным в камне». Об умении образного переосмысления архитектуры говорил и соотечественник Гауди Сальватор Дали². Сам Гауди менее всего отождествлял себя с каким-либо стилистическим явлением в архитектуре, он жил как бы в другом, не профессионализированном измерении ее ценности и считал себя тем мастером, который как бы целиком редуцирован тем пониманием задач архитектуры, которые были заложены в готике и средневековье. А из всего «стилистического» пути европейской архитектуры наиболее всего, с точки зрения форм, симпатизировал барокко.

В кругу современных исследователей творчество Гауди, рассмотренное уже в историческом процессе развития современной европейской архитектуры, подается как явление, которое наиболее полно выразило всю

Парк Гуэл.
Бассейн. 1910—1914



формообразующую программу модерна в ее самых специфических чертах, без всех других стилистических вмешательств, которые также нес на себе этот стиль и которые в реальной картине его бытования составляли часть его существа. Во многом это положение Гауди в историческом процессе общестиллистических изменений времени обеспечила ему отвлеченно-образная природа его мышления, основанная на том отношении к архитектуре как к искусству, которое никак и не позволяет прийти к определенной оценке его архитектурного творчества.

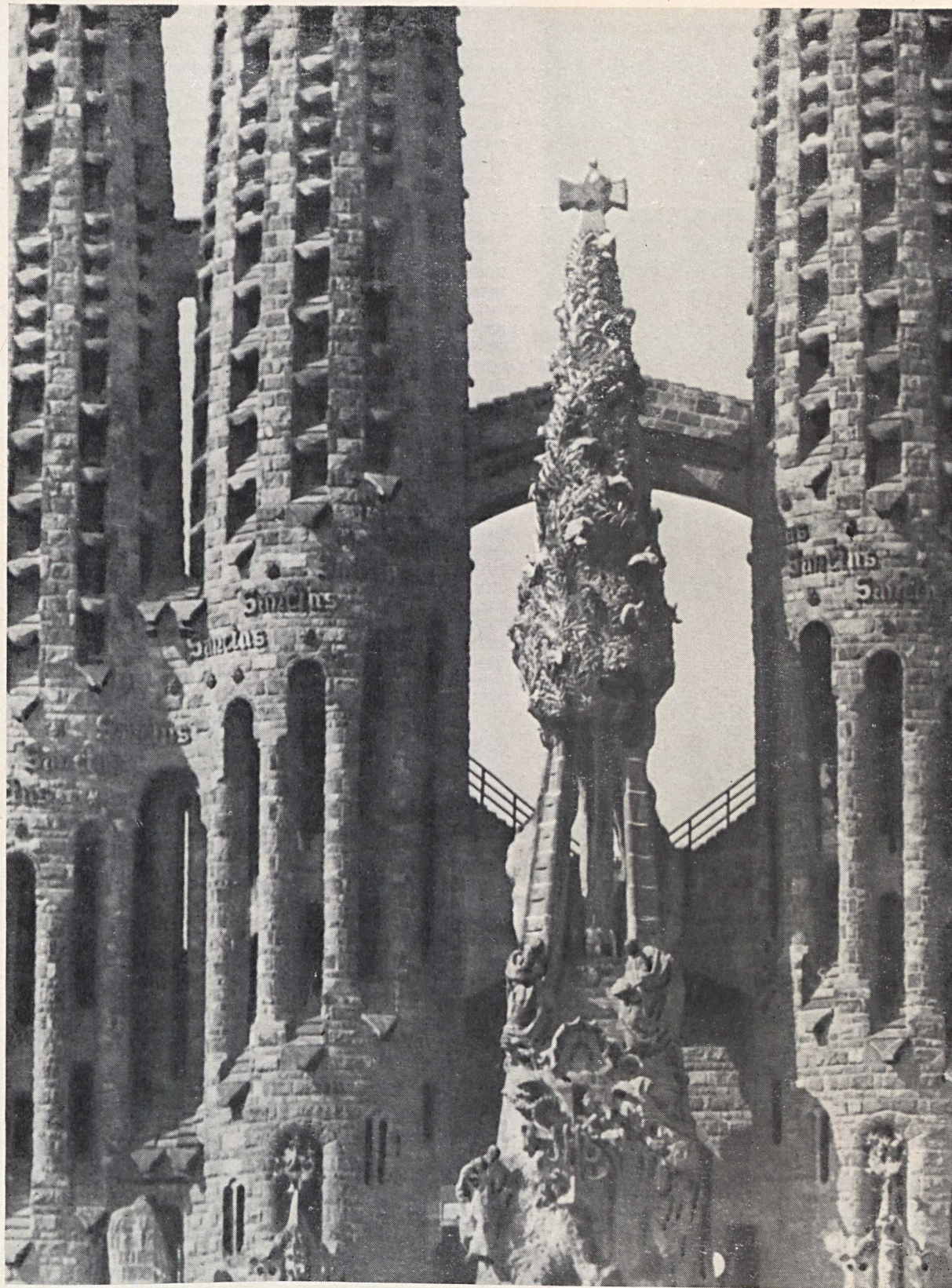
И все же, что же такое Гауди? Закончив Архитектурный институт в Барселоне, Гауди получил диплом архитектора в 1878 году. Первые его постройки были выполнены в духе эклектики (ее изучение и знание стилистической природы лежало в основе архитектурного образования того времени и предполагало широкое знакомство с архитектурной практикой всей Европы). Но и эклектика в ранних работах Гауди, то есть в работах 80-х годов, особая, во всяком случае отличная от той, к которой мы привыкли, изучая «континентальную» Европу. Ее необычность для нас заключена прежде всего, конечно, в перефразировании и следовании традициям испано-мавританской архитек-

туры, с которой мы мало знакомы. В его раннем творчестве эта национальная основа выступает в той же роли, в какой мы привыкли видеть, например, в нашей архитектуре того же периода древнерусские прототипы, с той разницей, что у нас их приходилось возвращать к жизни из памяти веков, здесь же эти традиции были укорененными, определяя лицо зодчества Испании длительное время.)

Следование именно этим традициям означало для Гауди как будущего представителя модерна очень многое. В отличие от своих европейских коллег, наследие которых в целом очень рационалистично по своему характеру, Гауди, следуя восточным истокам, само собой обращался к материалам, насыщенным цветом, орнаментам, дающим большую свободу в обращении с такими элементами архитектуры, как окно, арка, дверной проем, то есть к материалам, на которых формировался и весь модерн в целом. Вспомним хотя бы того же Морриса и его последователей, которым специально нужно было обращаться к искусству до Рафаэля, чтобы начать свои стилистические трансформации. В работах Гауди периода эклектики возникает своя переакцентировка, характерная также и для раннего модерна, — в традиционной орнаментальности,

Школа монастыря
св. Терезии.
Барселона





в узорах кладки появляется какая-то специальная «перепроявленность» их цвета, линий, объемов. Эклектика, особенно в период «предмодерна», работала не по плану — тектоникой, пропорционированием в их чистом виде, как это было принято, например, в классике, а скорее фактурой формы во всех ее возможных качествах. И это диктовало повышенный интерес к освоению пластических, цветовых, фактурных возможностей материалов, создающих поверхность.

И если эту особенность иметь в виду, то мотивировка восточных симпатий эклектики покажется более объективно обоснованной.

Увлекаясь выразительными возможностями поверхности и вообще воспринимая архитектуру в ее внешнем облике, он вводил в свои произведения (портал розария комплекса «Саграда фамилия») элементы декоративного убранства, которые идут от народного обычая украшения тех же церквей, алтарей различными травами, пучками и гирляндами цветов. И Гауди очень часто в своей архитектуре как бы только переводит их в вечный материал дерева, металла, керамики.

Эпоха эклектики и предмодерна повышенным декоративизмом всего поверхностного слоя архитектуры требовала особо развитого знания свойств и возможностей материалов, участвующих в формировании ее выразительного слоя. Для всей Европы этого времени было характерно увлечение изобретением новых технологий для выявления самых различных качеств материалов, особенно фактурных и цветовых. В керамике

появились новые составы солей, давшие те интенсивно зеленые, фиолетовые, синие цвета изразцов и кафеля, которые поражают своей цветностью и прочностью до сегодняшнего дня. В той же керамике и особенно заметно в стекле усилился интерес к разнофактурным сочетаниям, например, прозрачного, матового и цветного стекла в шедеврах Э. Галле, Р. Лалика, Л. Тиффани.

Характерно, что и Гауди не обошелся одним только архитектурным образованием, для этого времени его было мало. И, получив диплом, он стал осваивать искусство обработки дерева, металла, керамики в мастерской одного из художников-прикладников Барселоны. Эти материалы в его работах, так же как и во всех произведениях модерна, выступают равными компонентами архитектурного образа в целом.

Отход от традиций, их нарушение и появление собственного понимания возможных законов построения формы в эти годы более всего дает себя знать в решении орнаментально-декоративных дополнений и прежде всего в металлических ограждениях и решетках, в оформлении окон и балконов. Особое отношение к балкону и окну в испанской архитектуре традиционно. И здесь всегда они были у них самостоятельной архитектурной темой, решались настолько эмоционально, что превращались почти что в одушевленные архитектурные существа. Для Гауди они также стали той темой, которая впервые помогла перейти на собственный язык форм и образов. В орнаментальных решениях балконных ограждений,

садовых решеток можно впервые заметить появление импровизационно свободных мотивов, в которых есть новая для периода эклектики динамика и идея развития формы, орнамент, которые мы почти целиком уже можем отнести к модерну. И все же, чтобы состоялся тот Гауди, который вошел в историю европейской архитектуры и как уникальное явление архитектурного гения рубежа веков, и как выразитель стиля модерн, одной эволюционности в объяснении этих



Дом Висенс.
Общий вид.
1878—1880

Дом Висенс.
Интерьер

перемен недостаточно. В его творчестве можно постепенно и последовательно, одно за другим, проследить все изменения в мышлении. Но чтобы осознать общий итог, к которому они ведут, нужна была внутренняя зрелость, необходимо было ощутить в себе личность, не только радующуюся повседневному, сиюминутному творчеству, его процессу, но и личность творящую, владеющую общей идеей и ее сознающей.

Практически этот перелом начал ощущаться с начала 90-х годов и связан с новым отношением к архитектурному сооружению как единой и логически развивающейся в пространстве и времени структуре. В архитектурном мышлении это было ново, но одновременно идентично тому восприятию и пониманию природы, жизни и процессов ее развития, которые появились в одно время с эволюционными идеями науки XIX века. Под каким воздействием это чувство единой структурности появилось у Гауди, сказать трудно, но важно отметить, что это привело к своей собственной формообразующей системе и восприятию архитектуры во всем возможном для нее духовном величии, стоящем над чистой прагматикой быта.

В эти годы особое значение для Гауди, причем двойное, приобретает готика. Средневековье, его культура воспринимаются им как эпоха, с которой он сознательно устанавливает свою этическую солидарность, желая сохранить преемственность с ее духовно-моральными ценностями. Но одновременно готика, готическая архитектура становится для него и новой школой формотворчества, которая воспитала в нем любовь к конструкции и навыки структурного мышления форм.

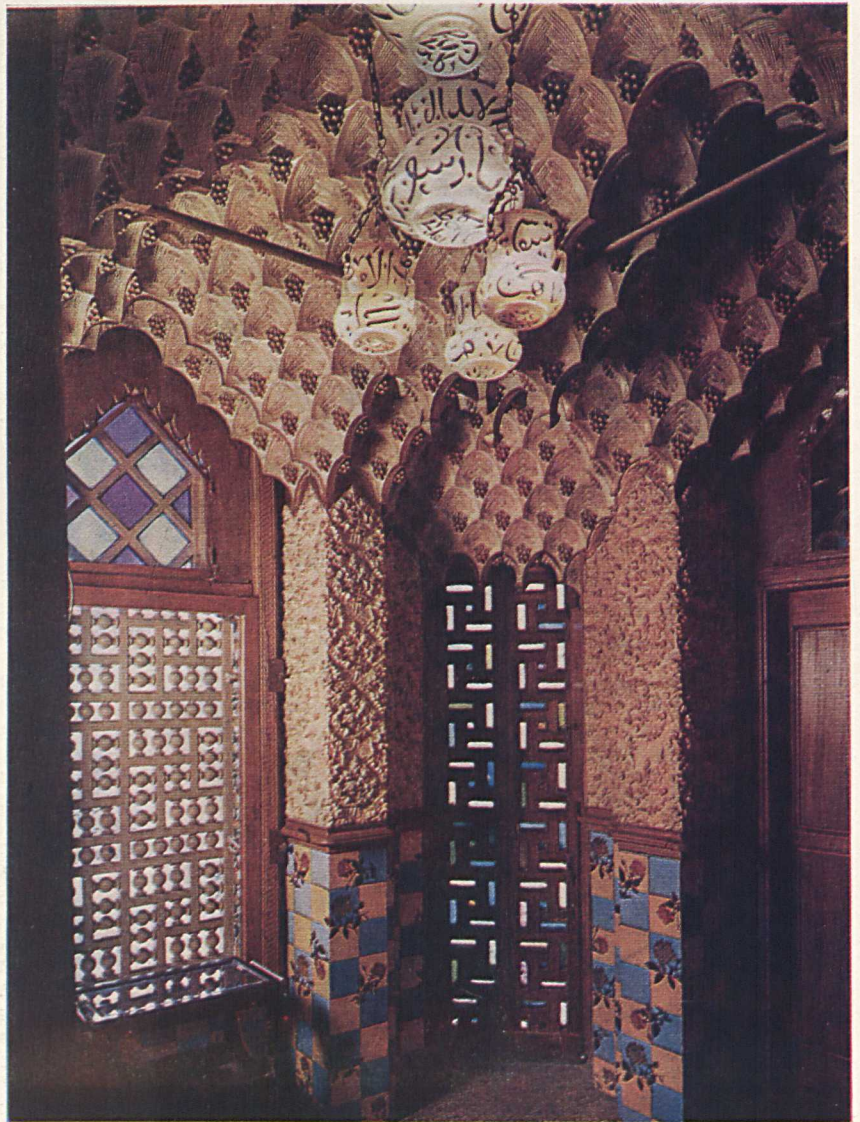
Готические реминисценции были заметны и ранее, но тогда это было в основном перефразирование деталей, схем, теперь же интерес, граничащий с увлечением, был перенесен на осмысление конструктивного решения, структуры вертикального или горизонтального созидания здания. Свод, во всех своих возможных и конструктивно трудно вообразимых вариантах, превращается у Гауди почти в навязчивую тему его творчества.

