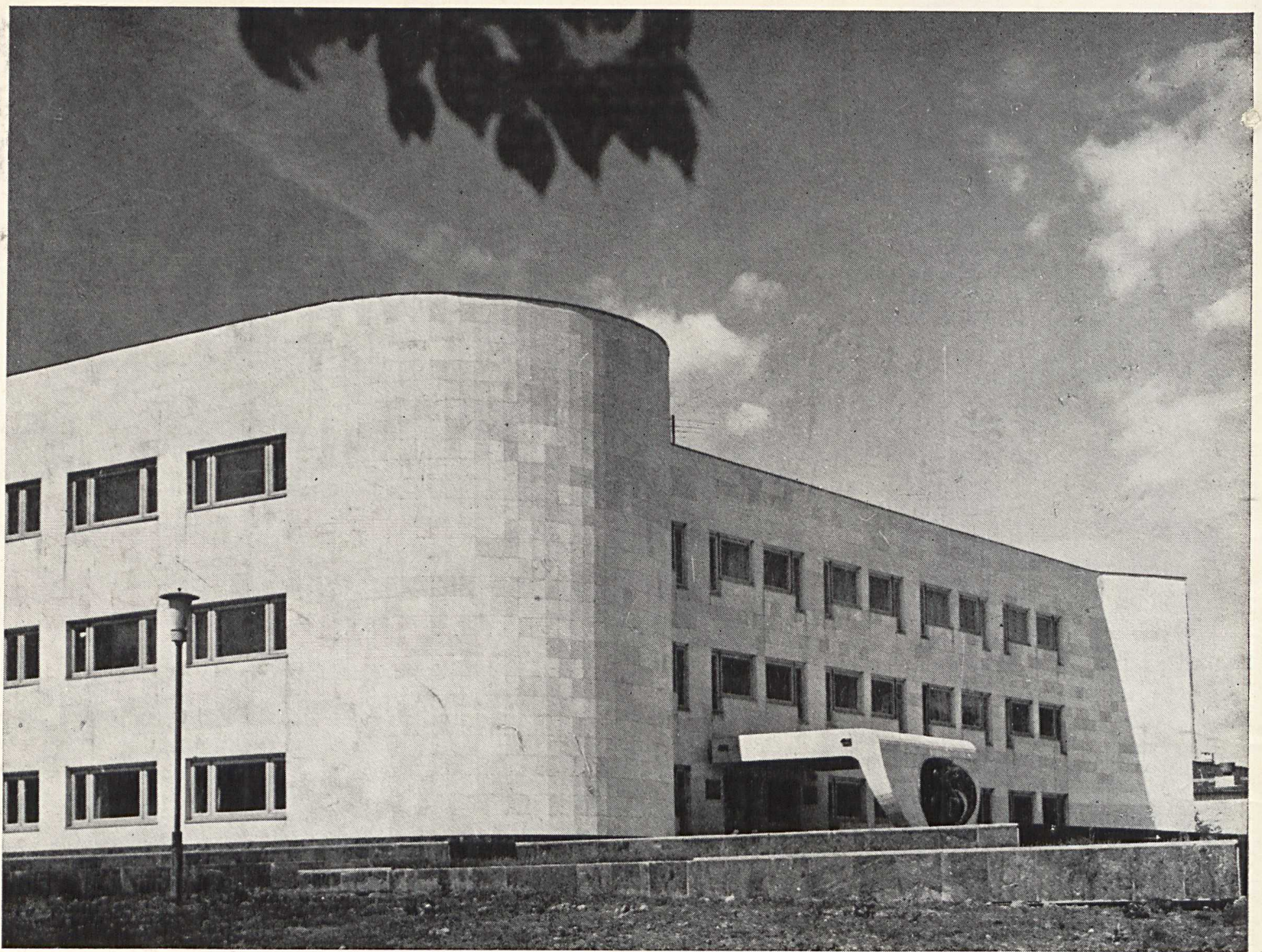


1980  
**Декоративное  
 Искусство СССР**

277  
**12**

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ  
 ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА  
 ИМ. Н. А. НЕКРАСОВА







От съезда к съезду.

Новые работы

1976—1980

Детская  
музыкальная  
школа в Москве.

Новый район  
Тропарево.  
Москва



Санаторий  
«Приморский»  
в Сочи

Международный  
молодежно-  
спортивный  
комплекс в Домбае





# Беседа с мастером

К 80-летию Н. В. Томского



*Творческий путь художника — это путь служения своим искусством интересам народа, его идеалам, его высоким человеческим стремлениям.*

*Н. Томский*

В декабре этого года Герою Социалистического Труда скульптору Н. В. Томскому исполняется восемьдесят лет. Николай Васильевич — ровесник века. И в его судьбе необыкновенно ярко отразились те удивительные перемены, которые совершались в жизни нашей страны на протяжении XX столетия.

Сын сельского кузнеца и сам кузнец в юношеском возрасте, боец Красной Армии в годы гражданской войны, ученик Художественно-производственной школы в Петрограде, автор замечательных портретов наших современников и скульптурной Ленинианы, ректор Московского художественного института им. Сурикова, президент Академии художеств СССР — таковы вехи жизненного пути одного из выдающихся советских художников.

Николай Васильевич Томский начал активно работать как скульптор с середины 20-х годов и через всю жизнь с высоким романтическим подъемом несет в своем творчестве величие революционных идей Октября, преданность принципам нашего социалистического искусства и нетерпимость к любым отклонениям от магистральной линии его развития. В своей станковой и монументальной практике он стремился воплотить высокие идеалы первого в мире социалистического общества и запечатлеть наиболее яркие события в жизни нашего народа. Н. В. Томский — автор выдающихся монументов и портретов пламенных революционеров и государственных деятелей, известных ученых и полководцев, замечательных тружеников города и села. Его памятники В. И. Ленину, многогранно раскрывающие образ вождя, стоят в Воронеже, Вильнюсе, Орле, Куйбышеве, Железноводске, Мурманске, Ташкенте, Берлине и других городах.

Редакция «ДИ СССР» обратилась к Николаю Васильевичу с просьбой сказать несколько слов нашим читателям о своих творческих принципах, поделиться опытом

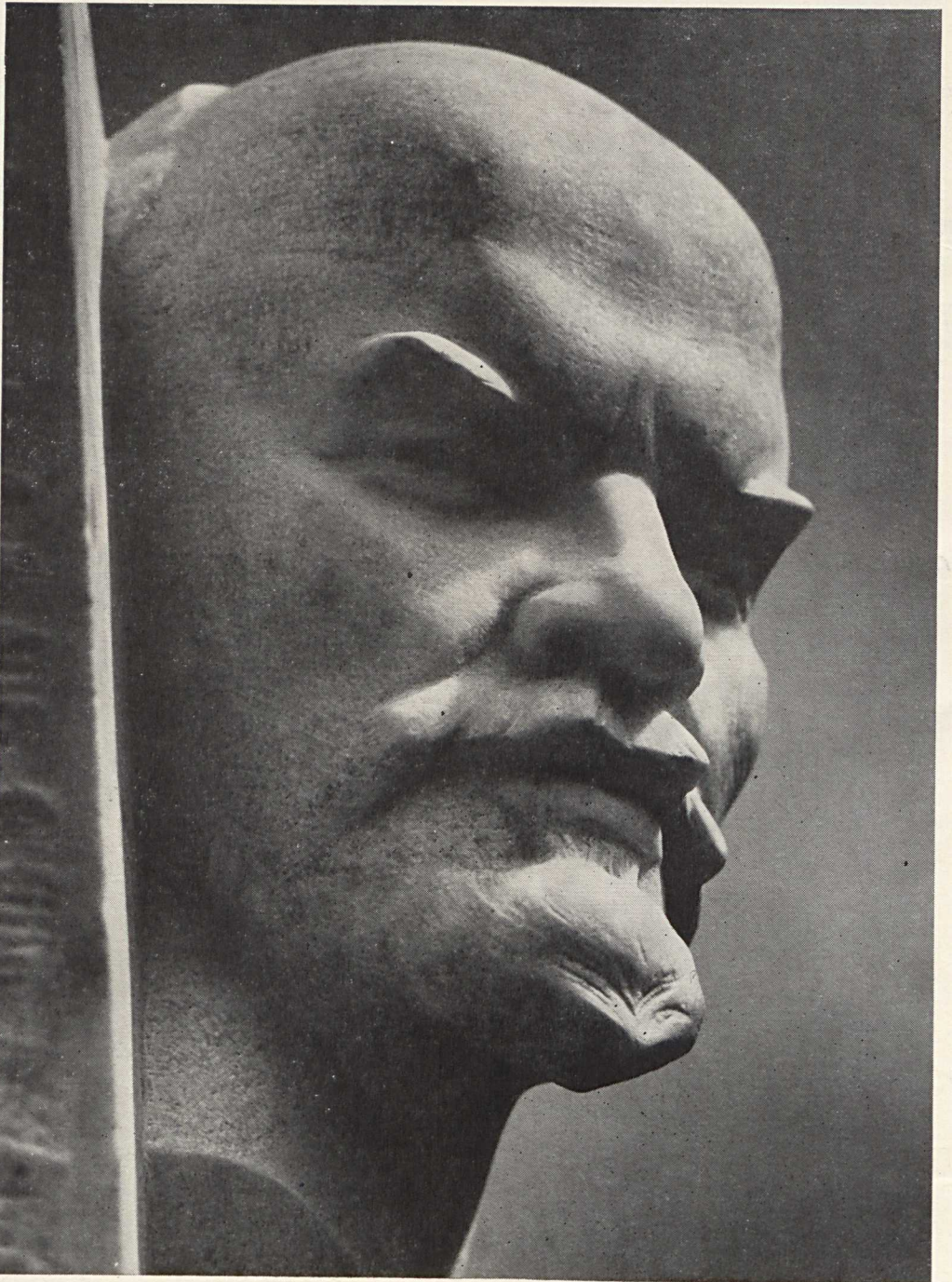
работы в области монументального искусства и скульптуры.

Мое творческое кредо, — сказал Н. В. Томский, — очень ясно. Служить средствами своего искусства идеалам нашей партии и советского народа, воспевать нравственную красоту и подвиги нашего героического современника. Я художник и потому, естественно, в первую очередь всегда обращаюсь к чувствам людей, к их сердцам. Каждый свой портрет — а мне за долгие годы жизни посчастливилось лепить портреты самых великих и благородных людей в истории человечества — я старался наполнить чувствами и устремлениями своих героев, раскрыть их душевное богатство. И таким образом приобщить к ним зрителя, чтобы тому захотелось следовать этим высоким примерам, идти за ними. Я всегда верил в воспитательную миссию реалистического искусства, считал ее одной из главных наших задач. И нет, по-моему, лучшего метода воспитания, чем воспитание на

Советский человек, лично скромный в силу полученного им воспитания, которое приучает его всегда ставить интересы общества выше интересов личных, наконец, ярче всего раскрывается в труде, в служении своему делу. И поэтому мне особенно обидно бывает видеть, когда памятники замечательным людям сделаны поверхностными, не наполненными глубоким внутренним содержанием.

Сейчас много говорят об изменении, значительном увеличении масштаба современного города. Не думаете ли Вы, что работа в таких условиях требует от скульптора каких-то совсем новых приемов работы, новой манеры?

— Манера, она от масштаба не зависит, ее определяют содержание и особенности таланта художника. И никакое увеличение размеров не может оправдать отход от реализма, отсутствие подлинного психологизма, недостаточную тонкость и тщательность в проработке головы, скажем, или другую пластическую небрежность,



положительных примерах, чем воспитание правдой.

К счастью, наша жизнь дает такие примеры во множестве, художнику же остается лишь рассказать о них правдиво и взволнованно.

Однако для того чтобы портрет получился выразительным и психологически достоверным, необходимо проникнуть во внутренний мир модели, заставить ее раскрыться перед тобой. Мне лучше всего удавалось установить такой душевный контакт со своими героями в беседах об их работе и творчестве. Думается, что это вообще характерно для наших людей.

что бы ни говорили поклонники современной моды, склонные к упрощению и огрублению форм в памятниках, к излишней их обобщенности.

Что Вы считаете особенно важным для монументальной скульптуры в современном городе?

— Верно найденный образ самого монумента и его взаимоотношение с пространством. Потому что памятник любит пространство, которое он наполняет издали. А у нас их подчас ставят просто так, абы поставили, вне зависимости от того, связан ли памятник со своим окружением



В. И. Ленин.  
Фрагмент  
горельефной  
композиции.  
Мрамор. 1966

Памятник адмиралу  
П. С. Нахимову  
в Севастополе. 1959







Памятник  
М. И. Кутузову  
в Москве. 1973

Памятник  
В. И. Ленину  
в Берлине. 1970

Композиция  
«Освобождение».  
Гипс тон. 1967

**Вы, Николай Васильевич, много говорили о трудностях, с которыми сталкивается современный художник при работе в ансамбле большого современного города, и трудности эти с каждым годом растут. Какой вы видите радикальный путь к их преодолению?**

— Комплексное проектирование. Поскольку город вмещает в себя все искусства, особенно большую роль играют в нем искусства монументальное и декоративно-прикладное, необходимо решать вопросы участия художника в формировании городской застройки, решать судьбу и жизнь искусства в ней одновременно с вопросами чисто строительными и инженерными. Как раз совсем недавно у нас в Академии было создано для этой цели специальное Отделение синтеза архитектуры и монументального искусства, которое будет заниматься проектированием и разработкой образа отдельных городов, поскольку с ростом масштаба и увеличением сложно-



или нет, есть ли к нему точка подхода, правильно ли он освещен солнцем. Масса еще существует вопросов, связанных со взаимоотношением памятника с городской средой. Например, зелень, которая уже закрыла некоторые отличные точки обзора памятника Пушкину в Москве, то же случилось и с моим памятником Кутузову. И многое, многое другое...

Вообще, когда я подумаю, что гранитный или бронзовый памятник, которому предназначено жить в городе десятилетия, а то и века, люди видят лишь в ту минуту, когда с него снимают чехол, меня страх охватывает. Нет, недаром в своем плане монументальной пропаганды В. И. Ленин требовал всенародного, подчеркиваю — всенародного обсуждения таких монументов. И я думаю, что проекты и модели больших памятников и мемориалов следует выставлять вблизи тех мест или прямо на том месте, где их собираются ставить, чтобы не только специалисты, но и жители города могли бы высказать свое к нему отношение. Надо,

чтобы проекты широко, общественно обсуждались.

Кстати, когда я впервые повез в Берлин эскизы к памятнику В. И. Ленину — я сделал три варианта проекта, — товарищ Ульбрихт собрал очень большое и представительное совещание, пригласил многих строителей, ведущую интеллигенцию, ученых, крупных политических работников. Я поставил на стол в зале заседания все три проекта, рассказал о них. Все подошли, глядели. Ульбрихт спрашивает: «Ну, какое будет у вас, товарищи, мнение?» И один из присутствующих сразу сказал: «Какое мнение! Вот этот монумент — со знаменем, должен на площади стоять. Над ним надо работать!», — и все остальные его поддержали. Вот он теперь и стоит там на площади, окруженный домами, в которых живут строители, стоит в центре Европы, среди рабочего народа и несет им знамя — свет ленинских идей. А как замечательно помогли мне немецкие рабочие во время установки памятника. Удивительные они труженики.

сти застройки художнику все труднее будет справляться с этим в одиночку.

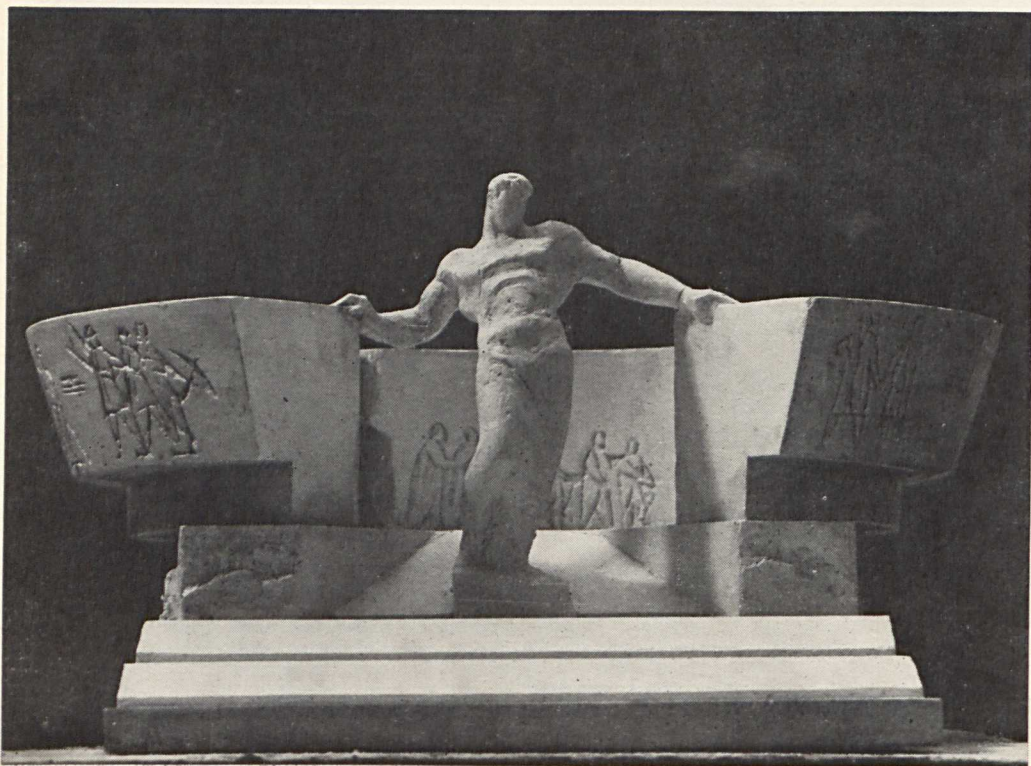
Надеюсь, что эта работа, начатая в преддверии XXVI съезда нашей партии, будет серьезным вкладом Академии в обогащение художественного облика городов, в социалистическую культуру в целом.

**Что бы Вы хотели пожелать нынешним молодым скульпторам, нашей смене?**

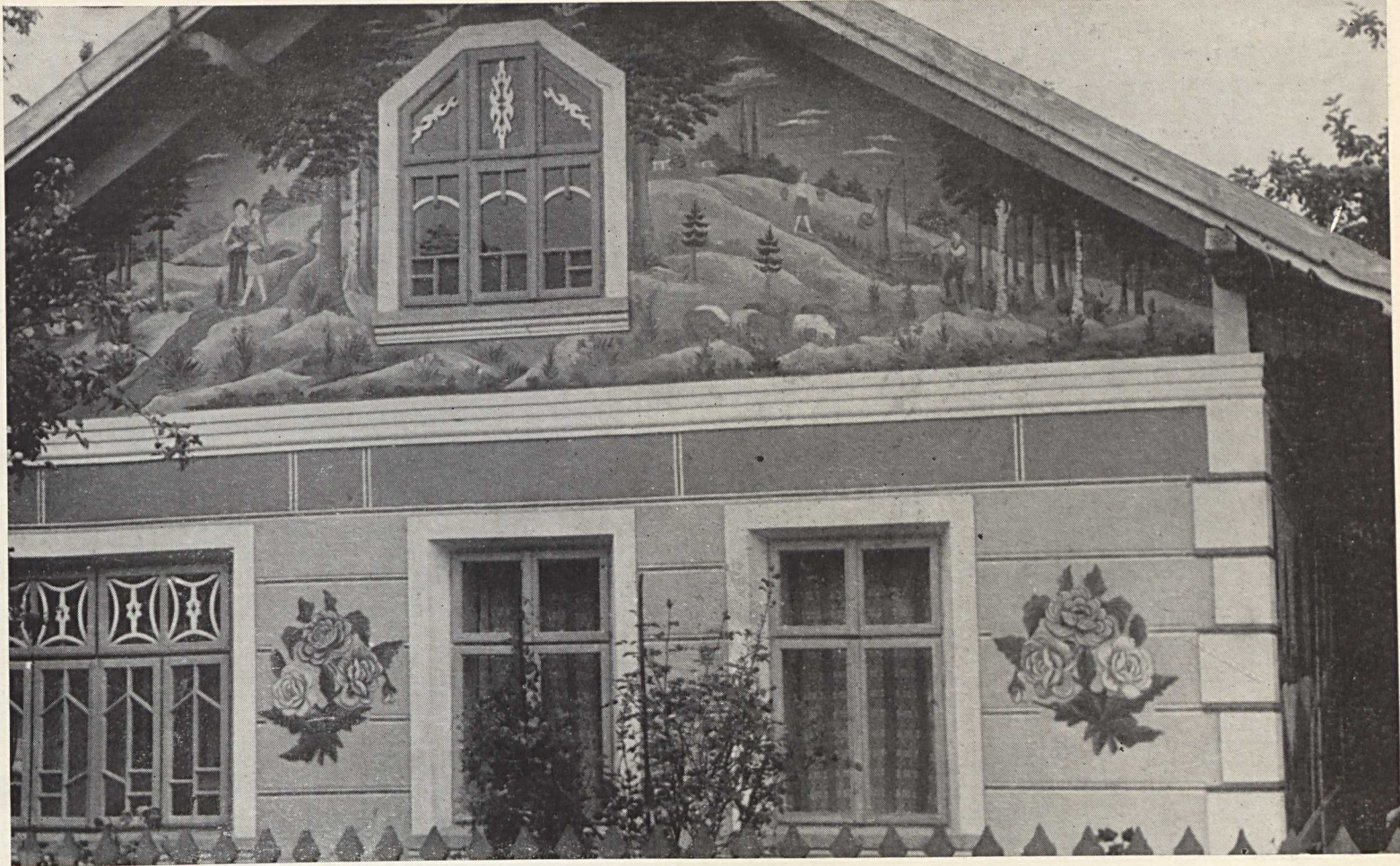
— Прежде всего я бы пожелал им не забывать той отличной школы, которую получили они во время обучения в художественных вузах. Очень горько бывает видеть, как некоторые талантливые молодые люди в погоне за модой и дешевой популярностью отходят от традиций реалистической школы и теряют, а не развивают свое мастерство. К счастью, большинство моих учеников избрали правильный путь.