Главным при этом для Гауди становится создание как бы саморегулирующейся системы нагрузок и равновесия разнонаправленных сил. Этот принцип становится определяющим в решении конструктивной основы сооружений. Благодаря ему Гауди создает системы сводов, опор, перекрытий настолько необычные, что найти аналогии им можно разве что в природных образованиях или в раннехристианских пещерных храмах и криптах. Наглядно процесс создания такой конструкции представлен в модели верхней части часовни поместья Гуэл, где эмпирическим путем с помощью подвешенных к конструкции грузов, рассчитанных согласно предполагаемым нагрузкам, найдены необходимый абрис будущих сводов, арок и система всей конструкции. Эти работы Гауди рассматриваются и изучаются сейчас с тем же чувством удивления, какое мы испытываем у проектов летательных устройств Леонардо.)

Различные сооружения, созданные им для Гуэл — его мецената, — работы, самые экспериментальные по духу, самые раскованные и смелые в смысле выражения своих идей и поэтому самые удобные для прослеживания принципа реализации формы, который определил архитектурный почерк Гауди.

Причем в понимании Гауди конструкция — это не нечто рационально-бестелесное, а чистый расчет, позволяющий создать то или иное пространство, форму, а самой стать второплановой, второстепенной и вспомогательной системой, хотя и прекрасной, как это в целом происходит в готике. У Гауди конструкция, а вернее, структура формы, что очень существенно, подается в ее непосредственно чувственном и самостоятельном воздействии. Поэтому она всегда пластически гипертрофирована. Она сама по себе берет на себя всю эмоциональную нагрузку и создается архитектором как естественное органическое образование.

Стремление проектировать здание как естественно развивающийся организм, а говоря современным языком — бионически, выражается не условно, схематично, а в полную меру прямой метафоры непосредственного перевоплощения формы архитектурной, отвлеченной, в выразительно-чувственную. Поэтому ни цвет, ни фактура, ни материал для Гауди не безразличны в своих реальных качествах. Они не просто покрывают поверхность уже заранее заданной формы, декорируют ее — через них и благодаря им осуществляется ее развитие, и из замысла она становится реальностью. Идея развития, непрерывности движения формы в зрелых работах Гауди, то есть в работах 90-х годов, выступает не только в пределах свободного линейного развития изначально выбранной формы, как это было свойственно другим мастерам того периода, но и еще в

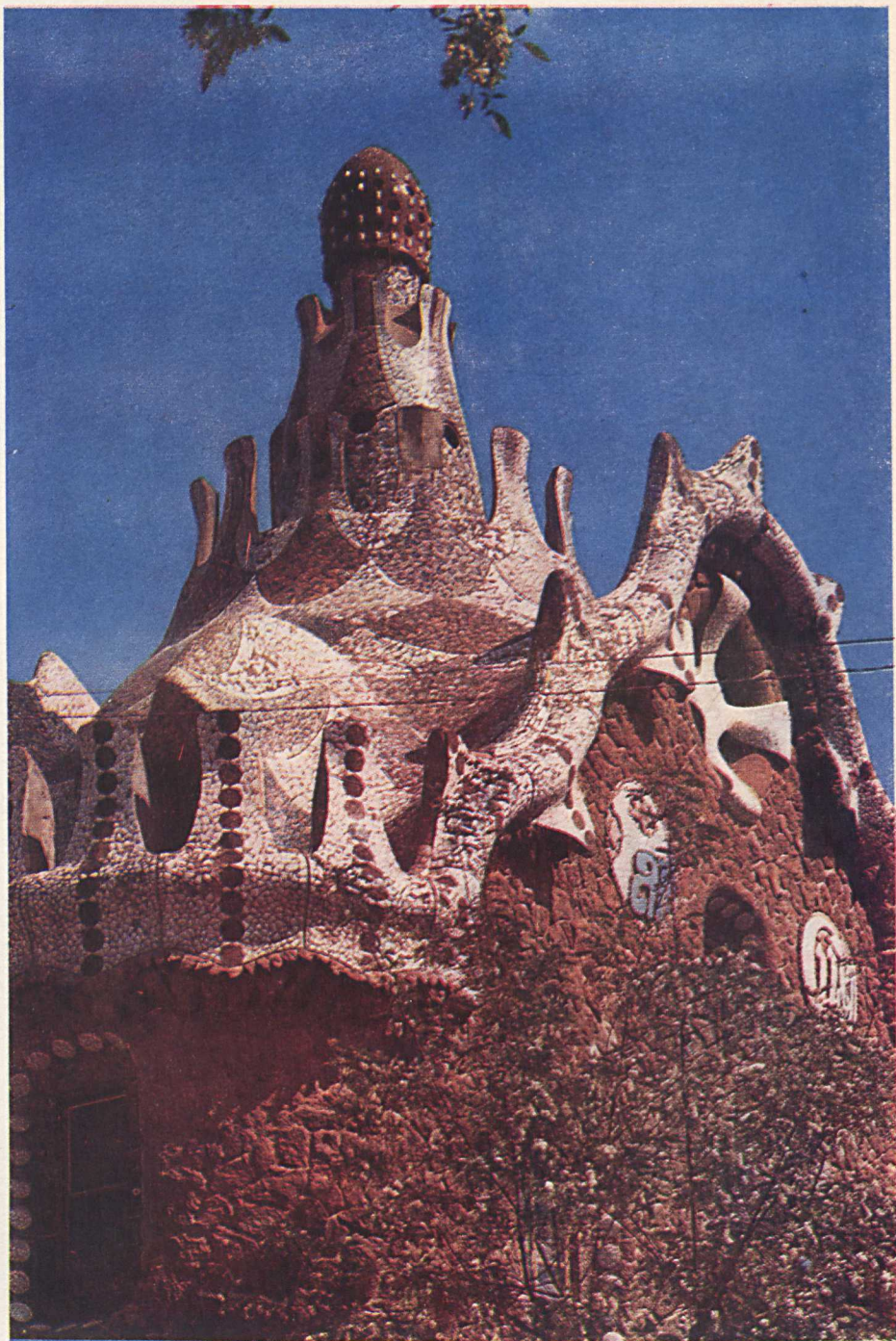


одном свойстве. Для Гауди непрерывность движения заключается в постоянном приращении качеств формы. Эти качества определяются не заранее, а возникают вслед за каждым и с каждым шагом нового прибавления к форме. В этом он очень схож с Врубелем, с его калейдоскопичным структурированием формы, идущим постепенно, где каждая следующая ее грань всегда неожиданна и конкретность линии, цвета, фактуры предопределяется и зависит от того, какой по характеру, образу, цвету была предыдущая ступень ее воплощения. Видимая реальность возникает здесь только как бы вслед за движением формы и осуществляется только в ней. Этот принцип проводится Гауди и в работе с конструкциями, и в решении планировок, и в конкретной, цветовой и фактурной, реализации форм.

При очень сильном стремлении Гауди давать архитектурную форму в ее саморазвитии, что особенно поражает в сооружениях поместья Гуэл, в зданиях для города, которые включаются в уже существующую застройку, он умеет найти меру их самостоятельности. Например, дома Батло и Мила, со всей исключительностью их пластического решения (один выполнен из тесаного камня, другой облицован керамикой и «засыпан цветами»), внешне все же решены так, как это и полагалось для городского многоэтажного дома рубежа веков. В них, помимо поэтажного членения, есть и акцентированный первый этаж с витринными окнами, и даже подобие фронтального членения фасада, мансардных этажей и имитированной черепицы.

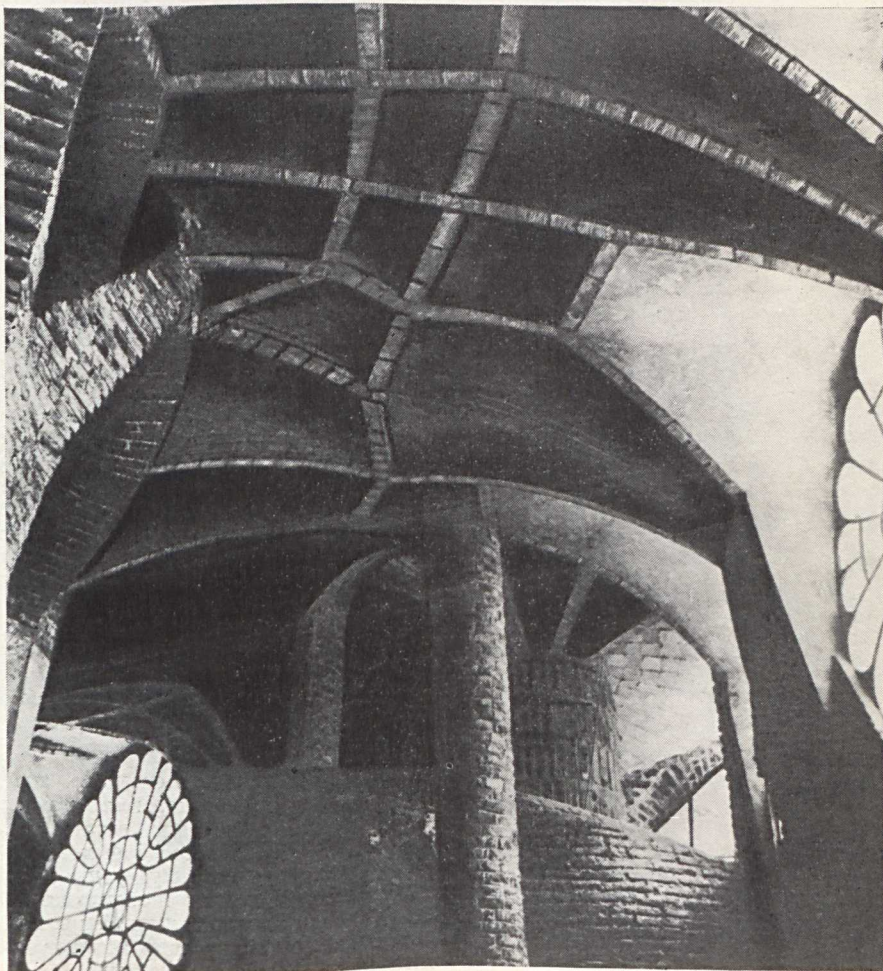
Хотя проекты Гауди реализованы, по типу мышления да и по типу самой архитектуры его во многом можно было бы считать архитектором-футурологом или фантастом. Но им руководит желание не столько проектировать для будущего, сколько создавать архитектуру, связанную с его собственными представлениями о ее ценности и задачах, которые он видит в необходимости сообщать окружению почти экзотическую духовность. И она приобретает у него реальность то в поэтичности отвлеченно пластических образов, то в почти конкретно сюжетной символике, которой отличается архитектура собора Саграда фамилия (Святое семейство). И с этой точки зрения, как бы мы ни восхищались собственно архитектурной стороной этой работы Гауди, уйти от ее морально-этического смысла, тем и образов христианской мифологии, которые открываются вторым названием церкви — храм Искушения, — нельзя.

Стремление к экзотической духовности, очень естественное для испанской культуры в целом, проявляясь в творчестве Гауди, усиливало эмоциональное начало



Крипта капеллы
Колонии Гуэл

Парк Гуэл.
Фрагмент.
1900—1914



в его произведениях, сближая архитектуру Гауди с произведениями искусства. Можно без сомнения утверждать, что архитектура Гауди более принадлежит жизни художественного сознания в его глобальном понимании, нежели собственно архитектуре как профессиональной деятельности. Это не только объясняет его исключительное положение среди других мастеров эпохи, но и позволяет понять, почему стилистические закономерности, принадлежащие модерну, здесь выражены в столь отвлеченном и чистом виде. Гауди заставляет несколько масштабнее понимать исторические процессы развития архитектуры. Модерн все более предстает как явление, которое в своей стилистической системе, принципах формообразования, основанных на идеях развития и наиболее явно выраженной именно у Гауди идее постоянного приращения формы, дало своеобразный эквивалент мировосприятия эпохи, его новый тип, значение которого может быть сопоставимо с тем, которое в свое время приобрело открытие перспективы для всего последующего развития культуры.

Свойственный всему современному художественному сознанию и особенно архитектуре интерес к стилистически контактным, сосуществующим и взаимовлияющим формам говорит о том, что пластическая модель мировидения, впервые сформированная в модерне, не исчерпала себя и до сих пор, переходя скорее всего из разряда стилистических экспериментальных явлений в широко и реально распространенный тип визуального мышления современности. И не в этом ли одна из основных причин столь длительного интереса к завоеваниям рубежа века?

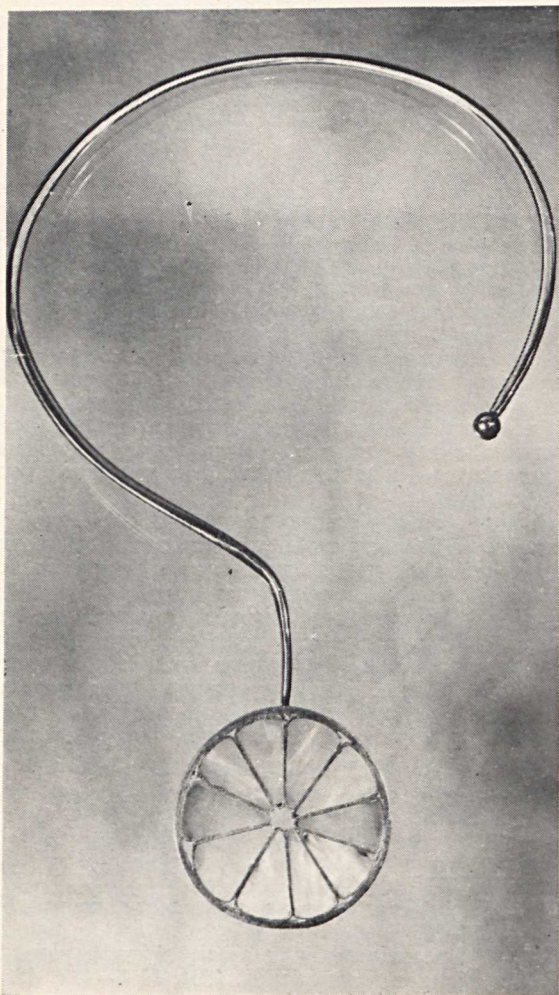
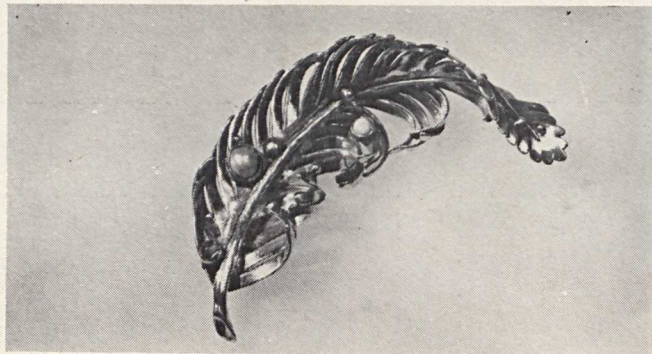
¹ Гидион З. Пространство, время, архитектура. М., Стройиздат, 1976.