**А что именно близко Вам в их творчестве?**

— То, что их работы наполнены красотой больших чувств. Красота — непреходящий, вечный двигатель искусства. Способность отыскать и разглядеть ее во всех ее проявлениях и запечатлеть в пластическом образе и тем самым подарить людям — высший дар и счастье художника. Для меня эти качества художника всегда являются главными. И нет высшего счастья для художника, как передать нашим современникам и в века образ советского человека, под руководством партии вдохновенно создающего новую, счастливую, светлую, мирную жизнь.







Черновицкая обл.,  
Кичманский р-н,  
село Глинница

Народное искусство

## Село как писанка...

Людмила Лысенко

«Село на нашій Україні — неначе писанка \* село», — писал великий Кобзарь. Дело здесь, конечно, не только в разноликой и неповторимой ландшафтной живописности. Скорее в том, что природа сообщила натуре украинцев особую любовь к ярким краскам, броской декоративности, потребность воспевать своим искусством все живое и растущее, публично выражать свое понимание этой красоты убранством своего жилища, украшением домашней утвари, национального костюма... В песенном строе украинского фольклора красуется калина-малина, виноград кучерявится, ведут свой вечный диалог дубы и тополя. Здесь звучат голоса птиц — мы узнаем и верную голубицу, и кукушку-пророчицу, и ластивочку, весну несущую... Узнаем их в «крыльях» народного костюма, в элементах вышивки, мотивах ткачества, керамики, росписи... А что касается декоративной стенописи, то до недавних пор считалось, что она исчерпала себя к 60-м годам. Однако 70-е годы дают сегодня аргументированное подтверждение таким (даже трудно произносимым для глубинно-медленного развития народного искусства) определениям, как «взрыв», «бум» домовой росписи, — явлению сложному, многоаспектному и связанному со множеством новых социо-психологических проявлений современного деревенского жителя; явлению еще не исследованному, материальные пласты которого лишь зримо фиксируются в индустриализации нового сельского строительства.

...В селе не выжидает, не высматривает хозяйское око, как глаз горожанина, очередной капитальный ремонт, а ежегодно, при всей весенней занятости на полях, выкроит человек время, чтобы, «подправив» свою хату, сообщить деревне нема-

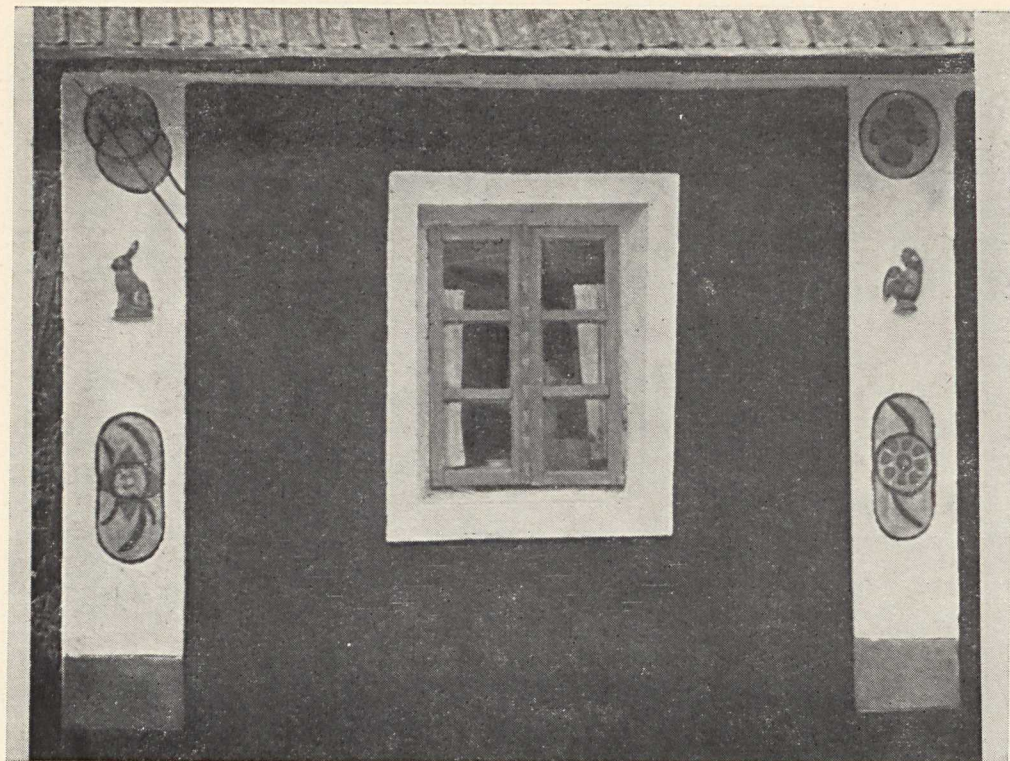
ловажную весть: за зиму в доме выросла дочь на выданье — и рисуют на красном углу фасада цветок полной розы или птаху певчую. Если же сын «на поре стал», красивый да крепкий — ветка дуба украсит жилье, расписной олень гордо встанет на фронтоне, а то и орел появится над дверьми или между окнами. Молодая семья спешит поделиться с односельчанами своей радостью — вот и рисует во главе пилястра два перекрещенных кольца («как любовь, без конца»), пару лебедей верных, чару достатка полную. Там, где дружно и слаженно живут два поколения «с одного корня» — прямо так и рисуют букет с одного корня. А вот «троянды и виноград» — буквальная изоцитата ставших уже крылатыми слов Максима Рыльского о двух крыльях человеческого счастья — красивом и полезном. Через дорогу — своя новость, соседи «сообщают» двумя параллельными прямыми, пересекающимися круг, что кто-то уехал из дому. Изображение «конкретизирует» событие: сын служит в армии, об этом «говорит» звездочка на верхней филенке пилястра. «Все это у каждого уже было, есть и будет: труд, любовь, дети, разлука» — как бы заключает своей древнейшей формой народный «буравчик» — не зря его четкий, уверенный ритм бесконечных повторений (главных жизненных закономерностей) народ назвал «безконечником». Значение других знаковых элементов («куричьи лапы», «раки», «вертуны») народные мастера «толкуют» преимущественно как «просто украшение». Эти элементы «уважают», «делают, как раньше было». А мы уточним: раньше — это не только бабка с дедом, а времена дохристианские... Много воды утекло с тех пор, а идеограмма в виде народной плетенки осталась в родовой художественной памяти народа. Самая простая подводка цветной линией тоже потеряла свою «магическую», «защитную от злых духов» функцию, как и редко встречающиеся, но все же бытующие, точечные украшения, с помощью которых «обозначалась» солнечная природа того или иного явления.

...Пытаюсь поговорить с хозяином об этих вещах в смутной надежде выяснить, что все-таки знает он об этих «солнышках» и «капачках» и что видит в них, а получается, что говорим — о повышенной радиации на Солнце и как это скажется на сегодняшнем урожае... Глядя на им же самим украшенный ромбами фасад дома, в центре которого обязательное «зернышко» (древнейший символ засеянного поля) — уже почти провоцирую ответ, а мастер продолжает: «Вообще, зерновые в этом году должны быть хорошие. Правда, дожди эти, дожди...» Спрашиваю у других людей, в других областях, фотографии показываю, — знают ли они о том, что эта символика восходит своими корнями в искусство первых земледельцев Европы IV—III тысячелетий до н. э.? Как пришли к нам, что означают вот эти солнечные знаки, позже береговые свастики, «вертуны» — символы вседержашего огня — изначальные виды славянской орнаментики, «древа жизни» с предстоящими фигурами или, наконец, вот эта стоящая во главе цветочной гирлянды древняя праматерь, Богиня-берегиня? Нет, не объяснил мне никто из около трехсот опрошенных мастеров семантику, вероятностный генотип этих изображений, хотя по всему было видно, что они интуитивно дорожат формами этого «неприкосновенного фонда» народного искусства, как какой-то очень далекой, сокровенной памятью — то ли своего детства, то ли детства своего народа...

Раскрашивают эти изображения прочной, дорогой краской, скаты крыш специально наращивают — от дождя и непогоды всякой берегут. Но больше всего — от эрозии времени. Тихо, без деклараций, по-крестьянски последовательно, основательно, с каким-то внутренним пониманием этой необходимой им красоты, а внешне — даже смущаясь, вроде бы оправдываясь, скажут: «не художники же рисовали, а Петро, тот что молоко возит», или «Мария-бухгалтерша», или «невестка Карпа из садовой бригады...». Берегут, осознавая, что должны продолжиться традиции в новом духовном наполнении, не потеряв по дороге всей полноты и красоты своего легендарного прошлого. Вот и получается, что расписная птица, вчера «охраняющая» тепло домашнего очага, птица-«оглядыш», которую испокон веков украинская женщина рисовала на своей печи, «вылетела» со своего укромного местечка на угловой пилястр ее нового дома и превратилась в такого знакомого, паря-

\* Писанка — покрытое яркой росписью яйцо; в язычестве — знак весеннего возрождения, в христианстве — пасхальный атрибут; в крестьянском быту существует в силу традиции, не утрачивая своего древнего символа. Происходит от слова «писать».





Стр. 6  
Хмельницкая обл.,  
Новоушицкий р-н,  
село Антоновка

Черкасская обл.,  
Тальновский р-н,  
село Кобрино.  
Интерьер хаты  
Ильины Федоровны  
Ратушняк

Хмельницкая обл.,  
Новоушицкий р-н,  
село Антоновка.  
Фрагмент росписи

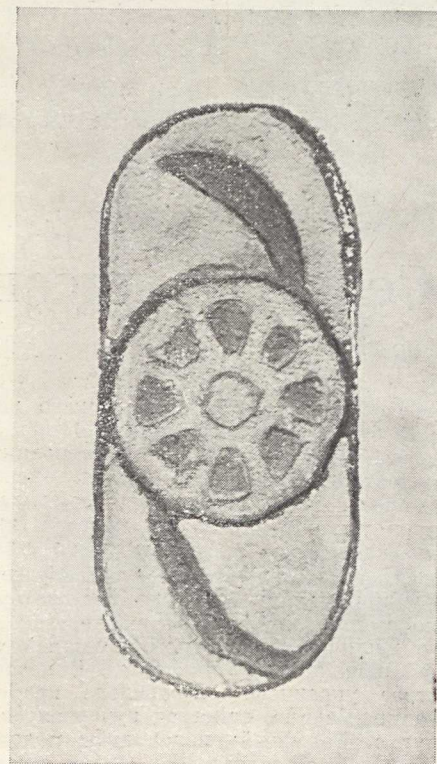
Хмельницкая обл.,  
Новоушицкий р-н,  
село Ивашковцы

Стр. 7  
Черновицкая обл.,  
Кицманский р-н,  
село Глинница

Черновицкая обл.,  
Кицманский р-н,  
село Глинница

Черновицкая обл.,  
Кицманский р-н,  
село Брусница

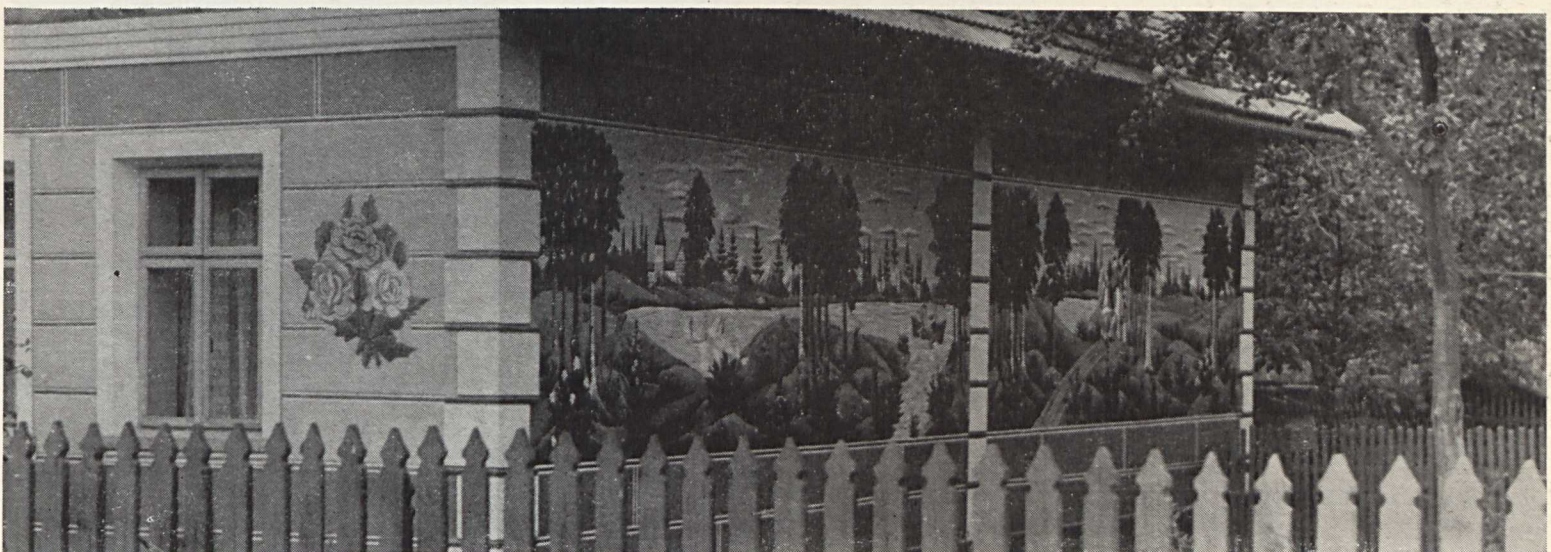
щего над всей планетой пикассовского голубя мира. А сам Пабло Пикассо, скупой на похвалы современного ему искусства, в это время скажет на парижской выставке Марии Приймаченко, начинавшей свое творчество с росписи своей хаты: «Я преклоняюсь перед этим чудом — искусством гениальной украинки». Понятное дело — сокращаются расстояния, уплотняется время, усложняются взаимодействия... Интересно, что с появлением новых, более сложных технологий и в этой связи — новых разновидностей народной стенописи (декоративной пластики рельефных рисунков, искусственных фактур) в последнее десятилетие произошло своеобразное «разделение» труда на мужской



и женский. Мужчины, как правило, украшают экстерьер всей усадьбы: дома, летней кухни, гаража. Украшаются также сарай, погреб, колодец, забор — только все в совокупности, в гармонии, по мнению народного мастера, составит то художественное целое, о котором меньше всего говорят на селе, но руководствуются этим, с незапамятных времен присущим народу, чувством ансамблевости.

Роспись интерьера — дело женское. (Заметим, что эта работа — далеко не удел старшего поколения. Самое ревнивое соперничество, соревнование в убранстве своего жилища свойственно молодым хозяйкам лет двадцати пяти—тридцати.) Их роспись более традиционна по сравнению с творчеством мужчин. Строится она на импровизации излюбленных мотивов, раскованной, свободной манере письма. Здесь бытуют старые техники, приемы, в трактовке рисунка заметно влияние вышивки. От старших мастериц молодые узнают тайны приготовления фарб из цветных глин, «соковых» красок из вишен, малины, смородины, шелковицы, красной свеклы. Дочкам своим передают секреты необычайно благородных, удивительно светостойких красок из отваров коры, веток деревьев или корней. Бордовые тона — из травы «червец» или из отвара коры сладкой яблони вместе с шелухой синего лука, зеленые — из отвара листьев мальвы,



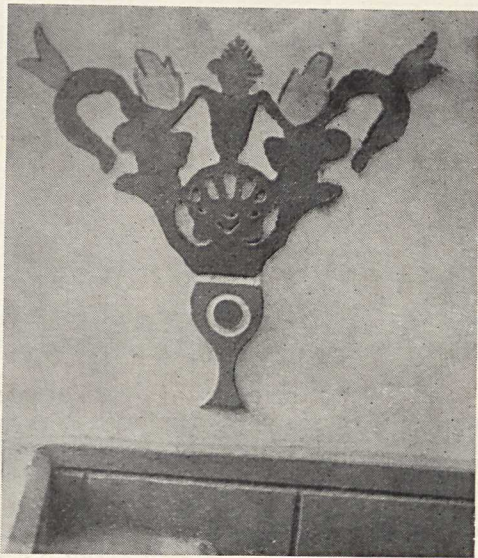






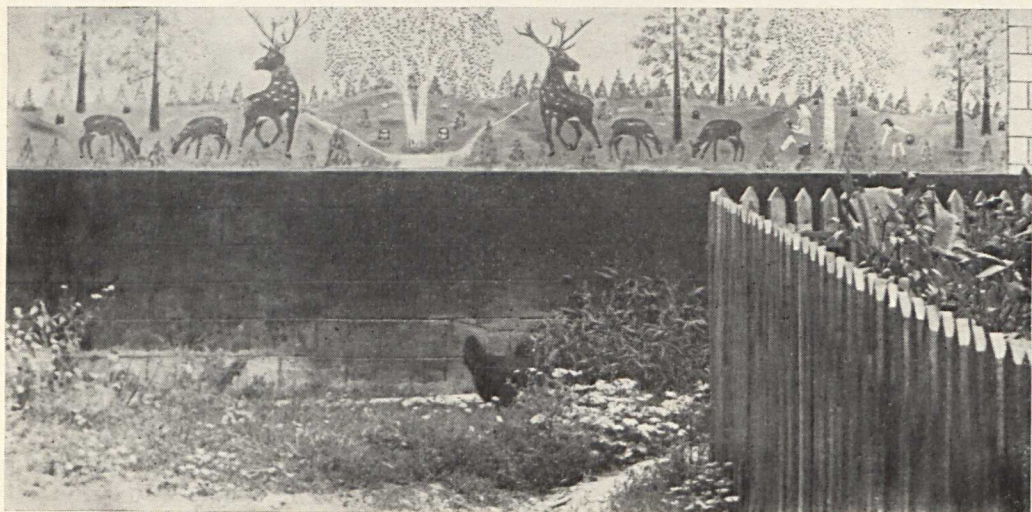
полюны, молодых листьев картошки, из спорыша, пырея, листьев паслена, из мякни конопляного семени... Желтую дают отвар лука, листья баклажанов, цветы подсолнуха, бузины, зелье «косоцы», молодые яблоневые ветви, кора сладкой яблони или кора яблони-кислицы с примесью цветов «зановидь». Синюю и фиолетовую мастерицы получают из ягод бузины, шелковицы, цветов синей мальвы, лепестков голубых подснежников, отваров паслена, гречишной половы. Коричневую — из отваров коры дуба или ольхи, корня крапивы, ореховых скорлупок... Вываривают краски 24 часа. Настаивают их, чтобы «сила» у каждого колера была, для прочности добавляют молока или крахмала, для блеска — яич, вишневого клея, желатина. Краски не смешивают. Самый простой рисунок вместо кисточки правит указательный палец или мизинец; спичка, простая палочка используется для контура, идет в ход и тампон из ткани. Мазок лесной травы дает мягкую линию. Звонкую, энергичную — оставляют узкие кисточки из кошачьей или коровьей шерсти. Размашистый мазок — широкие щеточки из конского волоса, щетины или шерсти свиньи. Свообразные перистые мазки можно выполнить при помощи кисточек из перьев курицы, утки, гусыни, индейки. Иногда кисточки заменяются штампами-узорами, которые вырезаются из сырой картошки, свеклы, тыквы. Используют мастерицы и профессиональные кисточки и химические краски, что несколько унифицирует рисованное убранство народного жилища, но это обстоятельство не лишило украинскую роспись ярко выраженного локального своеобразия в ее «традиционных» зонах — Подолии, Приднепровье, на юге республики.

По размашистой, крупномасштабной манере можно безошибочно узнать подольскую роспись Хмельницкой и Винницкой областей, в которых преобладают мотивы отдельных «цветов», «букетов», имитируются народные ковры, обои. Добиваясь большей декоративности изображений, подольяне оконтуривают черной линией главные элементы своих рисунков подобно старому рисованию на стекле. Попу-



лярны у народных мастеров Подолии жанровые фигуративные композиции. Занимают они все поле «глухой» стены, в них заметно превалирует живописный компонент, причем «допусков свободы» в цвете и композиции немного больше, чем в «цветочной» стенописи. Такие сюжеты с горными пейзажами, расписными оленями, пастушья пасторали с неожиданными вкраплениями героев мультфильмов украшают детские комнаты, прихожие. Есть стремление выйти и в наружное оформление дома — тут и полихромные покрытия стен, и подводка цветными линиями, и большие стенописные «картины». Популярны сейчас на Подолии орнаментально-рельефный декор и искусственные фактуры, ставшие буквально «прообразами» народных росписей «под обои», переведенных в другую технологию: на свежей цементной штукатурке выдавливаются оттиски разных узорчатых «овощных» штампов или матрицы из крышечной резины.

Если рисунок искусственной фактуры не сложный, его совмещают с рельефом.



В 60—70-е годы он «отвоевал» себе свободные в прошлом от полихромного покрытия места: угловые и настенные пиллястры, фризы под крышей, фронтоны, амбразуры окон, проемы над дверьми. За каждым из этих важных в конструктивном плане архитектурных элементов закрепились свои мотивы. Чаще всего пиллястр расчленяют на несколько филонок, в каждой из которых помещают свой мотив: геометрические древние знаки (круг, пересеченный прямыми, ромб, розетку, звезду), растительные («древо жизни», «вазон», «букет», «ветку», «хмель», «виноград») или анималистические мотивы (птиц, оленей, белок). Анализируя такие украшения, трудно устоять от напрашивающегося сравнения этих пиллястров с многоярусными языческими идолами Подолии, скажем, збручского идола Святовиды из-под Гусятина Хмельницкой области.

В селах Шаргородского, Могилев-Подольского районов Винниччины сейчас особенно часто встречаются расписные фризы на стекле, которые охватывают весь дом. Такие «витражи» подсвечиваются изнутри и на фоне «тихой украинской ночи» «звучат» удивительно празднично, романтично. В селах Новоушицкого, Виньовецкого, Дунаевецкого районов Хмельниччины расписывают всю застекленную часть веранды. При первых лучах солнца эти «витражи» погаснут, но недостающую «музыку» декора восполнят «ковры» росписей на нижней, цокольной части веранды. Надо заметить, что веранда — новый элемент для архитектуры украинского народного жилища, поэтому в ее декоре сейчас идут интенсивные поиски мотивов убранства, его характера и пр. Чтобы подчеркнуть амплитуду этих исканий, достаточно назвать антропоморфное изображение Богини-берегини с гирляндой цветов (в селах Цыкиновка и Большая Кисница Ямпольского района Винниччины) и буквально целое мультипликационное панно с Красной шапочкой (в селе Майдан Александровский Виньовецкого района Хмельницкой области).