² Аш Ж. Б. Предшественники архитектурной революции, — Современная архитектура, 1964, № 3—4, с. 10.

И украшение, и игрушка

(О творчестве Натальи Гаттенбергер)
Юлия Козлова

Помню, как на выставке «Ювелирное искусство художников РСФСР» мое внимание привлек комплект «Вола» — кольцо и браслет работы Натальи Гаттенбергер. «Вола» показался совсем не похожим на другие, уже известные изделия художницы. Кроме того, являлось недоумение: «ну разве можно делать подобные вещи?» — металл трактован как мягкая, послушная ткань, которую легко заворачивают, загибают, собирают в оборки, драпируют складками. Не подражание ли это образ-



цам конца прошлого века, эпохи, у которой репутация «эклектичной» и безвкусной» и следовать традициям которой не принято? Но постепенно настороженность первого впечатления проходила и открывалось скрытое обаяние этой вещицы, проявлялись добрая улыбка и деликатный юмор, запечатленные в ней. «Складочки» и «оборочки» помогли автору преодолеть скучное однообразие большой плоскости металла, придали мельхиору красивую фактуру и подчеркнули истонные свойства материала — гибкость и ковкость. Трогательно свисающие жемчужины и ажурное завершение кольца и браслета придали особую женственность украшению.

«Вола» — довольно показательная работа для Гаттенбергер, для ее мышления, мироощущения, творчества, в котором почти всегда заключено очарование интриги, загадки, раскрывающихся внимательному и терпеливому созерцанию. Художница считает: «Украшение еще немного и игрушка, люди любят его вертеть в руках, трогать, держать. Доля шутки может быть в украшении».

При встрече с Натальей Леонидовной создается впечатление, что между ее обликом, характером и ее произведениями существует определенная гармония. Негромкий голос, спокойная речь, светящееся облако волос, небольшие руки — во всем единство скромности и удивительного изящества.

По словам художницы, она всегда была равнодушна к материальной ценности металлов и камней: «Иногда прожилка в простом камне, причудливый узор трещинок, неожиданная игра природы привлекают больше, чем самая дорогая вещь». Работая с мельхиором, медью, латуной, редко с серебром, Гаттенбергер считает наиболее драгоценными творческую мысль, выдумку, находку, неожиданное художественное решение. Отсюда особое пристрастие к украшениям, в форме которых таится элемент игры, фокуса, сюрприза. Наверное, немногие ювелирные изделия Гаттенбергер можно было бы назвать реликвиями в традиционном смысле этого слова. Особенность художницы — в увлечении живой изменчивой формой. Не случайно некоторым своим произведениям она дала названия, обозначающие быстротечность и мимолетность: «Роса», «Блики», «Капли», «Солнечный». Эти слова создают ассоциацию с зыбким и непрочным, интригуют, а иногда рождают вопрос: вправе ли художник-ювелир, имеющий дело с долговечными материалами, пытаться поймать неуловимое и воплотить его в осязаемую прочную плоть металла и камней? И Гаттенбергер разрешает это противоречие, находя подвижное равновесие симметрии и асимметрии, соединяя в одной вещи предельно ясные и отточенные детали с капризными, причудливыми. Так, в броши «Роса» обыгрываются кажущаяся случайность и незаконченность в общем силуэте и предельная завершенность и доведенность в мельчайших частях. Художник часто варьирует мотивы в пределах одного комплекта украшений. Браслет, кольцо, кольцо, брошь, образующие единый ансамбль — парюру, — не повторяют полностью друг друга, но каждый следующий предмет представляет собою как бы новый шаг в развитии силуэта и общего решения. Отмеченный прием использован в гарнитуре «Весна», в комплектах «Октябрь», «Серебряная свадьба». В «Весне» каждое отдельное украшение и похоже и не похоже на остальные, как, к примеру, побеги одного растения. Образ движения живой формы поддерживается цветом и очертаниями камней: круглые и овальные кабошоны хризопраза — то ярко-зеленые и прозрачные, то мутноватые, с легким желтым отливом, — вызывают в памяти капли сока, набухающие почки, проклюнувшиеся листья.

В комплекте «Серебряная свадьба», включающем подвес и кольцо, применены в каждом случае совершенно разные пластические ходы. В подвесе обрамление великом подчинено крупному, редкой красоты аметисту. В кольце же аметист выступает как небольшой легкий цветовой акцент, оттеняющий красоту металла, выявляющий нюансы в его фактуре.

Брошь «Роса».
Серебро, перламутр,
хризопраз

Браслет «Косичка».
Мельхиор

Колье
«Дань натурализму».
Металл, янтарь

Кулон
«Ажурный кубик».
Серебро



Брошь «Раковина».
Мельхиор, лаковая
миниатюра
И. В. Ливановой

Серьги из комплекта
«Весна».
Мельхиор,
хризопраз



Любовь Наталии Гаттенбергер к неожиданным, интригующим художественным решениям сказывается и в том, что она может вдохновиться образами и мотивами, традиционно не связанными с понятием красивого или привлекательного. Так, в браслете «Плетенка» в завитках серебра угадывается гусеница, брошь «Актиния» заставляет вспомнить странные создания подводного мира. Колье «Дань натурализму» — кусочки янтаря образовали очень правдоподобный ломтик лимона — полно доброго юмора, соединенного с удивительным чувством меры и изяществом.

В творчестве Гаттенбергер произведения, таящие улыбку, сюрприз, соседствуют с вещами, наполненными торжественностью и как будто рожденными прикосновением к поэзии. Колье «Роза» кажется навеянным строчками А. Блока: в золотистодымчатом топазовом «бокале» — металлический цветок. В колье «Турандот» органично соединились красота малахита, певучая гибкость металла и несуетный, спокойный ритмический рисунок.

Используя в работе различные камни, Гаттенбергер предпочтение отдает жемчугу, ценя его за ту особую любовь и почитание, которыми он окружен в русской народной традиции. На память приходят народные поэтические поверья, связанные с жемчугом: в руках убийцы жемчуг чернеет; он же помогает хранить верность и целомудрие, и потому в старину принято было его дарить невесте; жемчуг исцеляет, служит противоядием, оберегает красоту и свежесть молодого лица, и потому жемчужный порошок входил в состав многих лекарств, белил и всяческих притираний. Мечтая выразить в своих украше-

ниях национальный дух, художница применяет жемчужины разных форм и оттенков, но неизменно оттеняет их нежное мерцание особой трактовкой поверхности металла. Не прибегая к прямому повторению старинных образцов, Гаттенбергер создает украшения, восходящие к давней национальной традиции, связанные с наследием ощутимыми духовными узами. Эта взаимосвязь проявляется и в том, что художница творит, как правило, «добрые» украшения, согреты теплым и внимательным отношением к человеку. В них как будто светится отблеск старого поверья, что предмет, сработанный с любовью («каво люблю — таво дарю»), способен принести радость и удачу. Металл в произведениях Гаттенбергер редко сверкает, блестит большими холодными плоскостями, обычно он мягко переливается, покрытый зерно разных размеров или искусной чеканкой. Поэтому иногда поверхность металла похожа на россыпи мелких жемчужин, напоминает шитье перлами или матовыми шелками, то есть трактовка фактуры рассчитана на впечатление мягкости и теплоты. Часто металл предстает у Гаттенбергер не холодящим, а словно согревающим.

По-новому качества дарования художницы раскрылись в ее работах с палехской миниатюрой. Обращение к Палеху было естественным — здесь сказалось и стремление создавать вещи, выражающие народный вкус, и уважение к древнерусскому художественному наследию. Палех — живая часть древнерусской культуры, и найти возможности для его естественного существования, не противоречивого вхождения в современную жизнь — задача в высшей степени благородная. Тем более, что эта работа требует определенного самоотречения, творческой скромности. Главное в украшениях — лаковая миниатюра, ее ювелирная оправа — лишь обрамление, и ее автор, ювелир, обязан предстать чем-то вроде аккомпаниатора в сольном концерте. Почти все оправы Наталии Гаттенбергер к палехским миниатюрам как будто неприметны, но эта простота — плод большой творческой работы, выдумки и тщательного исполнения задуманного.

Ни одна оправа не похожа на другую, каждая связана с содержанием сюжетной миниатюры, ее композицией и ритмическим строем, при этом выступает не только как их повторение, а как развитие. В броши «Царевна-лягушка» на лаковой миниатюре И. Ливановой горюет-печалится Иван-царевич, клонится плакучие деревца, светится тонкий молодой месяц и всему вторит обрамление — «тихая» (в народной традиции «тихий» — ненастный, невеселый), мягко поблескивающая мельхиоровая косичка. Брошь «Лучистая» с миниатюрой Р. Смирновой, напротив, окружена ликующим светом от пера «Жарптицы», воплотившимся в металл. Таинственно, загадочно выглядывает из оправы лаковая вставка И. Ливановой в украшении «Раковина». Оправа «Раковины» — прихотливо изогнутая гладкая полоса, окаймленная витым узором и лишь в одном месте оживленная каплями зерни — пузырьками. Брошь «Шла девица за водой» оправлена в латунь, в узорах которой варьируется мотив «коромыслица», в комплекте украшений «Русская красавица» оправы уподоблены торжественному драгоценному металлическому кружеву, а кольцо «Капустка» пленяет доброй незатейливостью. В колье из парюры «Весна-красна» пять лаковых миниатюр размещены таким образом, что вызывают в памяти веточку с распускающимися листьями (езде миниатюры И. Ливановой).

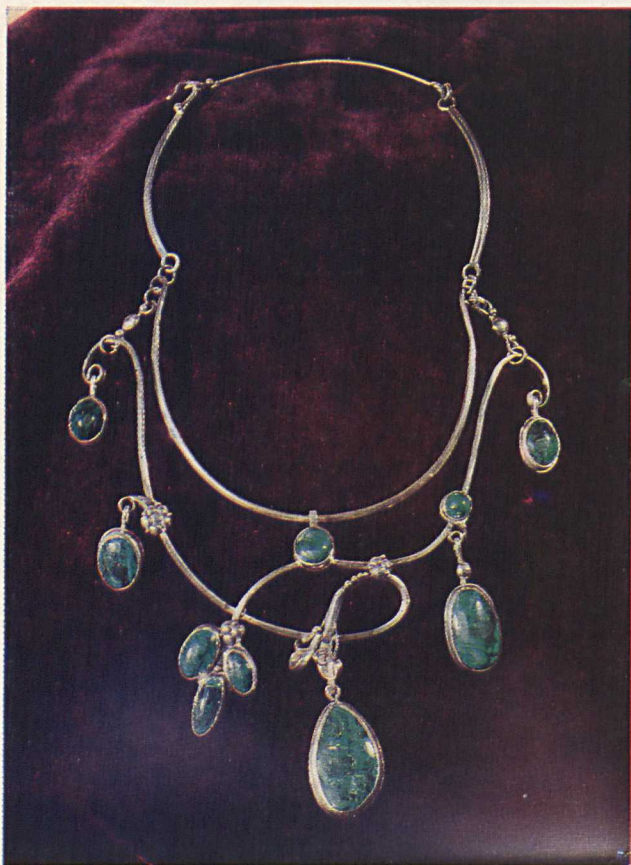
Избегая больших холодящих блестящих плоскостей металла, Гаттенбергер своей работой как бы отепляет металлические поверхности, трактуя мельхиор, латунь, серебро как покорные, послушные материалы, которые легко взываются трепетными языками пламени, дробятся каплями росы, сплетаются в причудливое кружево, драпируются складками, превращаются в сложные завитки. Но, при всей податливости, металл не выглядит утраченным изначальные свойства — почти в каждом украшении найдена гармония между природой материала и воздействием рук художницы.



Браслет «Волян».
Мельхиор, жемчуг



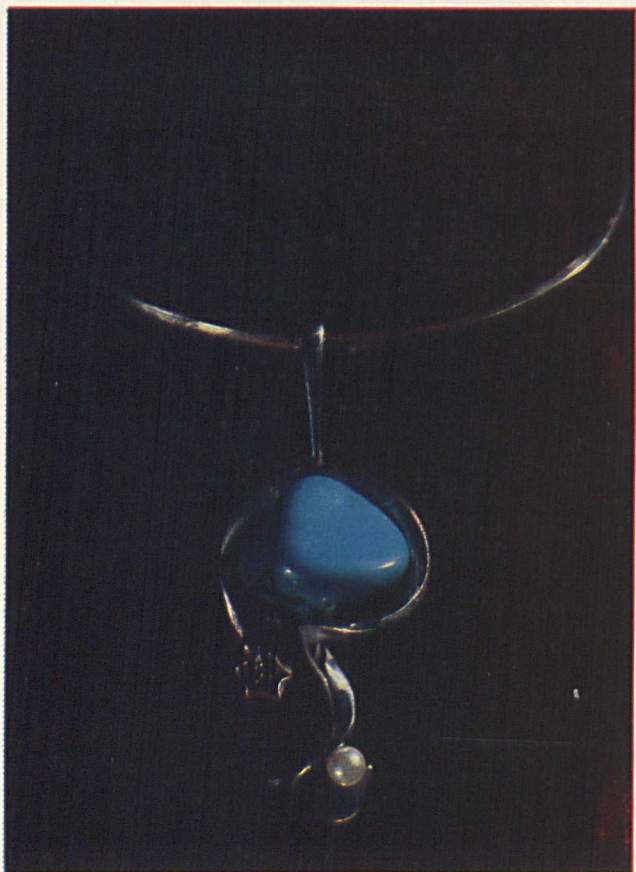
Брошь «По улице
мостовой». Латунь,
лаковая миниатюра
Р. А. Смирновой



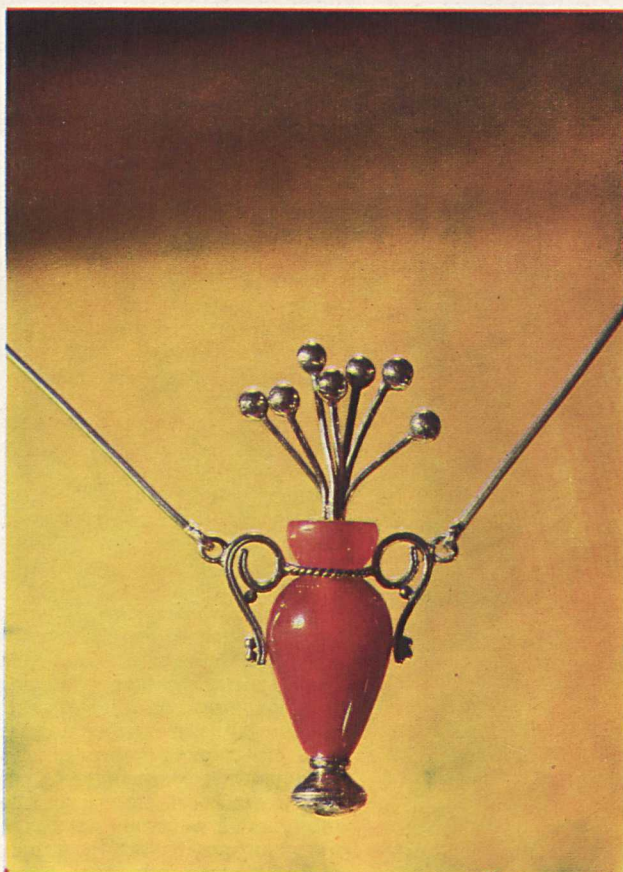
Колье лазоревый
цветок. Серебро,
бирюза, жемчуг