В северных районах Одесской области во внешнем убранстве крестьянских домов ощущается влияние молдавской стенописи и ковроделия. Встречаются очень древние изображения «жертвенника» — стилизованная голова оленя с ветками очень развитых рогов. Дома с таким графическим декором имеют непривычно деловой, немного холодноватый вид. Возможно, этот строгий декор домов и породил неистовое соревнование хозяек в зеленой «архитектуре». Цветы образуют буквально ковер на фасадах домов. По-видимому, есть потребность восполнить таким образом недостающую душе украинца многоцветность в убранстве своего жилья.

Пока что дискуссионна, но интересна своей необычайной жизнеспособностью так называемая «базарная живопись» в экстерьерном убранстве народного жилища. Она встречается в декоре веранд, на стенах фасадов, больших плоскостях фронтонов, а в некоторых селах Черновицкой области порой записывают весь объем домов, да так, что не остается на них ни одного живого места... Еще предстоит разобраться в этом живописном буме, ведь кроме известных нам (и пока что однозначно оцененных) «восходов солнца» и «лебедей» здесь изображаются целые городские кварталы, сцены народного гулянья, старты космических ракет и пр. и пр. Так самовыражает, самоосознает народ себя в конце XX столетия.

По-видимому, время, которое уже вывело непреходящее в облик народной стенописи Подолии, покажет правоту или случайность таких новаций.

...Декоративная стенопись Украины, названная В. М. Василенко «украинской народной фреской», явилась народу-художнику не вдруг, а пришла из глубин его истории, его характера, его души.

Черновицкая обл.,  
Кичманский р-н,  
село Брусница

Винницкая обл.,  
Ямпольский р-н,  
село Цыкиновка

Хмельницкая обл.,  
Виньовецкий р-н,  
село Пилипы-  
Александровские



# Воспитать индивидуальность

В. Рыданных  
«Добрый человек  
из Сезуана»  
Б. Брехта. Макет

В. Карашевский  
«Король Лир»  
В. Шекспира. Макет

Даниил Данилович Лидер — сценограф, чье творчество хорошо известно зрителям Киева, Ленинграда, Москвы, — один из самых серьезных художников нашего театра. Его творчество свидетельствует об упорном поиске, о твердой руке мастера и о постоянной, порою мучительной, потребности расширить пределы сценического образа, ощутить в нем нерв современности. Можно сказать, что Лидер — создатель образа умного и едва ли не мыслящего.

Повышенная требовательность к своему творчеству явилась залогом того, что он стал прекрасным педагогом. Он преподает в Киевском художественном институте.

Год назад в стенах редакции была выставка работ его учеников. Некоторые из них уже в студенчестве работали в театре.

— Когда мы начинаем занятия, я говорю каждому: расскажи, что ты за человек. Что в тебе плохого, что хорошего. С кем дружишь, кого ненавидишь, что читаешь и вообще, чего ты хочешь в жизни.

— Неужели отвечают!

— Отвечают. Это ведь необходимо. А иначе как я буду знать, какие ему давать спектакли, какие пьесы...

— Можно подробнее!

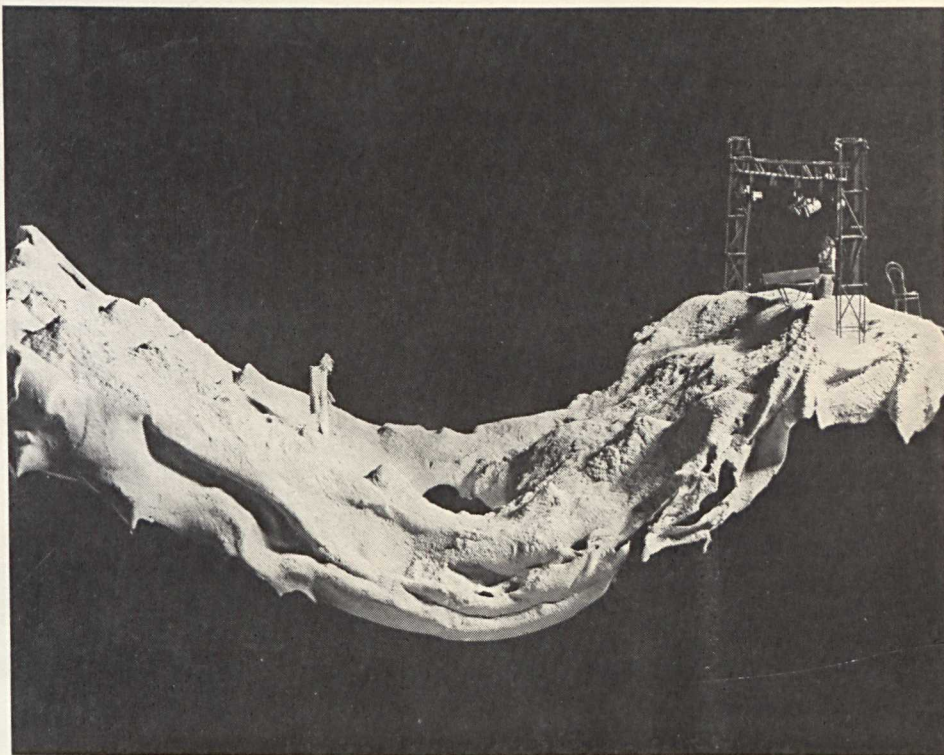
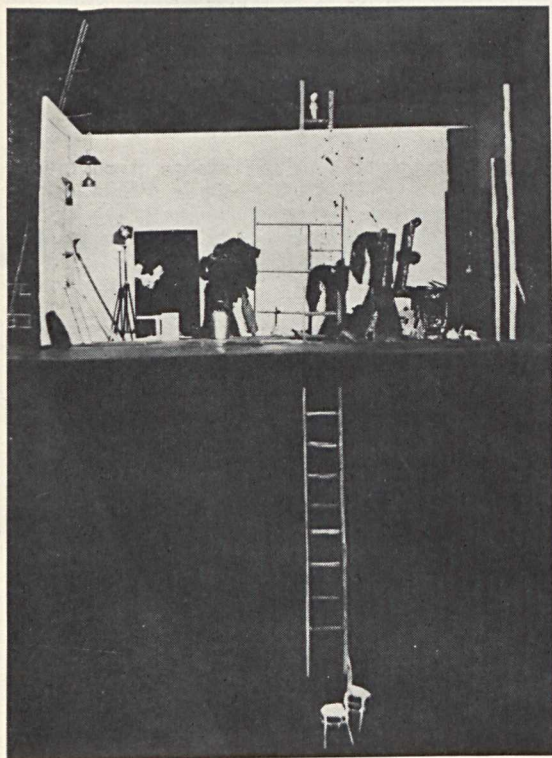
присутствовал сильно ощутимый фон общих сценографических исканий нашего времени.

Нет ничего странного в том, что в макетах и эскизах не ощущалось ученической робости — еще учась в институте, студенты ставили спектакли в театрах разных городов.

С. Коштелячук показал на нашей редакционной выставке макет и разработки к «Утиной охоте» — в суровом пространстве, отчужденном, пустынном и жестоком, сосуществовали паркет и утки на болоте. Костюмы персонажей... впрочем, эти графические превосходные эскизы трудно назвать костюмами — странные одеяния были неотрывны от изображенных существ — не люди, а манекены, громадные куклы, где плоть и оболочка созданы из единого вещества.

В. Карашевский видел своего «Короля Лира» на морском берегу. Спектакль должен быть сыгран под открытым небом, на зыбком песке, в который проваливается бытие Лира, оказавшееся столь неверным и непрочным [в макете и был песок].

Быт маленького городка к «Старшему сыну», с его обветшалыми заборами, афишами и пестрыми комнатками, был распластан на одной бесконечной ленте, а лента сворачивалась улиткой, — и так, компактным клубком, она покоилась на планшете макетника Е. Рябининой.



— Ну, какие подробности! Одна наша девочка пережила тяжелую травму. Она родилась и выросла в маленьком домике на окраине Киева, там роща, деревья старые, пруд, и там жили поколения ее предков, она жизни без этого домика и этого места представить не могла. А тут — дом на снос, новый район, новая квартира. Она заболела, и серьезно. Ну и решили мы... словом, она поставила спектакль, на родимом месте, зимою, на льду пруда — «Чайку». И играли студенты, и костюмы из бабушкиного сундука. Замечательный был спектакль. А она изжила свою боль, освободилась от печали...

Среди работ, которые мы видели на выставке в редакции, были, как и полагается, работы и более сильные и менее яркие, но каждый юный художник глубоко личностен в своих исканиях, и мы не могли бы обнаружить ни малейшего признака несамостоятельности, подражания кому-либо или хотя бы следования своему учителю. Индивидуальность каждого открывалась с искренностью исповеди, но в то же время в каждом эскизе и макете

Н. Рудюк показала эскизы к «Тартюфу» и «Дафнису и Хлое», очень разные и все же единые по мироощущению, по пластичности материала, образовавшего среду.

У Г. Черненко были эскизы к «Клопу», написанные с энергичностью и напором графики двадцатых годов, насыщенные резким пронзительным цветом лубочной картинки.

Рассматривая макеты к «Матушке Кураж» С. Вербицкого, к «Доброму человеку из Сезуана» В. Рыданных да и другие работы, мы видим четко, что молодые художники обучены читать пьесу, вникать в поэтику драматурга — ценное и довольно редкое свойство в общей жизни современной сценографии.

То, что написал Д. Лидер для нашего журнала, он называет своим кредо. Это — основа его педагогической системы, но смысл «кредо», разумеется, соотносен с некоей формулой творчества, в которой сплавлены воедино личность, жизнь, культура.

Ирина Уварова





Н. Рудюк  
«Тартюф»  
Ж.-Б. Мольера  
Эскиз

Н. Рудюк  
«Дафнис и Хлоя» —  
балет М. Равеля.  
Эскиз

Е. Рябинина  
«Старший сын»  
А. Вампилова.  
Макет

### Даниил Лидер:

Обнаружить и воспитать индивидуальность, научить ее замыслу — всегда в центре проблемы обучения молодого сценографа.

Многие воспитатели и педагоги склоняются к мнению, что организовать планомерный процесс обучению замыслу невозможно и что управлять им нельзя.

Для меня эти два основных вопроса воспитания и обучения молодого сценографа стали реальными только тогда, когда я, хотя бы условно, стал допускать возможность обучения непосредственно замыслу, возможность управлять этим процессом, организовав при том некий предварительный процесс. Предварительный процесс, предшествующий возникновению замысла, назову циклом рассуждений, состоящих из ряда пунктов, этапов.

#### Пункт первый

Цикл рассуждений начинается с объективного, раскованного восприятия пьесы, с полного доверия к автору.

Необходимо восприятие материала таким, каков он есть, исчерпывающе, если это возможно.

Непросто, наверное, прочесть автора объективно, но делать это, на первых порах, необходимо.

#### Пункт второй

Определение проблем автора и соотношение этих авторских проблем с проблемами его времени. Проникновение во все личное авторское, оценка среды общественной, в которой живет или жил автор, дают богатейший повод для целого ряда рассуждений.

#### Пункт третий

Необходимо определить, с какой стороны авторская проблематика соприкасается со сложными задачами нашей действительности, с какой стороны эта авторская проблематика близка нам и современна. Этот момент рассуждений уже близко подводит молодого сценографа к активному выбору, так как выбор и характеристика современных общественных проблем, лежащих на поверхности, многое скажет о проявлении его гражданственности.

#### Пункт четвертый

Определение своих личностных проблем на материале проблематики драматургии и проблематики нашей действительности. Пока мы занимаемся рассуждениями такого рода, тем временем зреет наше понимание авторских и современных нам проблем, и это естественно, так как в результате этих рассуждений мы приближаемся к одному из основополагающих условий правды — это правды личностной, правды своих проблем (болевых).

Происходят первые шаги соединения себя с проблемой драматурга, его времени и современных нам жизненных проблем.

#### Пункт пятый

Личностный, исповедальнический момент рассуждений, впитав в себя проблематику драматурга, окружающей нас действительности, выделяет при этом свою проблему.

Чтобы сделать проблематику драматургии и окружающей нас жизни личностными болевыми проблемами, необходимо провести эти рассуждения как бы от себя, ассоциативно наговаривая беспредельное количество аналогов. И если мы в начальных пунктах рассуждений касались только объекта драматургии и ее проблематики, находя схожее с современностью, то теперь эти рассуждения пойдут как бы от себя.







Сопоставления могут быть самые неожиданные, произвольные, но всегда контрастные, противоположные друг другу. Сопоставляя несоединимые понятия, мы находимся в преддверии совершенно новой формы осмысления проблем. Сопрягая, соединяя конфликтующие куски рассуждений, мы выявляем сведения, до сих пор как бы не существовавшие. Происходит неувловимое, происходит вспышка, освещающая неожиданно мир с небывалой стороны. Сведения, получаемые средствами сопоставления кусков рассуждений, очень многогранны, личны и соединены с болевыми духовными центрами художника. Условное расположение и организация всего цикла рассуждений создают учебный процесс, он помогает мобилизовать все запасы знаний и всю личностную энергию обучаемого, соединяет его с проблематикой жизни, с позицией драматурга, создает так называемый творческий стол, творческий процесс. Процесс рассуждений, организованный примерно так, удобно направлять, контролировать как процесс учебы.

Пункты 1-й и 2-й и их анализ приковывают обучаемого к исторической правде, по правда эта будет неполная без пунктов 3-го+4-го, где необходимо соединить проблему историческую с проблемой современной, а пункт 5-й окрашивает эту правду в правду личностную.

Пункт 6-й приближает обучаемого к рубежу образных построений (соединений). Итак, два основных аспекта воспитания молодого сценографа решаются на материале каждодневной практики, в многообразном процессе, именуемом циклом рассуждений.

Думается, что комплекс обучения по остальным предметам также следует ставить в прямую зависимость от циклов рассуждений и всей работы над композицией. Циклы рассуждений, предваряющие замысел, необходимо сделать центром учебы, из которого обучаемый может устремить свое внимание на другие области.

В итоге такая постановка вопроса воспитания молодого сценографа создает необходимость всеми знаниями лично.

Вводится в действие целый мир понятий, сравнений из личного опыта. Рассуждения сценографа могут быть самые разные, далекие и близкие, но чем больше этих «наговариваний» (рассуждений) личностных, тем более богатый мир художника включается в процесс.

Но этот период рассуждений остается в пределах накоплений, подготовки среды, из которой, возможно, и зреет замысел.

#### Пункт шестой

Впитав ранее в себя всю вышеизложенную проблематику, выделять куски из материала личностных, исповедальнических рассуждений и соединять их. Необходимо наметить целый цикл сопоставления кусков.



Н. Рудюк  
«Тартюф»

Г. Черненко  
«Клоп»  
В. Маяковского.  
Эскиз

Н. Рудюк  
«Дафнис и Хлоя»





# Самоценность искусства и переживание пространства

Анатолий Кантор

Дискуссия о самоценности произведений монументального искусства не случайно вызвала так много откликов, так много интересных и ценных своей горькой откровенностью высказываний. Слишком уж распространенной и притом затяжной болезнью становится подмена монументального искусства декоративно-оформительскими задачами.

Как правило, сменившие архитектурный декор 30—50-х годов приемы декорирования архитектуры оправдываются тем, что они служат выполнению задач искусства именно монументального, то есть художественному воплощению больших, общественно значимых идей. На самом же деле, там, где и возникают попытки обращения к ответственным темам, они неизменно вступают в явное противоречие с декоративной орнаментальностью художественного строя настенных композиций. Казалось бы, художник начинает разговор с нами о смысле жизни, о космосе, о подвиге, но все содержание этого разговора исчерпывается при первом же взгляде на композицию.

Так возникают многочисленные произведения, «мимо которых приятно проходить»: они заманивают иллюзией глубоких откровений, но в действительности дарят лишь более или менее эффектную игру цветовых пятен, силуэтов, выпуклостей и углублений. Бессодержательность и беспечность таких «псевдомонументальных» работ давно уже стала предметом критики даже у самих художников. Она же побудила к возникновению данной дискуссии, поставившей проблему самоценности — как возвращения монументальному искусству его реального содержания и той художественной методики, которая позволяет это содержание выразить. Казалось бы, о чем здесь спорить?

И все же есть причины, которые делают этот вопрос не столь уж простым, вызывая взаимное недоверие и непонимание (предполагающие не обычные недоразумения между спорщиками, а более принципиальные расхождения). Характерны в этом смысле, например, протесты против выдумок критиков и теоретиков, которые двадцать лет назад требовали от художников самопожертвования во имя синтеза искусства; десять лет назад принялись ратовать за среду, утверждая как объект художественного осмысления не стену, не дом, а целый город; теперь же возжаждали самоценности, хотя еще не во всех вопросах синтеза и среды художники успели как следует разобраться.

Критики и теоретики, конечно, несут свою долю ответственности за положение дел в монументальном искусстве. Это они (пусть не все) приложили старания к тому, чтобы понятие монументально-декоративного искусства вытеснило традиционное понятие монументального искусства. Именно они выдвинули как главный, определяющий признак монументальных произведений не их особую общественную функцию, а их служебную роль по отношению к архитектуре (хотя, как известно, в произведениях Микеланджело и Рафаэля, Риверы и Сикейроса архитектура служила живописи, а не наоборот). Их усилиями в значительной мере была подведена теоретическая база под то стихийно сложившееся положение монументального искусства, которое сейчас вызывает справедливые нарекания.

Однако никак нельзя согласиться с тем, что лозунги «синтеза искусств», «архитектурно-художественной среды», так же как и нынешний лозунг «самоценности», представляют собой плод фантазии одних только критиков и теоретиков. Вернее было бы видеть здесь важнейшие принципы, этапы развития нашего монументального искусства. При этом каждый из этих этапов имеет свою логику, свою

правоту, а главное, каждый из них был отмечен и многообразными исканиями, и художественными достижениями.

Поэтому, подвергая вполне справедливой критике нынешние эксцессы декоративности, мы не должны забывать, что они явились не результатом прямых ошибок, недобросовестности и халтуры (каких, впрочем, в нашей практике тоже немало, о чем в дискуссии уже не раз говорилось) — за ними десятилетия сложного и многообразного развития монументального искусства, за ними работы выдающихся теоретиков, творческая практика многих выдающихся мастеров, годы упорных героических усилий. Принципы современного монументального искусства сложились исторически закономерно.

Но, вошедшие в прочную традицию, породившие большую литературу, укоренившиеся в преподавании и с большим трудом закрепленные в отношениях между художниками, архитекторами и строительными организациями, они теперь представляются как бы незбылемыми. Вероятно, поэтому художники предпочитают говорить о недобросовестности отдельных мастеров, уклоняющихся от испытанной методики, а не о недостатках самой ме-

тодики. Поэтому так долго и систематично ведется критический натиск на практику монументального искусства, тогда как в самом искусстве не замечается сколько-нибудь последовательных попыток пересмотреть устоявшуюся методику.

Со временем, конечно, жизнь возьмет свое, но и такая стойкость монументального искусства перед лицом весьма убедительных критических аргументов заслуживает объяснения и некоторых исторических экскурсов.

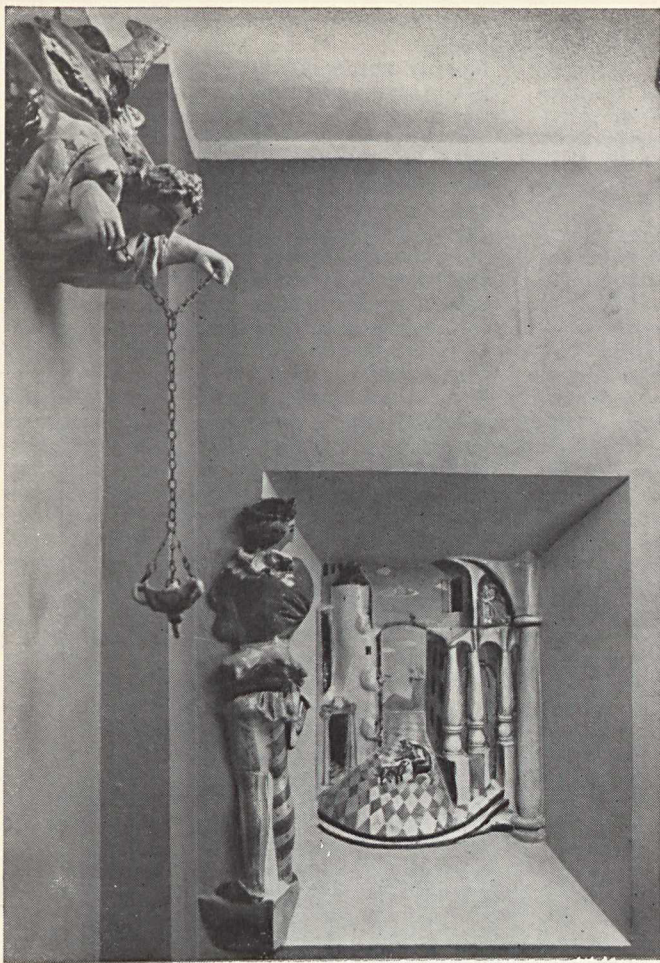
\*

Уже в 20-е годы сложилось понимание задач монументального искусства, которое было тесно связано с идеалами строительства нового мира, разрыва со старым миром, старой средой и старым бытом. Этот идеал, программой и моделью которого представлялось искусство, включал в себя не только социальное освобождение, устранение унаследованных от прошлого противоречий и жизненных норм, но и создание нового быта на началах рациональной организации жизни, творчество новой, разумно моделированной предметной среды. С этими идеалами были связаны архитектура и дизайн советского конструктивизма, а монументальное искусство принимало на себя особую функцию — дать прообраз формирующегося мира.