Подвес из комплекта
«Серебряная
свадьба».
Серебро, аметист



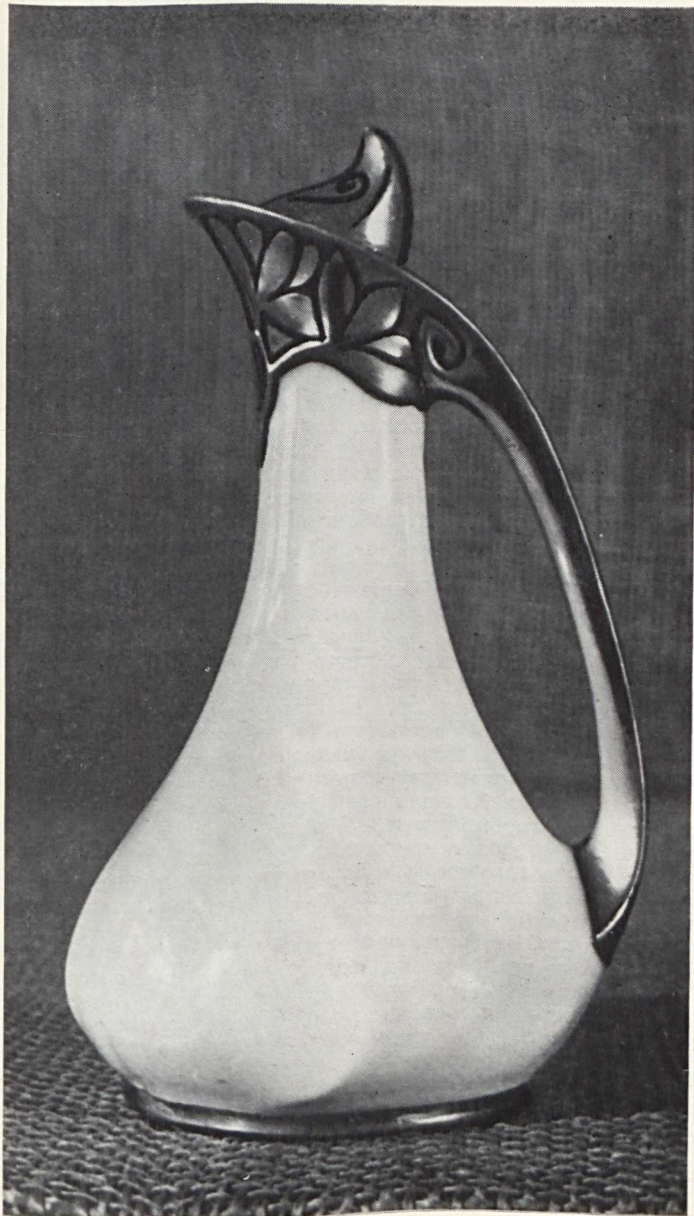
Колье «Турандот».
Серебро, малахит



Колье «Ваза».
Металл, сердолик

Русский фарфор модерна

Ралия Мусина



Модерн ознаменовал собой начало новой эпохи, всецело связанной с промышленным характером производства. Промышленный бум, захвативший в конце XIX века все сферы деятельности, широким фронтом вторгся в область художественного творчества. Машина взяла на себя функции художника-исполнителя. Однако механизированный способ создания вещи заключал в себе свой, присущий только ему, выразительный почерк. Восставший против чуждого искусству технизма, модерн на самом деле явился его эстетическим осмыслением. После длительных безуспешных попыток примирения старых, отживших художественных методов с новой реальной данностью модери решает эту проблему, коренным образом пересмотрев сам подход к ней. Отбрасывая старые критерии художественной значимости вещи, с их главенствующими принципами уникального исполнения, он в первую очередь эстетизирует сам промышленный фабрикат, а затем выстраивает свою сложную художественную систему. В этой связи, технически совершенный, воспетый с момента своего появления, «звонкий, как нефрит, и превосходящий блеском иней и снег», фарфор становится той благодатной почвой, на которой органично претворяется художественная программа модерна. Теоретические посылки стиля были общими для многих стран и определялись сходными социально-экономическими условиями их развития. Соединение творческого труда художника-профессионала с промышленным производством было найдено в этот период как единственно верный и реальный выход из противоречий между ремесленным и фабричным производством. Однако это положение, ставшее краеугольным в теории модерна, в русском фарфоре имело свои особенности.

В России к концу века в развитии фарфора ярко обозначились два самостоятельных русла: одно, связанное с деятельностью Императорского фарфорового завода, второе — с целым рядом частных коммерческих производств. Императорский завод, имевший художников, был далек от проблем массового производства, а частные предприниматели налаживали выпуск продукции по своим коммерческим законам.

Произведения профессиональных художников, так или иначе связанных с Императорским заводом, терялись в массе промышленной продукции. Коммерческое производство, лишенное художественного руководства, определялось стихийностью рынка и шло часто на поводу невзыскательных вкусов мелкобуржуазных и мещанских кругов покупателей.

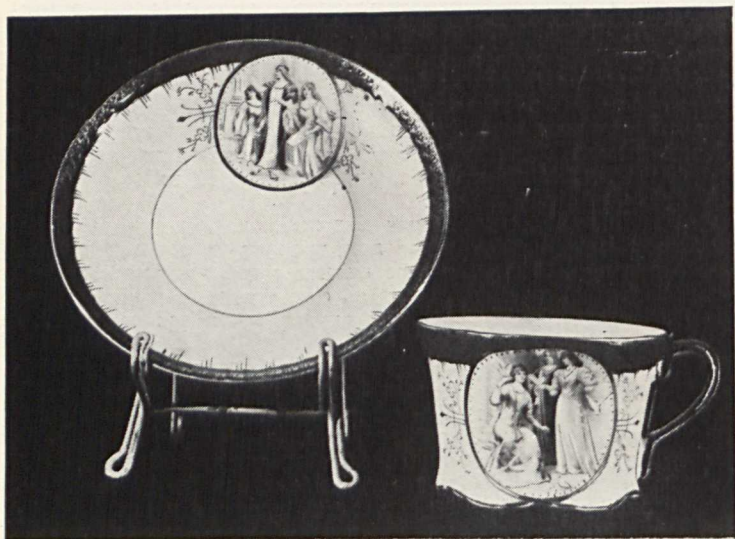
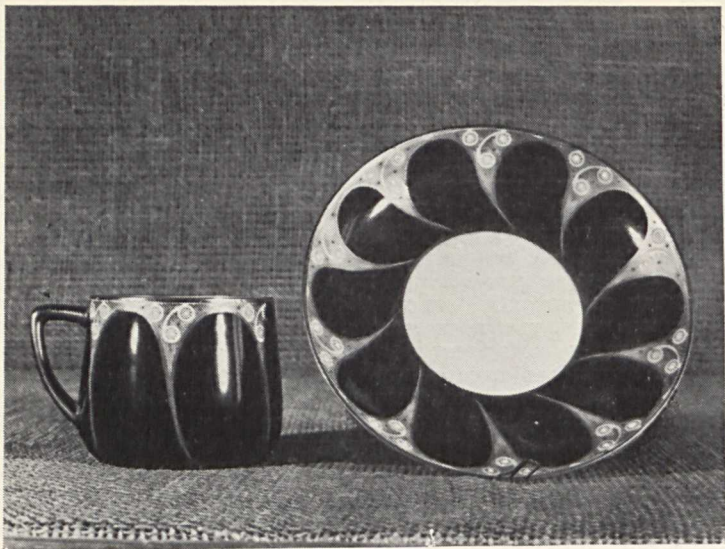
Анализируя своеобразие русского фарфора модерна таким образом, необходимо принимать во внимание оба направления как две стороны одного процесса. Учитывая всю сложность этой проблемы, а также объемы журнальной статьи, мы намеренно ограничиваемся ее рассмотрением в аспекте нового промышленного характера производства. Этот момент чрезвычайно важен, он определяет устойчивый интерес к этому стилю в наши дни.

Обширная и весьма противоречивая программа модерна широко и полно воплотилась в фарфоре. Модерн, особенно чуткий к красоте, вновь после длительного господства эклектики открывает эстетическую ценность материала. Очистив форму от многочисленных внешних украшений, обнажив ее, модерн был заворочен, очарован техническим совершенством фарфора. Отвергая конкретный опыт непосредственно предшествующего этапа, сложившийся характер декорирования посуды, он пошел совершенно отличным путем, выявляя в первую очередь декоративные качества самого материала.

Так в некогда послушной и податливой фарфоровой массе, на протяжении многих веков упорядоченной в формы, заданные гончарным кругом, модерн увидел стихийное начало. Пластическое свойство материала он довел до самовыражения, до самоценности, все остальное было подчинено этому. Даже утилитарная форма, целесообразная и ясная, отработанная поколениями мастеров, должна была служить поистине магической пластике массы. Оставаясь утилитарно функциональными, формы предметов видоизменялись подчас до неузнаваемости, как бы не в силах противостоять этой динамике. Теряли свою значимость классические членения объема (тулово, ножка и т. д.), формы предметов стремились к цельному и естественному выражению текучести материала.

В посудных формах модерн часто исходил из традиционных цилиндра и конуса, но с преобладанием объемов, расширяющихся книзу. Привычные очертания видоизменялись под воздействием все той же силы движения. Она как бы не давала массе успокоиться, застыть в определенной заданной форме. Внутренние скрытые силы продолжали колыхать массу, на поверхность они выходили волнообразными рельефами, форма теряла статичность, грозила каждую минуту измениться.

Непринужденность и естественность движения, свойственные как пластике, так и линии модерна, связаны в большей мере и с обращением художников к природе. Желание постичь логическую ясность, организованность природных форм вело часто к созданию в фарфоре объемов, близких к первородным «диким» формам (глазурированные вазы ИФЗ, похожие на глыбы, стволы деревьев). Однако в массовой продукции установка на заимствование мотивов и сюжетов из огромного многообразия окружающей природы часто понималась упрощенно. Появляются утилитарные предметы в виде копны, пня, розана, стремящиеся к иллюзии правдоподобия. Эти вещи были не только малохудожественны, но по существу противоречили основам стиля, который требовал в идеале передачи художественного образа прототипа, возвращения к нему на уровне духовно-поэтического осмысления. Обращение к натуральным формам особенно проявилось в вещах заведомо декоративных — вазах, пепельницах, лотках. По их поверхности безудержно извивались побеги болотных трав, цветы на тонких ножках; им вторили движения тел, рук и легких одежды прекрасных дев, в волнах развевались распущенные волосы уходящих в пучину русалок. Сами объемы предметов тоже подражали реальным прототипам — раскрывающимся бутонам, вытягивающимся стеблям и т. д. Матовая шероховатость зеленой бисквитной массы, широко применяемой в продукции этого рода,



служила усилению эффекта бушующей природной стихии. В таких вещах было сильно чувственное начало, сила эмоций была доведена до пределов возможного. Декоративизм модерна, возникший как выражение внутренней гармонии, согласованности функциональных и эстетических качеств вещи, в массовых изделиях часто подменялся внешней красотостью.

Таковы были издержки стиля. Но нельзя пройти и мимо его завоеваний, чрезвычайно важных именно для промышленного искусства. Модерн значительно увеличил многообразие форм и пластических решений фарфоровых изделий.

Красота внешней формы достигалась нерасчлененностью объемов, стремлением декора слиться с материалом, с функциональной формой предмета. Особенно важно заметить, что сама техническая форма, предварительно эстетизированная, включалась в комплекс выразительных средств и была одной из ведущих организующих сил в художественном строе вещи.

В связи с этим не бывало возросла роль технологии. Отсюда большое внимание к чистоте фарфоровой массы, качеству красок и глазурей, к техническому совершенству исполнения. Отрабатываются многие механические техники декорирования, призванные стилем для воплощения своих художественных задач. Была разработана широкая палитра живописных средств. Полихромные и кристаллические глазури стали колористическим выражением стихийности природных сил (вазы ИФЗ). Использование золотого порошка на темном фоне крытья создавало живописное мерцание, передавая присущую модерну таинственность. Применение солей металлов позволило перенести на фарфор лирику родного пейзажа. Аэрограф с вариациями нисходящего крытья, сразу привившийся в дешевой продукции, послужил воплощению другой гаммы чувств — сентиментальных. Трафарет, аэрограф, штамп дополняли друг друга в декорировании предметов, и каждый из них был доведен до совершенства.

Постепенно, с увеличением роли механического декора, акцент с художественной значимости уникального произведения переходит на эстетическую ценность промышленного изделия. Модерн утвердил и уравнивал в правах на некоторое время механический рисунок с ручным. Правда, рисунок, роспись рассматривались не как самоценные, их задача была дополнить, развить ту идею, которую нес в себе объемно-пластический образ.

Широко распространяется механическое разноможение живописных рисунков с помощью декалькомани, ставшей выдающимся достижением в области художественной промышленности. Совершенные по техническому исполнению деколи приближались по

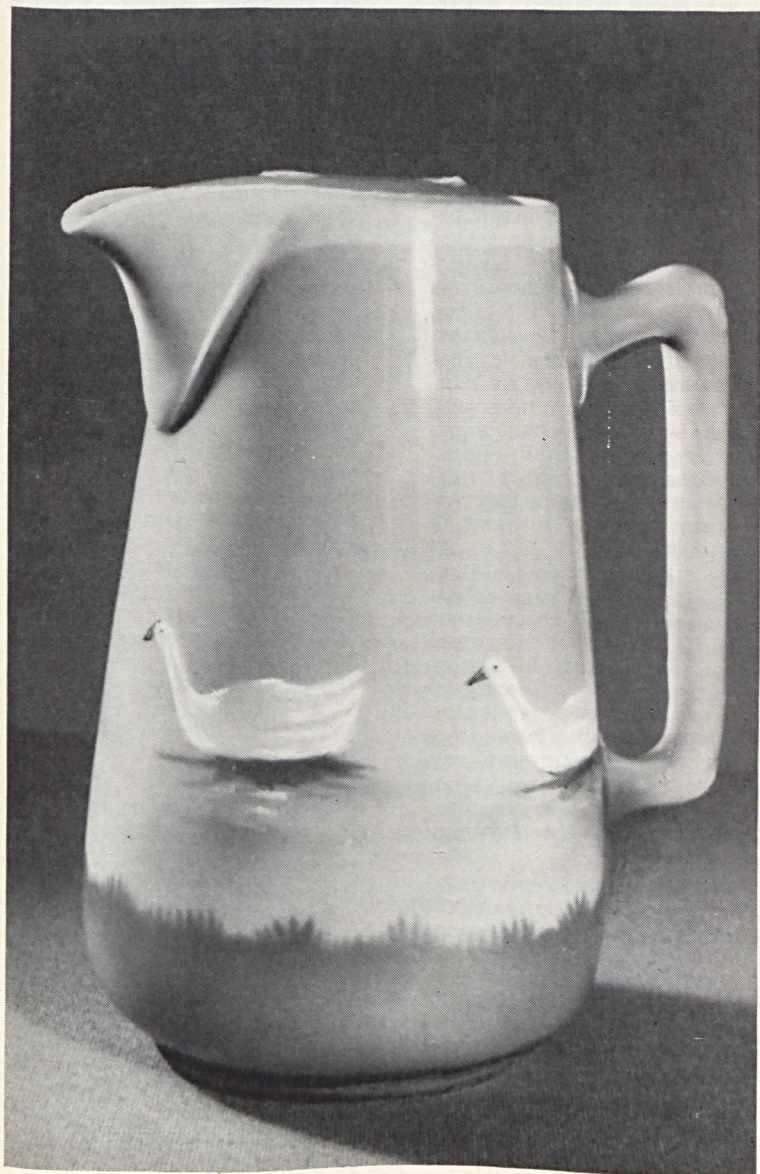
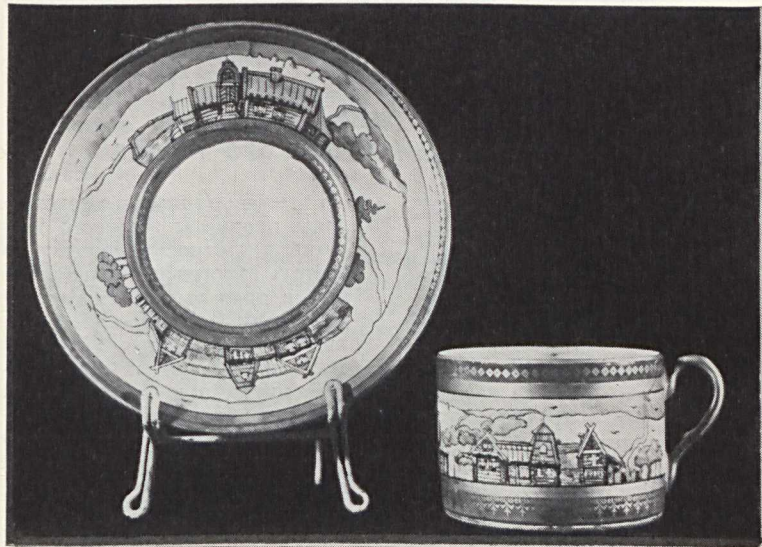
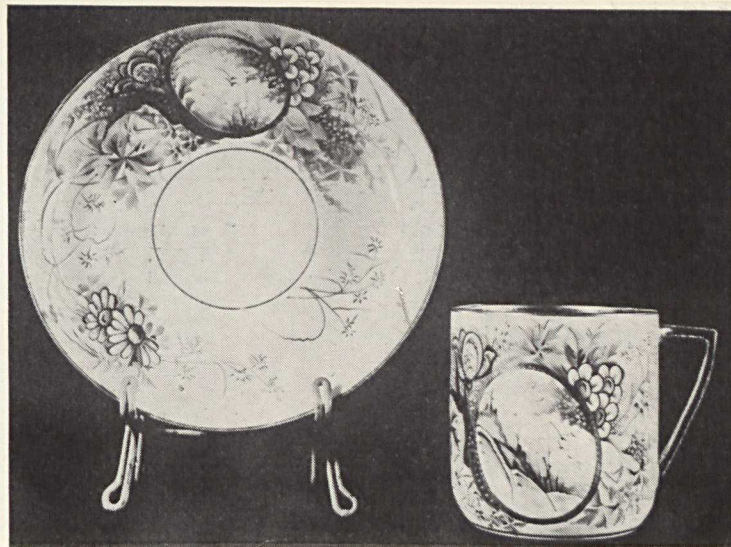
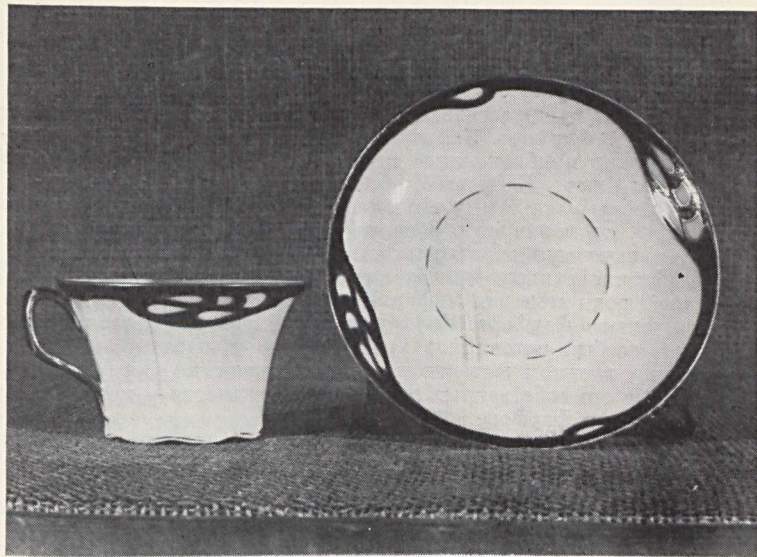
художественному эффекту к миниатюрной фарфоровой росписи. Часто такие рисунки «оживляли» ручной доводкой (блики, позолота). Получив большую популярность, они послужили окончательному отстранению профессиональных художников от коммерческих предприятий. Деколь с цветочными мотивами постепенно вытесняет ручную роспись и начинает господствовать в сюжетных и портретных изображениях. Вокруг таких изображений обычно делался «саксонский узор», то есть узорное обрамление, выполненное с помощью штампа, с использованием красок глубоких тонов, золота, люстра. Таким способом старались придать фарфору дорогостоящий вид доступными средствами механизированного производства и удовлетворить требования буржуазного рынка на «фамильную старину».

На определенном этапе в философско-эстетическую программу модерна проникает символизм с его идеей вечной красоты, чуждый, однако, в своих истоках рациональному началу стиля.

Литературные и поэтические сюжеты символизма довольно часто переносились на фарфор. Музыкальная текучесть стиха была сродни фарфоровой пластике, наверное, поэтому легко обнаружить в фарфоре иллюстрации к такого рода поэтическим образам: «полночной порою в болотной глуши, чуть слышно, бесшумно шуршат камыши» (в изделиях частных заводов) или «есть в русской природе усталая нежность» (в пейзажных вазах ИФЗ). Нередко пейзажи настроения заключались в медальоны и походили на картинки, подражавшие станковой живописи.

В передаче настроения большая роль отводилась цвету. В ранних вещах он был неустойчив и зыбок («тончайшие краски не в ярких созвучьях, а в еле заметных дрожаниях струн»).

Здесь скорее можно говорить о тональности, чем о цвете как таковом. Он был легкий и прозрачный, всегда изыскан. Туманные дали на вазах Императорского завода отливали перламутром, теплели в зелени травы или, наоборот, краски звенели холодной голубишной небой. Для этого прекрасно подходили нежные оттенки солей металлов. В массовом фарфоре градиации цвета передавал аэрограф. На фоне нисходящего крытья всей поверхности предмета протрупали соответствующие его колориту поэтические композиции: отдельный, прекрасный в своем совершенстве цветок ириса или скромный букет фиалок. В цветочных композициях модерна не было уравновешенности, обобщенности. Они скорее были похожи на схваченные объективом фрагменты живого мира (было в этом что-то от возникшего в то время кинематографа). Мимолетность, сиюминутность состояния компенсировались предельно обостренным, преувеличенным вниманием к частностям как про-



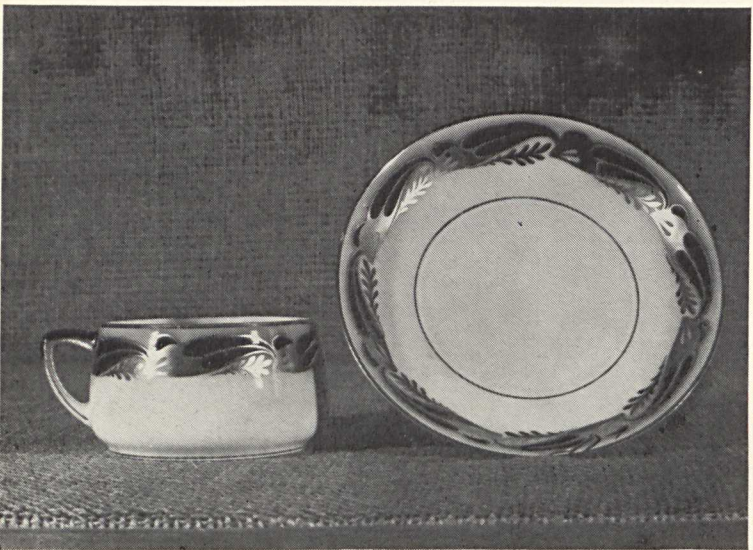
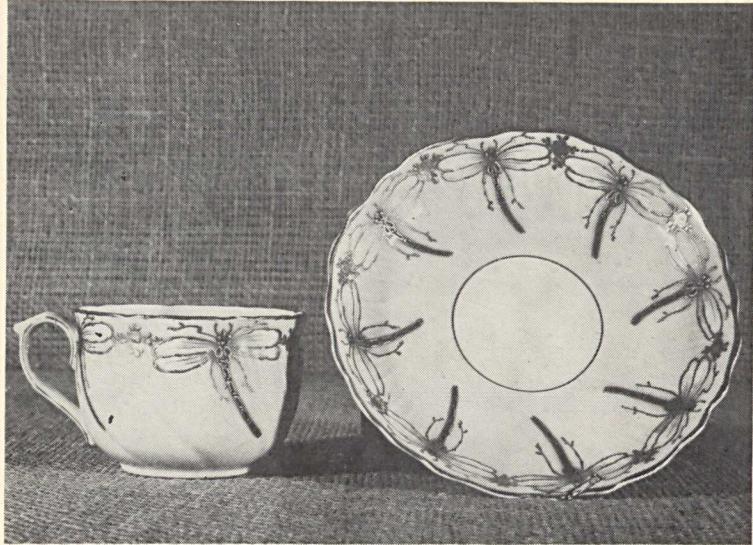
Статья
иллюстрируется
изделиями из
фарфора завода
М. С. Кузнецова

конца XIX —
начала XX века
из собрания музея
Дмитровского
фарфорового завода

явлению всеобщего и вечного. Причем изображение было ценно не сюжетом, не реально видимым, а настроением, тайной смысла. Игра на модном меланхолическом настроении в фарфоре приводила к слащавости, сентиментальности, отвечавшей вкусу городского населения. Как ни парадоксально, но модерн, так составивший против мещанских устоев быта, особенно широко распространился именно в этой среде. Здесь эстетский и одновременно рациональный стиль, апеллирующий к самым высоким устремлениям человеческого духа, своеобразно преломился, столкнувшись с глубоко вросшей в сознание мелкобуржуазных кругов эклектикой. В продукции, распространяемой частными заводами, хотя и сохраняются черты модерна, но эклектическая манера побеждает. Изделия утрачивают композиционную ясность, чувство меры в деталях, линии теряют плавность, появляются ломкость и жесткость силуэтов, рисунки часто невыразительны по цвету. Постепенно такой эклектичный фарфор заполнил массовый рынок.

Модерн в фарфоре за два десятилетия активного проявления — 1890—1910-е годы — прошел известную эволюцию, хотя четко выявить ее последовательность затруднительно.

Постепенно романтические порывы модерна сменяются рациональным началом. Цвет становится интенсивнее, определеннее. На смену колористическим миражам приходит кобальт, насыщенный и глубокий. Белизна фарфора от соседства с ним приобретает голубоватость, декор становится строго торжественным. Для усиления декоративности изделий начинают применять полихромные эмали, включаемые часто как дополнение к живописному рисунку. Более четкими становятся контуры рисунков. В дешевой посуде распространяется трафарет. Сохраняя динамику раннего модерна, все больше упорядочивается линейно-графический и живописный декор. Сплетенный из перьев сказочной птицы или хоровода стрекоз, он ложился по борту и тулову предметов орнаментальным пояском. Композиции строятся на контрастах красочных пятен, броских и выразительных по силуэту. Массовая продукция механического исполнения стремилась достичь живописной декоративности зрелого модерна скухими средствами: насыщенностью цвета, крупным стилизованным рисунком. Поздний модерн приходит к полному отрицанию себя. Изысканная нарочитость раннего модерна сменяется в конце нередко намеренным огрублением. Формы успокаиваются, становятся обобщеннее, цельнее. Во многих вещах ручки упрощены в стремлении быть едиными со всей массой. Линия контура все чаще становится сухой и вялой. От декоративности, от внутренней



согласованности и красоты, понятой как единство функциональных, объемно-пластических и живописных качеств, модерн приходит к полному господству внешнего украшения фабричной формы.

Модерн, как и предшествовавшие стили, полно и разносторонне претворился в фарфоре. Как правило, создавались вещи утилитарные, предельно приближенные к человеку, быту, решенные часто в камерном ключе. Искусство, обращенное к отдельному индивиду, разрабатывало гамму его эмоций. Однако сугубая индивидуализация, символичность образов послужили проникновению в фарфор вкусовщины, натурализма, эклектики. Но за этими, пусть многочисленными проявлениями не стоит забывать положительной роли модерна в формировании облика массового промышленного фарфора. Его новаторский дух выразился в нахождении особых источников художественной выразительности, заложенных в самом материале. Не декорирование фарфора, а выявление его собственных декоративных качеств — таков был девиз модерна в фарфоре.

Подобный ход был уже не новым. Однако на этот раз проблема решалась самостоятельно, с учетом возможностей промышленного производства. Впервые начатое в модерне формирование специфики промышленного искусства стало программным для всего дальнейшего развития фарфора. Поэтому с отдаленных позиций сегодняшнего дня модерн, возникший из противоречий переходного времени, предстает как радикальный стиль, смело искавший новых путей.