Таким образом, назначение монументального искусства оказывалось двойным: изображение принадлежало предметно-пространственной среде, создававшейся средствами архитектуры (в старых зданиях оно выступало как провозвестник новой среды), одновременно оно было образительным прообразом идеального мироустройства. Обе функции были переплетены одна с другой и вместе с тем раз-







Л. Сохинская  
Керамический  
рельеф в интерьере  
гостиницы в Пущине

Интерьер здания  
аэропорта  
в Ленинграде



личны по характеру. Первая диктовала декоративность и плоскостность. Вторая — изобразительность и глубинность. Объединяющим началом послужила рационалистическая конструкция объема на плоскости, противопоставлявшаяся «натуралистической», то есть зрительной картине мира.

Концепция такого «абсолютного», «очищенного» формообразования, освобожденного от реального многообразия жизненных форм, сложилась без видимой связи с концепциями «жизнестроения», хотя во многих случаях внутренняя связь их становилась очевидной. Теоретические установки В. А. Фаворского придали этой системе всеобщий характер, а преподавание во Вхутемасе распространило ее в художественной практике (в той, разумеется, мере, в какой монументальное искусство вообще было возможно в те годы).

Во второй половине 50-х годов произошло возрождение сформулированных в 20-х годах принципов монументального искусства. Конечно, это не была простая реставрация, искусство вбирало в себя опыт прошедших десятилетий, в том числе космическую символику мексиканцев, технологические утопии Фернана Леже, загадочные знаки Жоана Миро и многое другое. Перестройка архитектурно-строительной практики, устранение архитектурного декора как «излишества» потребовали от монументального искусства включения в новую среду, созданную индустриальными методами.

Лозунгом дня стал «синтез искусств», в котором монументальному искусству отводилась роль изобразительно-декоративного акцента в однородном, бесконечно повторяющемся чередовании архитектурных типовых элементов. При этом возможность создания сложных, углубленных по своему содержанию композиций сводилась к минимуму, по такая потеря считалась естественным следствием различий между станковым и монументальным искусством. Эти общепринятые еще и сегодня приемы в ходе своего развития претерпели некоторые изменения. Основная причина этих изменений заключалась в расширении представлений о задачах искусства, утверждении представлений о среде, которую искусство создает своими выразительными средствами. В результате намечилось необычайное расширение тематики монументальных композиций, широкое введение в них жанровых и пейзажных изображений, групповых портретов и самых многообразных порождений фантазии. Первоначальная строгость монументальных композиций, подчинявшихся уже в двадцатые годы установленным ригористическим правилам, быстро была размыта. Распространились причудливые игры, в которых плоскостность и пространственность приходили к согласию или, лучше сказать, взаимно нейтрализовали друг друга.

С середины 70-х годов в нашей монументальной практике получили распространение интерьерные росписи, создающие некий плоскостно-пространственный переходный слой, по существу не принадлежащий ни стене, ни пространству интерьера, раздробленный на мелкие ячейки и являющийся независимым условным миром. Соответственно, этот мир населялся условными и никому не принадлежащими созданиями фантазии — карнавальными масками, в которых нет, однако, ничего от народного веселья, а есть только призрачный мир пластических построений — ломающееся или сломанное иллюзорное пространство, где плоскостные части создают иллюзию глубины, а глубокие — иллюзию плоскости.

В итоге, сегодня все более определенно складывается искусство интересное, в чем-то даже богатое, прельщающее фантазией, но по-прежнему холодное и одностороннее. Там, где оно развивает модные темы «полифоничности» и «карнавальности», оно оказывается в своей стихии. Там, где оно сталкивается с необходимостью говорить о важных заботах человечества, рождаются те удивительные противоречия, которые вызывают естественное беспокойство. Характерно, что талант и оригинальность художников в этих случаях не спасают, а разве что добавляют двусмысленности.



Хотя, несомненно, искусство 70-х годов видоизменилось по сравнению с 60-ми, но все названные модификации лишь продолжают завоевания (и недостатки) методики работы монументалистов прошлых лет, не затрагивая их по существу. В этом смысле между работами тех лет и новейшими нет принципиальной разницы.

Между тем, пока монументальное искусство праздновало свои действительные и мнимые победы, во многих областях жизни и культуры произошли значительные изменения, связанные с реакцией общественного сознания на успехи научно-технической революции и затронувшие самые глубокие пласты современного художественного творчества.

Первая реакция искусства общеизвестна: здесь можно пазвать и стремление прибегнуть к темам научно-технического прогресса, и опыты истолкования в художественных образах трудного и неподатливого материала научных исследований, экспериментов и технологических новшеств. На этом уровне осознания происходящих процессов наше монументальное искусство не осталось в стороне. Монументалисты, которым приходилось работать в стенах научных центров, институтов, лабораторий, скоро овладели и новыми темами, и новыми образами-символами.

Сложнее обстояло дело с освоением методики мышления, выработанной прогрессом естественных наук. Широкая волна интеллектуализации искусства, стремление рассматривать его как средство информации и знаковую систему не сделали монументальное искусство более содержательным. Информационные функции стали здесь продолжением репрезентативных задач, которое монументальное искусство и без того выполняло в общественных зданиях. Тяготая к художественному строю, который принято называть метафорическим, монументалисты просто пошли по пути наделения привычных символов загадочной многозначительностью, найдя в метафоре своего рода «облегченную замену» художественного образа, не вкладывая в нее ни глубоких переживаний, ни свежих идей. Обилие метафор не обернулось образным богатством, потому что обращение к ним не связывалось с новым сознанием, не несло в себе необходимости перестройки самых принципов работы.

В разных областях творчества это новое сознание имеет разные проявления — здесь и новое понимание народного творчества, и пересмотр древних и классических традиций, и интерес к таинственным, легендарным, поэтико-романтическим сторонам художественного творчества, к творческой интуиции и вдохновению. Но быть может, самое примечательное его проявление — в особом отношении к пространству, которое становится сегодня наиболее универсальным эстетическим фактором, возбуждающим человеческую фантазию.

Новое отношение к пространству — романтическому прибежищу волнующих чувств и легенд — ощущается особенно зримо в живописи многих молодых художников. В скульптуре сложился особый тип композиции, где пространство играет ведущую роль, как эмоциональную, так и конструктивную. Предметы декоративного искусства конца 70-х годов обнаруживают тенденцию не вписываться в уже существующее окружение, в архитектурный или иной ансамбль, а наделяются собственным пространством, обладающим своим масштабом и своей системой смысловых значений.

Ощутимые изменения происходят даже в тех областях, которые по своей природе инертны, где повороты растягиваются на многие годы и десятилетия, но раз они совершаются, воздействие их чрезвычайно сильно и длительно.

К числу таких областей принадлежит и архитектура, переживающая на наших глазах, пожалуй, самый радикальный перелом после установления рационалистических и функционалистских принципов, определивших развитие советской архитектуры со второй половины 50-х годов.

Следя во многом конструктивистским принципам 20-х — начала 30-х годов, эта архитектура имела в основе план и объемно-пространственную структуру, определявшиеся характером присущих соору-

жению функций. Функциональные пространственные ячейки имели снаружи ограждающие стены, безликость которых в спешке строительства 50-х и 60-х годов редко пытались преодолеть. Плоскости стен становились местами приложения монументального искусства там, где возникала необходимость выделить здание из окружающей застройки.

На протяжении 70-х годов у нас стало формироваться другое понимание структуры здания. Оно лишь утверждается сейчас, будучи присуще отнюдь не всем строящимся сооружениям. Однако аэровокзалы, крупные административные здания, некоторые гостиничные комплексы, многие спортивные сооружения уже теперь явственно приобретают признаки нового понимания природы архитектуры.

Снаружи такое здание представляет собой скульптурный объем, имеющий весьма сложное и произвольное строение. Никакие дополнительные художественные акценты здесь не предусматриваются, в них нет потребности и даже место для них не отводится. Внутри же себя этот объем заключает большое, сложно организованное пространство, перетекающее в разных направлениях и на разных уровнях. Из-за галерей, балконов, чередования освещенных и затененных ярусов оно обычно не поддается полному обзору. С каждым следующим шагом оно готово подарить нам новые, неожиданные впечатления.

Именно здесь (а не на фасадах) и возникает потребность в художественном синтезе. От произведений искусства в этих условиях требуется, однако, уже иное, нетрадиционное понимание основных задач синтеза. И прежде всего — умение очеловечить колоссальное, циклопическое пространство, насытить его мощную сферу человеческими масштабами и человеческими ощущениями.

Сумело ли монументальное искусство ответить на эту задачу, поставленную новой архитектурой и шире — новым переживанием пространственных впечатлений в современной культуре?

Как показывает практика, монументалисты оказались не в состоянии откликнуться на предложения новой архитектуры.

Нет, они не остались совсем в стороне от общих процессов в современном искусстве. Манипулирование пространственными качествами изображений не редко в монументальных работах последних лет.

Уже имеются пейзажи или интерьеры, как бы ускользающие за плоскостные кулисы, а сложное чередование пространств и плоскостей превращает реальность в некое обманчивое зрелище. Наконец, появились росписи и мозаики, где пространство становится главным героем: оно выступает и отступает, прячется за дверями и кулисами, переливается оранжево-желтыми или серо-коричневыми цветовыми волнами.

Но пространственные игры монументалистов, в большей степени проявившиеся в их станковом творчестве, там нашли более убедительные и органичные формы. На холсте цветовая, световая и пространственная нюансировка выглядит, естественно, богаче, чем в стенной композиции, где к тому же камерная живописная задача теряет свою силу.

Попав на стены, уловки пространственного воображения смотрятся не столь заманчиво, а то и просто раздражают, как неуместные упражнения на «модную» тему. К тому же, выработанные в ограниченных, замкнутых интерьерах, подобные «пространственные игры» не срабатывают перед тем вызовом, который бросает неограниченное и необозримое пространство новой архитектуры. Изменчивое и беспокойное, оно не позволяет просто «пристроиться» к нему ни в масштабах, ни в смысловых значениях.

Все это дало повод к разговорам о том, что в зданиях нового типа синтез искусств вообще невозможен, поскольку в них практически отсутствуют те обширные плоскости стен, которые с глубокой древности служили основным полем художественного синтеза. Но даже в зданиях обычных типов характерно для современной практики заметное возрастание роли пластических и пространственных акцентов, оттесняющих традиционное монументаль-

ное искусство в непривычные для него места.

Правда, попытки создать самостоятельный художественный предмет, намеренно увеличенный в размерах, чтобы согласовать его с новым пространством (как это сделано в холле-дворе гостиницы «Международная» в Центре международной торговли и научно-технических связей в Москве), малоперспективны — слишком велика разница в масштабах. Декоративное сооружение в таком пространстве выглядит незначительной деталью, способной выполнять роль информационного указателя, украшения какой-то локальной зоны и не более.

Несомненно, здесь нужны принципиально новые формы творчества художников. Утрата монументальным искусством прежнего места в архитектуре еще не означает невозможности синтеза вообще. Скорее она указывает на необходимость изменения методики работы художников, с учетом новых свойств современного художественного мироощущения, которые все явственнее начинают звучать в разных видах и жанрах искусства последних лет.

При всех различиях проявлений нового пространственного мышления в разных видах искусства — все же можно разглядеть их общие черты, общие признаки. Прежде всего — это ощущение пространства как среды — материальной, эмоциональной и духовной, несущей собственную эстетическую функцию и захватывающей человека в сферу своего воздействия.

Можно вполне определенно говорить о повороте к органическим, исторически сложившимся формам быта и художественного творчества, о недоверии к искусственным конструкциям и произвольным моделям, о предпочтении, оказываемом эмоциональной эстетической сфере перед тем интеллектуализмом, который пыльным цветом цвел в искусстве последнего десятилетия.