Пополнение коллекции киевского музея

В залах Государственного музея украинского народного декоративного искусства УССР экспонируется выставка «Новые поступления», приуроченная к 25-летию со дня основания музея. Эта выставка является итогом экспедиционной деятельности музея за последние пять лет, в течение которых научными сотрудниками музея были обследованы Волынская, Ровенская, Житомирская, Черниговская, Полтавская, Киевская, Хмельницкая, Черновицкая, Львовская области Украины. Во время экспедиций собрано более 500 произведений народного искусства: узорное ткачество, ковры, вышивка, керамика. Сейчас на выставке представлено более двухсот лучших произведений народных мастеров, созданных за период с середины прошлого столетия по 50-е годы нашего времени.

Из собранных материалов наибольший интерес представляют старинные ковры. Например, на выставке экспонируется ковер середины XIX века, найденный в селе Карачаивцы Хмельницкой области, с традиционной для Подолья композицией орнамента, построенной из геометрических мотивов с горизонтальной ориентацией, выполненной в мягкой гамме: на сочетании коричневых, синих, зеленых и розовых цветов.

В селе Великий Кучерив Черновицкой области были собраны ковры, так называемые «скорцы», узкие и длинные, иногда достигающие 9—12 метров. Орнамент из геометрических мотивов, чередующихся со стилизованными изображениями птиц, характерен для Буковины. Цветовая гамма построена на сочетании черного, оранжевого, ярко-розового цветов.

Наиболее многочисленны изделия, привезенные из экспедиций — предметы народного костюма, свидетельствующие о высоком художественном вкусе их исполнителей. Народный костюм отличается логичностью форм, гармонично подчеркнутых декором, продуманностью колорита. Все предметы объединены в художественный ансамбль, детали подчинены единому замыслу.

На выставке широко представлены предметы женского костюма, в частности, сорочки из разных этнографических районов, с ярко выраженными локальными отличиями: буковинские, вышитые бисером или шерстяной и «серебряной» нитками; из Хмельницкой области, отличающиеся строгостью вышивки черного цвета с вкраплением красного или синего; львовские — с вышивкой, насыщенной по цвету, выполненной так называемой «яворовской гладью» с растительными мотивами и другие. Большой интерес представляют головные уборы: платки тканые небольших размеров с орнаментом в мелкую клетку — «хустка ряба», привезенные с Хмельницыны, вышитые платки с растительным орнаментом с Львовщины, платки с набивным узором; древний тип головного убора — «намитки», представляющий длинное полотнище ткани, которое по-разному повязывали замужние женщины. Буковинские «намитки» с фактурным узором, исполненным белыми нитками на сероватом или желтоватом фоне; черниговские «намитки», выполненные из тонкопряденных льняных ниток с разреженным переплетением, декорированные только на концах орнаментом красного цвета, поражают художественной завершенностью и высоким техническим мастерством. Значительную группу представляют на выставке предметы убранства жилища: декоративные ружники, вытканые переборной техникой из белых, красных и черных ниток — с Житомирщины, и белые с красным — с Кролевецца; великолепные вышитые ружники с традиционным мотивом «вазон», выполненным «рушниковым швом» — с Полтавщины, в той же технике исполнена вышивка на полтавской скатерти.

На выставке показана интересная керамика: миски с подглазурной росписью, с «фляндровой», спаренные сосуды «близнята», приобретенные на Хмельнице, черная «дымленая» керамика с Черниговщины, глиняная лешная игрушка с Полтавщины.

Т. Романова

По стране:

Молдавская ССР

«САМОЦВЕТЫ»

Из работ, выполненных молдавскими художниками совместно с архитекторами в течение последних лет, наиболее удачными можно считать решение экс- и интерьера магазина «Самоцветы» в Кишиневе (архитектор В. Шалагинов).

Попытка комплексного решения оформления привела к содружеству архитектуры, декоративно-прикладного искусства и скульптуры. Художница Н. Сажина, увлекающаяся в последние годы архитектурной керамикой, выполнила для интерьера целый ряд декоративных вставок, удачно размещенных на керамической модульной стенке. Ф. Нутович, один из первых в Молдавии обратившийся к стеклу, является автором декоративного светильника, расположенного в центре торгового зала и объединяющего два этажа. Винтовая лестница, окружающая люстру, позволяет осматривать светильник со всех сторон. Внутренний дворик магазина украшает скульптура, исполненная молодым художником Ю. Хоровским.

Р. Акулова

ДРЕВНИЕ ТРАДИЦИИ

По инициативе Министерства культуры Молдавской ССР проведен республиканский фестиваль художественной самодеятельности. Фестиваль проходил по разным зонам, на севере, на юге Молдавии и в центральных районах.

На фестивале выступили танцевальные и музыкальные коллективы сел и городов Молдавии. Как правило, большой интерес представляли выступления коллективов, которые демонстрировали фрагменты народных праздников, связанные с местными обычаями, фольклорной традицией и древними ритуалами.

Показаны были новогодние театрализованные игры, свадьбы, сватовство, клакэ (старинный обряд коллективной постройки дома). Украинцы, гагаузы, болгары, проживающие на территории Молдавии, выступали со своей программой, включающей театрализованные игры, танцы, пение.

Зрители могли видеть традиционные костюмы, в которых проявился вкус и эстетическое чувство народа. С большой изобретательностью были выполнены чисто карнавальные одеяния, создаваемые специально для народного праздника, — головные уборы, украшенные фольгой, цветами и лентами, бутафория.

Ценность этого начинания огромна: такие фестивали помогают не только хранить, но и выявлять традиции, вошедшие в культуру народа.

Жюри фестиваля отобрало лучшие выступления для итогового смотра в Кишиневе.

Л. Унгуриану

В ЖАНРЕ ПОРТРЕТА

В январе 1980 года в Центральном выставочном зале Кишинева открылась выставка художника Г. Саинчука. Саинчук — график и живописец. Больше всего его влекут портреты. На тысячах зарисовок (Саинчук их делает постоянно) возникают профили и фасы тех, кто попадает в поле зрения художника. Но в рисунке и в живописи его портретов наибольшая выразительность обнаруживается там, где художник дал волю юмору и сарказму. Особый интерес представляют его маски: портреты, сделанные из папье-маше и ярко раскрашенные гуашью. Эта необычная коллекция включает прекрасный портрет М. Греку, известного молдавского живописца, поэта А. Стрымбану, писателя А. Лупана и многих других. Здесь экзотическая маска М. Эсамбаева и маска А. Райкина, способная преобразиться с помощью маленькой дополнительной маски. В этой галерее масок в полную силу проявился дар Саинчука-сатирика, мастера шаржа, дружеского, но острого, психологически глубокого и тонкого.

В. Бахталовская



«ДАНКО»

Молодежный театр-студия «Данко», возникший как агитбригада при клубе треста «Кишиневстрой» в 1968 году, недавно получил постоянное помещение в центре города, на улице Штефана Великого. Театр помещается в бывшей Харлампиевской церкви. Переоборудованный зрительный зал в декоративном решении прост, аскетичен, в его оформлении подчеркнута студийная природа театра.

Сцена — небольшое возвышение, довольно низкая открытая эстрада, имеющая мало общего с традиционной сценой-«коробкой». Ее открытость и малая площадь диктуют сценографам определенные лаконичные решения и требуют умения создать в декорации символический образ скупыми средствами.

К юбилею М. Эминеску (130-я годовщина со дня рождения) театр подготовил спектакль «Вечной жизни сон» по произведениям великого поэта. Режиссер-постановщик Б. Довженко, композитор М. Шор, художники — Г. Гуцу и В. Веровчук. Переводы произведений Эминеску сделаны сотрудником театра А. Бродским.

А. Дзарзэр

ВТОРАЯ РЕСПУБЛИКАНСКАЯ

В конце года состоялась, ставшая уже традиционной, вторая республиканская осенняя выставка, всегда вызывающая повышенный интерес у зрителей и у самих художников, поскольку по условиям выставки здесь экспонировались работы текущего года. Мастера декоративно-прикладного искусства вновь порадовали нас новыми оригинальными работами. Это gobелены М. Рэчилэ («Молдавские мотивы»), К. Головиновой, батики Л. Бойко-Чебан, Э. Шугжды и Л. Праховой, керамика Л. Янцен (серия персонажей из сказок Ш. Перро), Э. Греку, Т. Греку-Пейчевой, Н. Сажинной («Чио-чио-сан»), Э. Саакова, ювелирные изделия А. Марко, В. Василькова, О. Барашкова и другие.

Удачно были представлены и молодые художники С. Пасечная, Г. Сербина, Л. Голосеева. С дебютом — «Театр кукол», выполненный из бумаги, — выступила группа студентов Республиканского художественного училища им. И. Е. Репина.

Л. Пержу

«ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ»

Традиционный праздник труда «Золотая осень», проводимый в Кишиневе в течение последних трех лет, стал хорошей традицией в столице Молдавии. Трудящиеся города совместно с творческими организациями республики встречаются сначала на районных, затем на общегородском праздниках.

Призванный отмечать производственные успехи трудящихся города, он выливается в яркое театрализованное представление. Сочетая в себе элементы ярмарки и балагана, традиционных обычаев и представлений, праздник разворачивается в живописных местах массового отдыха го-

ропан. Здесь и ритуал обручения новобрачных, и национальные спортивные состязания, концерты самодеятельных коллективов, широкое представление изделий Объединения народно-художественных промыслов — все это на фоне огромной выставки даров земли, искусства цветоводов и садоводов города, произведений декоративно-прикладного искусства профессиональных художников.

Стекло и керамика Л. Янцен, Э. Саакова, В. Савки, М. Гратия, Ф. Нутовича, Н. Кострибы, С. Красножена, В. Китикария, Н. Коцофана и другие, искусно экспонированные в условиях пленэра, привлекают массу зрителей.

Благодаря присутствию на выставке художников-рисовальщиков и живописцев эффект воздействия увеличивается, поскольку акт творчества происходит у них на глазах — художники делают портретные и пейзажные зарисовки с последующей церемонией вручения этих работ портретируемому.

Подобная форма пропаганды изобразительного искусства и в дальнейшем будет развиваться и совершенствоваться.

Для молдавских художников, работающих в области декоративно-прикладного искусства, минувший год был отмечен участием в ряде республиканских и некоторых всесоюзных выставок.

В. Иванова



В ФЕВРАЛЕ МИНУВШЕГО ГОДА

В феврале минувшего года в Центральном выставочном зале Министерства культуры Молдавской ССР экспонировалась персональная выставка произведений лауреата премии ЛКСМ республики им. Б. Главана скульптора Б. Эпельбаум-Марченко. Кроме станковой скульптуры художница представила целую серию декоративных керамических пластин. Первыми опытами художницы в области мелкой пластики была серия декоративных пластин для интерьера гостиницы «Кодру» — своеобразные «визитные карточки» молдавских городов — «Сороки», «Бендеры», «Тирасполь», «Кишинев». На всесоюзной выставке в 1977—1978 годах Эпельбаум-Марченко представляла работы, которые отличались ярко выраженным декоративным характером и смелостью общения с материалом (керамикой, шпатом, фарфором, деревом в сочетании с глазурью, эмалью и солями). Часть из них была представлена на Международной выставке скульптуры малых форм в Будапеште в 1978 году. В небольших декоративных пластинах, выполненных по молдавским мотивам — «Дойна», «Нунта», «Мелодия», автору удалось передать неповторимый колорит обрядов и обычаев молдавского народа. Художница неоднократно показывала на выставках 1979 года новые работы, которые свидетельствуют о серьезном увлечении Б. Эпельбаум-Марченко этим своеобразным и оригинальным жанром.

И. Горе

«ПРИКИНДЕЛ»

Перед маленькими жителями Кишинева вскоре распахнет двери детское кафе «Прикиндел». Внесли свой вклад в оформление этого помещения и молдавские мастера декоративно-прикладного искусства. Л. Янцен выполнила в керамике сказочные домики, населенные персонажами, знакомыми всем малышам, — Золушкой, Котом в сапогах, Красной шапочкой и другими. Дополняют убранство кафе и прекрасные gobелены Е. Ротару.

И. Арсени

ХРОНИКА

Художественный облик Севастополя

В октябре 1979 года в Севастополе состоялось выездное заседание комиссии по синтезу искусств Союза архитекторов СССР под председательством О. Швидковского. Советские специалисты из Москвы, Киева, Ленинграда, Одессы, были посвящены состоянию и перспективам развития синтеза пластических искусств и архитектуры в Севастополе. В городе много скульптурных памятников — и почти все они привлекают соразмерностью городу, чувством масштаба, тактом, с которым они введены в структуру городской застройки, способствуя созданию цельной архитектурно-художественной городской среды. Таковы памятники А. И. Казарскому и экипажу брига «Меркурий» (1834), «Затопленным кораблям» (1905), так же и многие работы советских скульпторов — памятник борцам севастопольского подполья 1942—1944 годов (скульптор С. Чиж, архитектор А. Шеффер, 1964), морской линкора «Новороссийск» (скульптор П. Бондаренко, архитектор А. Заварзин, 1963) и многие другие.

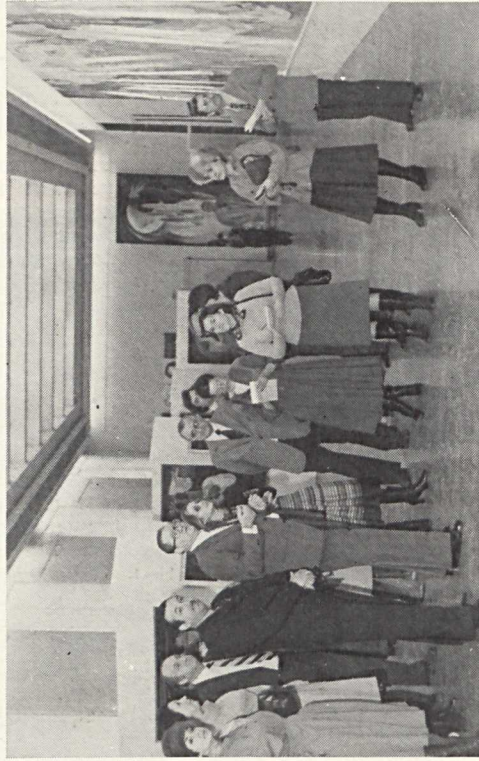
Работа по планировке и застройке Севастополя и сооружению новых произведений монументального искусства приобретает в наше время все более активный характер, и потому возможность для архитекторов и художников Севастополя сотрудничать с коллегами из других городов, услышать их суждения и рекомендации была как нельзя более своевременной. Прежде всего возник вопрос о необходимости подготовить перспективную схему размещения монументального искусства в градостроительных узлах и ансамблях города. Многие участники совещания

зателей, многометровые скульптуры и обелиски будут восприниматься чужеродно, подавлять несообразностью привичному окружению. Человеческая фигура размером с восьмизатяжный дом неизбежно создаст ощущение гигантомании; несоотнесенность ее с пропорциями человека, затрудненность восприятия очевидны.

Совещание сочло необходимым провести общественное обсуждение проектов мемориала защитникам Севастополя до стадии рабочего проектирования архитекторами, художниками и общественно-главного архитектора города А. Багдея (одного из авторов проекта) обеспечить это обсуждение необходимыми материалами.

Севастополь помнит страницы своей боевой славы, чтит память павших, соорудил монументы в честь борьбы и победы. Знаменитая панорама Ф. Рубо, посвященная Крымской войне, и сейчас привлекает всех, кто приезжает в Севастополь; мемориальный ансамбль диорамы «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 года» еще ждет своего завершения; необходимо продумать комплексное благоустройство окружающего здание диорамы парка, проконсультироваться с дендрологами о соотношении архитектуры с элементами озеленения. Сейчас возникает потребность обратить особое внимание на места отдыха трудящихся; таких мест в городе явно недостаточно. Необходимо рассмотреть для общественного пользования набережную на всем протяжении Приморского бульвара, увеличить количество общественных площадей, парков и скверов, разнообразить элементы монументально-декоративного убранства

Выставка Ю. Королева в Берлине



В самом начале этого года в ГДР открылась выставка народного художника РСФСР Ю. К. Королева. Берлинская выставка советского художника-монументалиста явилась живым свидетельством дружбы между нашими народами. На торжественной церемонии открытия присутствовали руководители Министерства культуры и Союза художников ГДР, а также посол СССР в ГДР П. А. Абрамцов. С советской стороны выставку открыл первый секретарь СХ СССР Т. Салахов. Творчество Королева предстало перед немецкими зрителями во всей полноте и

многообразии — от лирического пейзажа и до монументальных мозаик и витражей, которые были представлены крупными, подсвеченными цветными дианограммами. Монументальные работы Ю. Королева украшают интерьеры станции метро «Баррикадная», вестибюль музея Великой Отечественной войны, ресторан гостиницы «Россия», здание посольства Азербайджанской ССР в Москве. Интересно участие художника в комплексном оформлении городов Тольятти и Набережные Челны.

Искусство советского художника наполнено патристическим содержанием, темами Октябрьской революции, трудовых достижений, подвигов в космосе.

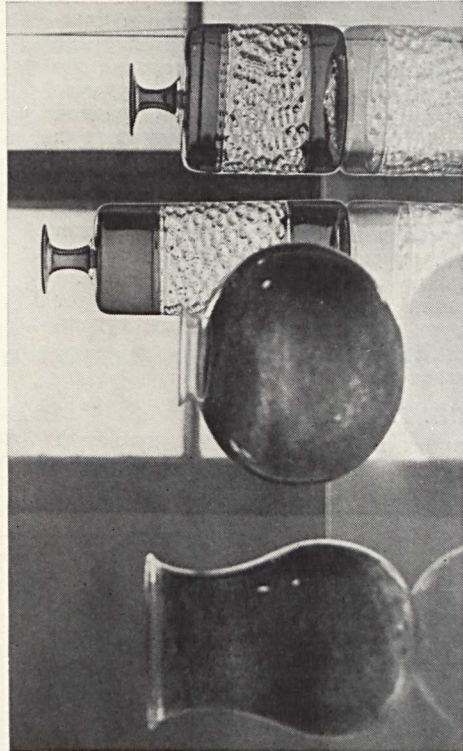
Берлинская выставка поможет немецкому зрителю лучше узнать советское искусство в его конкретном проявлении и через искусство — всю нашу страну, ее людей, их труд и мечты.

С. Б.

30-летию ГДР посвящается

В честь 30-летия образования Германской Демократической Республики в столице и ряде других городов страны прошли выставки декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Самая крупная из них состоялась в Берлине. Она включала ретроспективный показ проектов и образцов, выполненных художниками для промышленности в 50-е—60-е годы. Экспозиция продемонстрировала широкий диапазон работ художников, начиная от оформления строительной техники, автомобилей, станков, приборов, бытовой техники, теле- и фототехники и кожаной мебели.



На выставке «Художественные ремесла Тюрингии» в «Ангербурге»

дел», ФРГ — «Розенталь» и «Нахтман».

В нашей экспозиции участвовали одиннадцать заводов из трех республик — БССР, УССР и РСФСР. В экспозиции все стекло было выставлено по разделам — изделия механической обработки, машинной ручной обработки, серийные и отдельно — хрусталь. Поэтому рядом соседствовали изделия разных стран. С одной стороны, это нарушало цельность экспозиции каждой страны, с другой — давало прекрасную возможность для сравнения.

Стекло советских заводов привлекало большое внимание посетителей выставки. Особенно восхищала тонкая цветная гамма изделий Гусевского хрустального завода и завода «Неман», живо реагировавшие на скульптуру А. Балабина и фигурки И. Маршумовой, посвященные году ребенка. На международном показе мы еще раз смогли убедиться, что работы наших художников отличаются образностью, эмоциональностью, что художественный уровень их достаточно высок. Но, к сожалению, качество стекломассы, качество форм, в которых изготавливались изделия, во многих случаях оставляли желать лучшего.

Золотую медаль получила работа В. Мурашера «Вазы» (завод «Неман») — четыре вазы, выполненные методом моллирования. Их изготовление несложно: стекломасса наливается на плиту, имеющую рельефную поверхность, а затем опускается в форму. Вазы были выполнены в тонкой желтовато-зеленой и дымчатой гамме.

Вторая золотая медаль была присуждена за блюдо из набора «Весна» художнице Первоймайской стеклозавода М. Храмовой. Блюдо выполнено из опалового стекла, с высоким рельефом в виде листьев. Эта вещь безупречно малосерийная, но чехи здесь увидели оригинальное композиционное решение и яркий образ.

Для премирования изделий дирекцией выставки было выделено пять гран-при и

о стили весьма опасную тенденцию, проявившуюся в произведениях, а еще больше в проектных работах последних лет. Речь идет о неоснованном стремлении к увеличению размера художественных произведений, об утрате масштаба в отношении к исторически сложившемуся ансамблю города.

Примером такой «утраты масштаба» может служить памятник героям обороны Севастополя 1941—1942 годов на площади Нахимова (скульптор В. Яковлев, архитектор И. Фиалко, 1967). Гигантское лицо и рука, выложенные из крупных гранитных плит, плохо соотносятся с архитектурой Графской пристани, памятник Нахимову и зданиями на площади. Все сооружение становится как бы ненастоящими, «игрушечными»; в изысканной ансамбль полукруглой площади с Графской пристанью, завершающей экспланату проспекта Нахимова, внесен резкий диссонирующий акцент.

Еще большие возражения вызвало намерение соорудить рядом с обелиском городу-герою новый мемориальный комплекс с 25-метровой фигурой матроса. В городе, основная застройка которого традиционно состоит из трех-четырёхэтажных зданий и не может быть изменена из-за высоких сейсмических пока-

и благоустройства города. Помимо традиционной для Севастополя скульптуры, могли бы появиться фонтаны, бассейны, декоративные лестницы, сооружения малых архитектурных форм, «монументальная литература»; сохранение основной цвет белого и черманского камня, можно было бы ввести полихромно в районах новостроек, применяя цветные материалы для декоративного замощения площадей, продолжая таким образом традиции древнего Херсонеса.

Совещание в Севастополе подняло целый комплекс проблем, значительных для перспектив развития синтеза искусств в городе и весьма существенных как прямой выход теории в практику. Состоявшийся разговор полезен и для перспектив формирования художественного облика городов, и как материал для дальнейших обобщающих выводов. Реальное, деловое, многоаспектное обсуждение конкретной архитектурно-художественной ситуации на толкнуло на многие размышления теоретического и практического характера. Было бы весьма целесообразно чаще устраивать подобные выездные сессии теоретических комиссий и шире публиковать материалы об их работе.

В. Лебедева

Выставка в Яблонце

С 19 июля по 5 августа 1979 года в ЧССР, в Яблонце, проходила очередная выставка стекла и фарфора «Яблонец-79». В ней приняли участие шесть стран — СССР, ГДР, Югославия, Австрия, ФРГ и ЧССР. На площади 4 тыс. м было выставлено 3900 экспонатов. Главное место в экспозиции занимала коллекция чехословацкого стекла. Второй по величине и значению была коллекция советского стекла. Стекло и фарфор ГДР представляла фирма «Глас керамика», австрийское стекло — фирма «Ри-

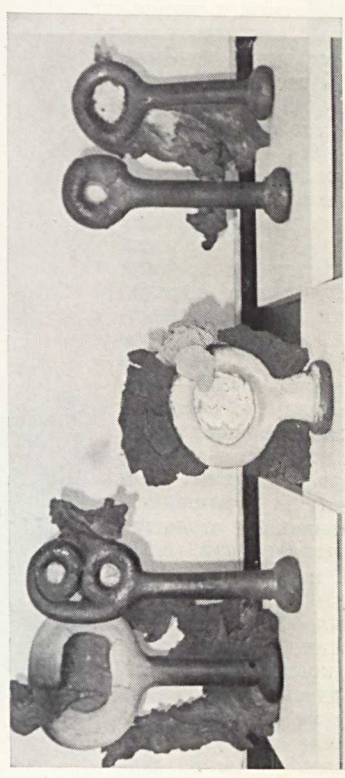
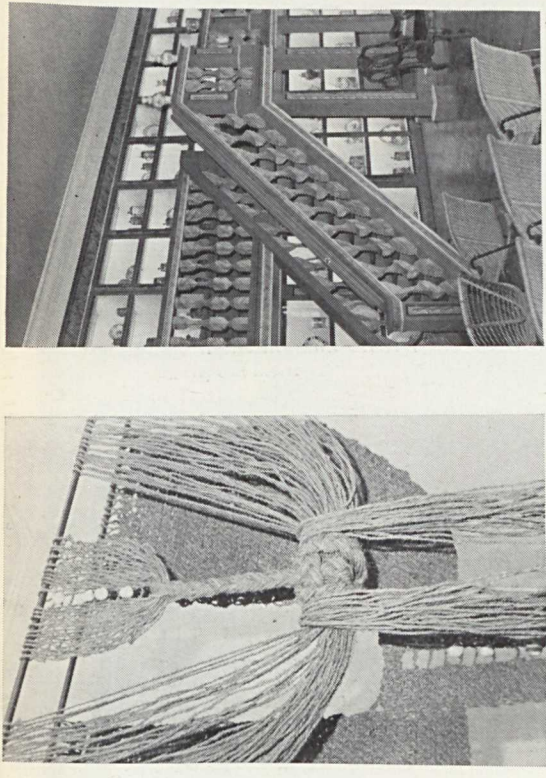


25 золотых медалей. Разделились они так: три гран-при получило чехословацкое стекло — набор «Диана» для механизированного производства Евы Швештовой, универсальный набор (стекло и дерево) Павла Главы, набор для напитков Ярослава Тарабы. Гран-при получила австрийская фирма «Гидел» за набор из хрустала «Адмиралтейский» и фирма «Розенталь» (ФРГ) — за набор из фарфора «Суоми», автор Тимот Сарпанева. Из 25 медалей — 19 получили чехословацкие изделия, две медали СССР, две — Германская Демократическая Республика, одну — Югославия, одну — ФРГ.

Несколько слов о чехословацкой экспозиции. Она была представлена практически всеми заводами страны. Заводы в ЧССР группируются вокруг объединений, и этих объединений пять: четыре в Чехии — «Кристаллек», «Скло-Юнион», «Богемия», «Яблонек» и одно в Словакии — «Татраскло». Представленные изделия были разнообразно декорированы — графической, алмазной гранью, росписью, нитями. Но предпочтению было отдано, судя по распределению медалей, изделиям с чистой, ничем не закрытой поверхностью. Само стекло — это уже, как говорят чехи, произведение искусства, и дать почувствовать зрителю глубину и прозрачность этого прекрасного материала — задача художника.

Из других представленных изделий обращали внимание изделия австрийской фирмы «Гидел» — выполненные методом центробежного формования и инъекцией. Успех просмотры раздела советской экспозиции позволяет сделать вывод, что такие промышленные выставки очень интересны и плодотворны, так как на них представлены изделия высокого художественного уровня, воспитывающие вкус у широкого зрителя.

И. Смолякова



Старинный фарис

Фото С. Онанова

белью и предметам быта из фарфора, стекла и текстиля. Большую часть выставки занимали работы художников и архитекторов, выполненные в последние годы: проекты оформления детских площадок и зон отдыха для нового жилого района столицы, дизайнерское решение заводского цеха, моделирование массовой одежды и посуды, а также декоративные изделия — керамика, gobelены, ювелирные украшения.

В Эрфурте, историческом центре развития народного творчества и прикладных искусств, были открыты две выставки: «Прикладное искусство ГДР» — в старинном здании «Финшмаркта» (XVIII в.), недавно отреставрированном и переоборудованном внутри под современное выставочное помещение, и «Художественные ремесла Тюрингии» в «Ангермузеуме». На первой выставке было представлено большое разнообразие произведений немецких художников, работающих в современном направлении. Особое внимание привлекли новые изделия из фарфора и фаянса, в которых пластически интерпретированы растительные формы (авторы Ю. и Х. Хюттер, Х. Мантей); панно в технике горячей эмали Д. и Г. Клеман, большой объемный gobelen, изображающий морской пейзаж Гертруды Шаар, а также роспись текстиля и деревянная мебель ручной отделки.

Выставка в «Ангермузеуме» была посвящена развитию традиционных видов прикладного творчества в Тюрингии. Здесь преобладали изделия из стекла — работы, декорированные различными приемами ручной обработки поверхности: росписью, матированием, гравировкой, лощением, цветной питью. Выставки в целом продемонстрировали расцвет творческой инициативы в области декоративно-прикладного и промышленного искусства за 30 лет существования ГДР.

Л. К.

Украинские свадебные скрини

Еще лет 30 тому назад неизменным атрибутом украинской сельской свадьбы была скриня (большой сундук), куда обычно складывали одежду, рушники, полотно — все, что составляло приданое невесты. Как правило, приданое для дочери родители начинали готовить заблаговременно, вскоре после ее появления на свет. Вышитые сорочки, юбки, корсетки, пояса, рушники, монисто — все это мать вначале хранила в своей скрини. А лет с пятнадцати дочери покупали собственную скриню.

Свадебная скриня была не только хранилищем имущества невесты — она была тайником ее сокровенной мечты о будущем, о замужестве. Скриня с ее содержимым символизировала трудолюбие невесты и ее семьи.

В одной из народных песен парень, восхищаясь девушкой, сравнивает ее с панной (барышней), на что она с достоинством отвечает:

*А я не панна — господиня (хозяйка):
В мене полотно повная скриня.*

Во время свадьбы, обычно в воскресенье после обеда, скриню со всем добром перевозили в дом жениха. Во многих местностях был известен веселый обряд «пересувинь» и «выкупа» скрини, связанный с ее перевозкой в дом свекрови. Он отражен в народно-песенном творчестве:

*Ой зятю, зятю хороший,
Не віддамо скрині без грошей...*

Или еще:

*Вийди, матінко, подивися,
Що тобі бояри привезли.*

*Привезли скриню із замком,
Молоду невістку із вінком.*

В наше время уже не изготавливают свадебных скринь, их место заняли фабричные шкафы и чемоданы. Но в свадебном обряде и песнях скриня еще продолжает воспеваться как символ достатка и трудолюбия, наряду с другими предметами старого быта.

Как неотъемлемая часть внутреннего убранства крестьянского жилища свадебная скриня ставилась обычно на почетном месте, рядом со столом.

Немаловажное значение придавалось внешнему виду скринь, их художественной отделке. Наряду с вышитыми рушниками, коврами, иконами, настенной росписью, декоративной керамикой нарядная скриня была украшением сельской хаты. Как и в других изделиях народных промыслов, утилитарная функция в ней естественно сочеталась с эстетической. При перевозке («пересувинах») на свадьбе скриню смотрело все село, подмечая и обсуждая ее достоинства.

За последние годы сотрудники Музея народной архитектуры и быта УССР разыскали в разных местностях несколько десятков скринь, преимущественно свадебных, разной формы и размеров, украшенных резьбой, живописью, выжиганием, окованных металлом. Время их изготовления — середина XIX — начало XX века.

Для многих пожилых крестьянок скриня представляла собой дорогую реликвию: она напоминает о молодости, о прожитой жизни. Поэтому они подчас весьма неохотно расстаются с ней.

Известными центрами скринного промысла были в прошлом города Нежин, Глухов, Новомосковск, села — Веремеевка, Новые и Старые Санжары на Полтавщине, село Перегинское в Карпатах, г. Яворов с

окружающими селами на Львовщине и другие. Профессия скринника передавалась из рода в род, от отца к сыну, что способствовало образованию устойчивых традиций этого ремесла.

На Полесье вместо скринь в прошлом использовались также бодни — цилиндрические и эллиптические бочки с «ушами» и крышкой. Их мастерили из клепок, преимущественно сосновых, реже дубовых. Изредка их украшали выжиганием простых узоров. Опоясанные темными обручами из орешника (лещины), бодни привлекают своей суровой безыскусной красотой. Они хорошо вписываются в интерьер полесской хаты с ее мытыми стенами, ткацким станком, грубыми скамьями и такой же простой, незатейливой посудой, составляя вместе с ними своеобразный строгий ансамбль.

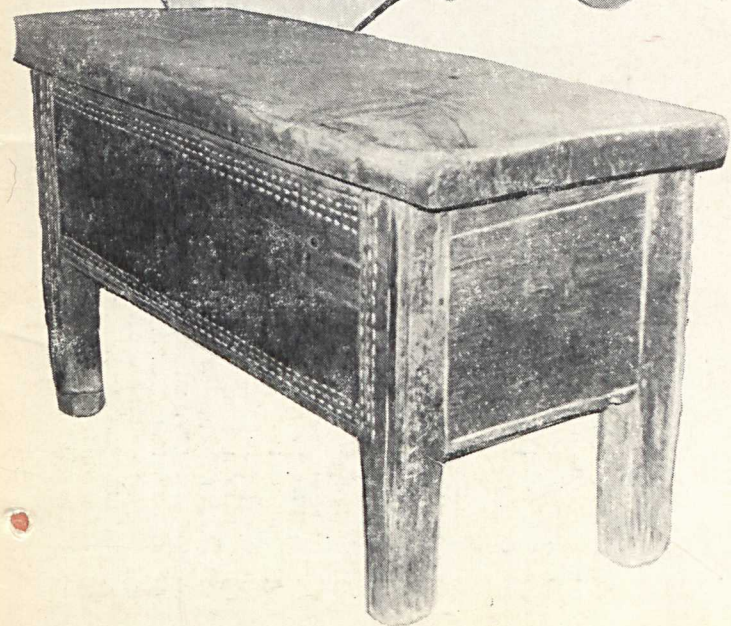
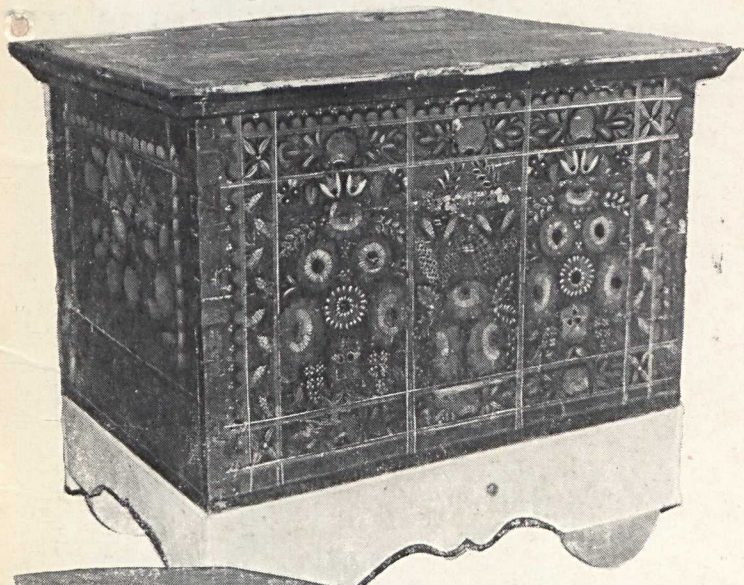
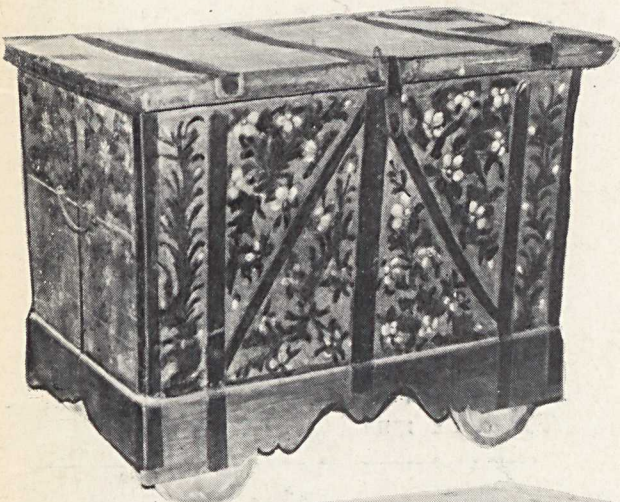
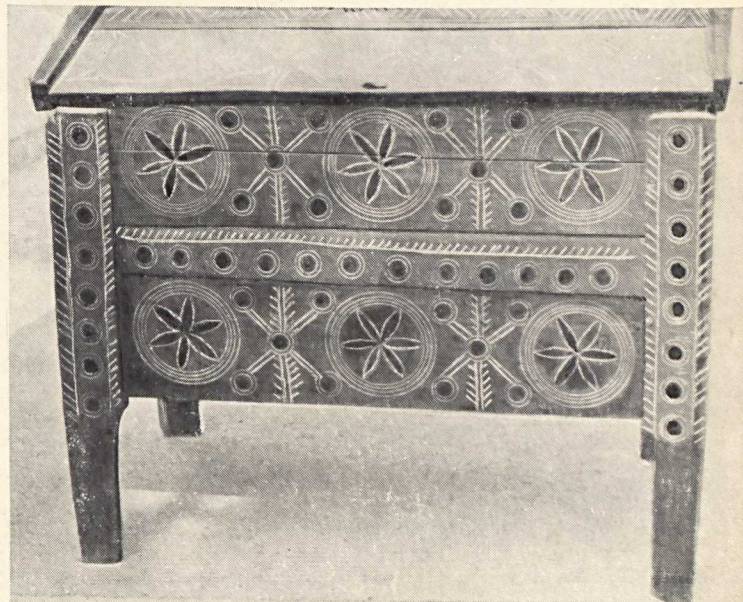
Наряду с клепочными боднями были распространены выдолбленные кадубы с крышками, выполнявшие ту же функцию. Надо полагать, именно в таких сосудах хранили имущество наши далекие предки. Несомненно, бодня была предшественницей скрини, по крайней мере на Полесье. С конца XIX века ее постепенно вытесняет куфр — саркофагоподобная скриня, с овальной крышкой значительно больших размеров, известная под таким же названием и в соседней Польше. Вначале куфры ничем не украшались, а затем, уже в нынешнем столетии, их стали покрывать краской (зеленой, коричневой), нанося при этом фляндрованный узор.

В южных районах Полесья бытовали также скрини, окованные металлом. Как и крашенные куфры, они появились здесь значительно позднее и потому не приобрели отличительных самобытных форм. Более богаты и разнообразны по своим конструкциям и декору скрини Карпат, что подтверждают и музейные коллекции. Скрини в Карпатах изготавливались преимущественно из бука, сосны, липы. К более древним относятся скрини с плоской крышкой на массивных ножках, украшенные скромным геометрическим орнаментом техникой плоской резьбы. Излюбленными мотивами в резной орнаментации карпатских скринь являются известная у многих народов розетка (символ солнца), а также кресты, круги, полукруги, изломанные линии. Узоры карпатских скринь перекликаются с узорами резных тарелей и шкатулок, изготовлением которых славятся местные народные умельцы. Однако несравненно большее распространение на Украине получили расписные скрини. В отличие от резных, они украшались преимущественно растительным орнаментом, в основе которого лежат цветы разных форм, стилизованные или приближенные к натуре. Цветы обычно закомпоновывались в букеты или же вазоны, изредка располагались свободно по всей площади.

Наиболее тщательно расписывалась передняя стенка скрини, затем боковые и реже вико (крышка). Иногда передняя стенка и вико делились на несколько «окон», образуемых полосами жести или же специально нарисованными рамками, в которые заключались отдельные букеты.

Расписывали скрини чаще женщины (жены или дочери мастеров-скринников). Как и многие другие виды народного художественного творчества, росписи скринь носят во многом импровизационный характер, — все узоры и композиции обычно писались экспромтом и никогда в точности не повторялись. В формах и мотивах росписей скринь также заметна взаимосвязь с другими видами народного изобра-





зительного искусства. Так, например, некоторые скрини Подолии своими крупномасштабными узорами и ограниченной гаммой цветов явно напоминают местные ковры, а в скринях юга Украины ощущается влияние жизнерадостной и богатой красками петриковской настенной росписи. И это вполне естественно, если вспомнить, что еще в 20-е годы петриковские мастера, наряду со стенами домов и печами, расписывали деревянные изделия — скрини, веялки, сани, брочки. Глава петриковской школы художественной росписи, заслуженный мастер народного творчества УССР Т. Пата в молодые годы тоже расписывала скрини¹.

Местные отличия проявляются и в размерах скринь, и в способах их окраски, и в преобладающей цветовой гамме.

Своеобразным декором отличались скрини Яворовского района². Изредка в росписях украинских скринь встречаются изображения птиц, животных, людей, жанровые сцены. Среди них особого внимания заслуживает скриня с изображением «казака Мамаю» — традиционной народной картины, бытовавшей на Украине в XVIII—XIX веках. «Казака Мамаю», или, как его еще называли, «казака-бандуриста» в свое время писали и на отдельных картинах, и на дверях хаты, и на оконных ставнях, воротах, ульях, печных изразцах. Обычно его изображали сидящим по-турецки, в дорогом жупане и шароварах, с неизменной бандурой в руках и люлькой во рту, с длинным казацким чубом (оселедцем) на бритой голове. Чуть поодаль его ждет верный оседланный конь, рядом виднеются сабля, мушкет, пика, воткнутая в землю.

«Казака Мамай», храбрый воин-патриот и певец — это символ свободолюбивого украинского народа и его поэтической души, исполненной неиссякаемого оптимизма, что подтверждает и традиционная юмористическая надпись, воспроизводимая в разных вариантах на многих картинах.

В общем росписи украинских скринь, как и все другие виды народного декоративно-прикладного искусства, носят характер светлый, жизнеутверждающий. Именно таким искусством народ стремился украсить свою нелегкую жизнь, воплотив в нем извечную мечту о красоте, о счастье.

И хотя украшенные скрини безвозвратно уходят из быта, их художественная генность заставляет задуматься об использовании их декоративной отделки в современном искусстве при изготовлении различных сувениров, панно, настенных росписей. Да и сама скриня в миниатюре, в виде маленькой скриньки-шкатулки — резной или расписной, — также была бы вполне уместна, скажем, в виде свадебного подарка — символ достатка и семейного уюта. Одновременно она служила бы напоминанием о прошлом, олицетворяя неразрывную связь времен и поколений.

Людия Орел

¹ Пата Тетяна. Киев, «Мистецтво», 1973, с. 5 (автор предисловия и составитель Н. О. Глухенька).

² Будзан А. Яворівські мальовані скрині, «Народна творчість та етнографія», 1968, № 5, с. 49—53.

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 5 (270). 1980
Основан в 1957 году

В номере:

1	<i>Художник и среда</i>	Традиция жива!
5—13	<i>К 35-летию Победы</i>	Память войны и город
9		Монументы героям
14	<i>Народное искусство</i>	Нижегородская деревянная скульптура
18	<i>Дизайн</i>	Как мы видим наше время
24		Памятник
26		«Памятник Пушкина»
30		Памятник Пушкину
32	<i>Выставки</i>	Наследие Антони Гауди
33	<i>Мир художника</i>	И украшение, и игрушка
41	<i>История</i>	Русский фарфор модерна
45	<i>По стране</i>	Молдавская ССР
46	<i>Хроника</i>	Украинские свадебные скрини

Главный редактор	Буткевич О. В.
Редакционная коллегия	
Зам. главного ред.	Базазьянц С. Б. Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Кантор К. М. Королев Ю. К.
Зав. отделом ред.	Крамаренко Л. Г. Кума Х. Р.
Главный художник	Курбатов Ю. К. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А.
Ответств. секретарь	Овчинников В. М. Обух В. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Смирнов Б. А. Розенблюм Е. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Зав. отделом редакции	Давыдова Н. И. Невлер Л. И. Сафарова А. Д. Смирнов Л. М. Уварова И. П.
Художник номера	Курбатова Т. М.
Худ.-техн. редактор	Штейнер Л. М.
Фотохудожник	Шахов В. С.
Фотографы:	Андреев В. Иванов В. Ковригин Е. Ованов С. Рохкинд Б.

Станислав Иваницкий

Алексей Зайцев

Никита Воронов

Владимир Семеновых

Леонид Переверзев,
Александр Фарберман

Ирина Уварова

Галентин Непомнящий

Любмила Монахова

Юлия Козлова

Рафия Мусина

Лидия Орел

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

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

Рукописи не возвращаются

А 04691 от 7.IV.1980
Сдано в набор 7.III.1980
Бумага мелованная
Формат 70×90^{1/4}
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 12,652
Условных печатных листов 7,92
Печатных листов 6
Зак. 5120. Тираж 35.500
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21