Исторически сложившийся город оказался важнее людям, чем хитроумные проекты небывалых поселений; машины для жилья никого более не привлекают, а в архитектуре начинает цениться создаваемая ею возможность для общения и переживания, восприятие ее пространственной среды как источника эмоций, объединяющих людей в многозначных ситуациях. В мире, где технический прогресс разобщает людей, создавая для них ячейки индивидуального бытия, растет потребность в искусстве, противостоящем разобщению, возвращающем чувство душевной и сердечной близости. Аналогично можно найти в волнующем, необозримом пространстве готических построек, объединяющем людей. Соответственно, возможен ансамбль, построенный на сочетании и взаимном пересечении, уподоблении архитектурного пространства и пространства «самоценного» предмета. В готическую эпоху, когда реликварии или купели были соборами в миниатюре, они, не претендуя на масштабное соответствие необозримому пространству храма, предлагали собственные пространство и смысловую программу.

Такое понимание ансамбля решительно повышает необходимость внутреннего художественного содержания, заключенного в произведении искусства, диктует неуклонное подчинение декоративных качеств содержательным ценностям.

При этом особенно важной становится смена основной установки: во главу угла встает не холодное, рационалистически взвешенное совершенство, но образ идеального, безупречно счастливого бытия, а взволнованное переживание человеческой реальности — близости к людям, их духовного единения. Именно в этом заключена главная ценность переживания пространства.

Здесь, собственно, и кроются главные проблемы, касающиеся будущего монументального искусства. Его роль в общественном здании — это не отвлеченное фантазирование на возвышенные и актуальные темы, не виртуозные вариации объемно-пространственных построений, а едва ли не самая важная в наши дни функция — нахождение пути к человеческим сердцам.

Собственно говоря, и искомая «самоценность» в конечном счете нужна как человеческая ценность. Очень нужна.



Автор

показывает

свои памятники

Стелла Базазянц

От редакции

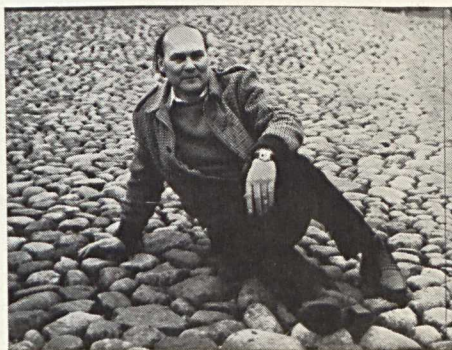
Непосредственная встреча с искусством, хотя и известным ранее по статьям и репродукциям, всегда увлекательна; посещение мастерской, личный разговор с автором по-новому раскрывают смысл и значение произведения.

Так произошло, когда группа редакции «ДИ СССР» побывала в Польской Народной Республике по командировке СХ СССР и посетила мастерские скульпторов и художников декоративного искусства, увидела новые памятники Варшавы, ознакомилась с выставками и музейными экспозициями прикладного искусства. Мы провели интересные беседы с крупнейшим польским скульптором Густавом Землой, с молодым скульптором Богуславом Габришем из Кракова, с известными художницами по голбелену.

Наши впечатления, вылившиеся в краткие искусствоведческие заметки, мы публикуем в этом номере. Они иллюстрированы photographиями С. Онанова.



Монументальное искусство ценно своей сопряженностью с жизнью. Галерею памятников-бюстов, созданных скульптором Густавом Землой, отличает активная включенность в городскую среду. То, что памятники видным деятелям польского революционного движения, установлены в заводских районах Варшавы, на территориях, непосредственно прилежащих к производственным зданиям, делает их частными к сегодняшней жизни Польши. Памятник-бюст — традиционная для скульптуры форма, но, быть может, в силу многочисленной повторяемости и укорененности в художественной практике



прошлого и настоящего форма эта одна из наиболее трудных. Г. Земла, создавая свою галерею, сумел соединить в каждом памятнике образное содержание, выразительную пластическую форму и композиционную связанность с местом. В этом наглядно убеждаешься, когда знакомишься с памятниками не по photographиям, а на месте, в Варшаве.

Во время командировки группы сотрудников «ДИ» в Польшу Густав Земла познакомил нас со своими столичными работами. Их отличают строгий вкус, композиционная изобретательность, умение малыми средствами добиться яркой образной





Густав Земла  
Памятник  
Л. Варинскому.  
Варшава

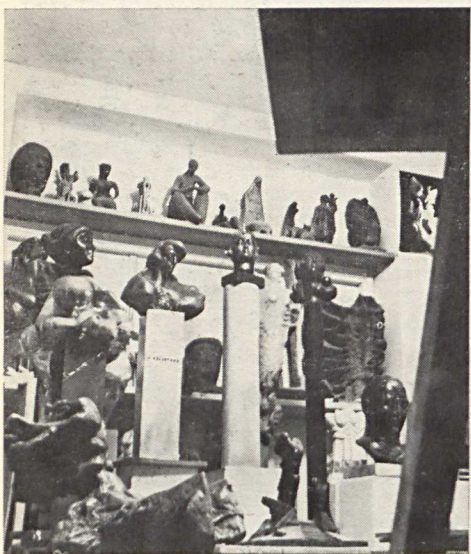
На стр. 15  
Густав Земла  
Памятник  
«Погибли  
непобежденные».  
Варшава



Густав Земла  
Памятник  
М. Новотко.  
Варшава



В мастерской  
Густава Землы.  
Фрагмент  
памятника  
«Погибли  
непобежденные»

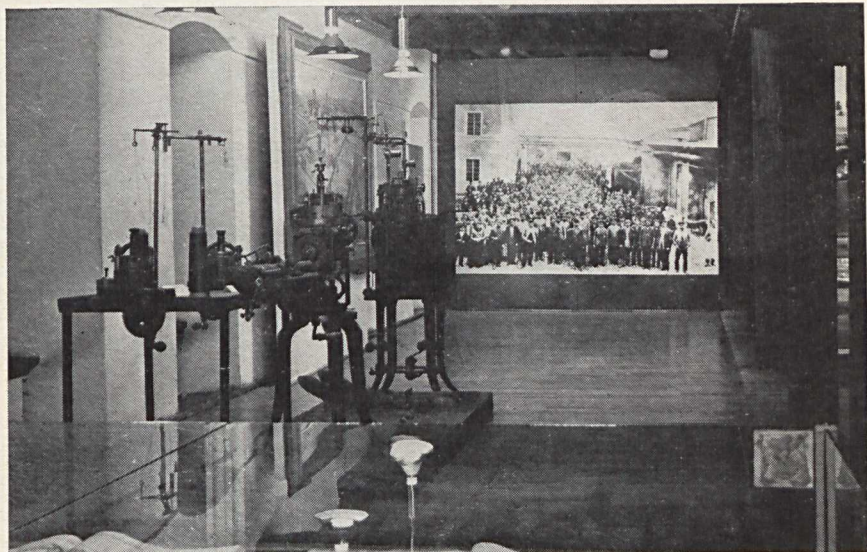


характеристики. В каждом памятнике найден свой пластический прием, например, в памятнике Л. Варинскому изображение тюремной решетки имеет символическое значение. Революционер провел в тюрьмах более 20 лет. Крупные массивные складки одежды у М. Новотко монументализируют образ, придают ему героическое начало. Простота и строгий вкус отличают и работу архитектора. Много раз виденные в репродукциях, эти памятники, показанные автором, обрели особую выразительность и обаяние.



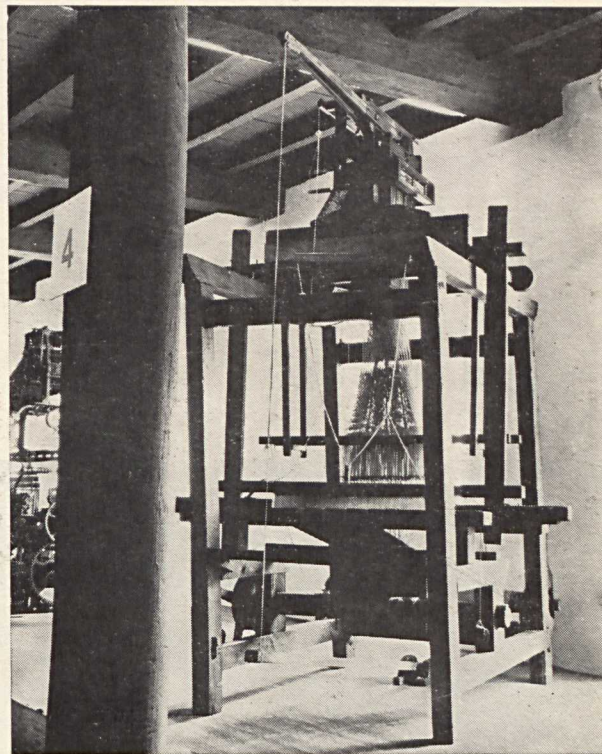
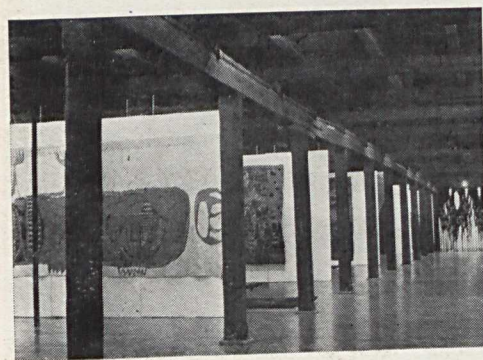
# «Земля обетованная» польского гобелена

Людмила Крамаренко



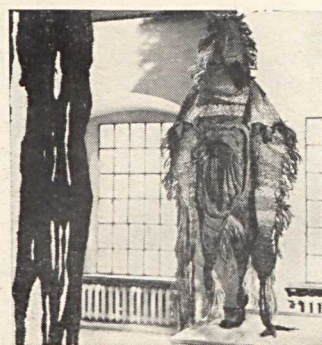
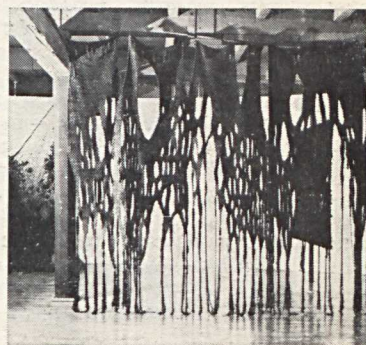
Музей текстиля в Лодзи.  
Экспозиция истории  
текстильного  
производства

Экспозиция  
современных гобеленов



А. Седловска-  
Вишневска  
Гобелен  
«Белая береза».  
Шерсть, дерево.  
Смешанная техника

Польская Народная Республика славится и гордится своими гобеленами. Это традиционная страна художественного текстиля, и, побывав в Лодзи, мы соприкоснулись с историей польского ткацкого производства. Здесь по сей день центр текстильной промышленности страны, а в конце прошлого века в Лодзи зародилось машинное производство тканей, возник польский пролетариат. Попад в «Музей текстиля» в Лодзи, мы словно окунулись в тревожную напряженную атмосферу известного фильма Анджея Вайды «Земля обетованная»: с шумом ткацких станков, с эпизодами тяжелого труда ткачей и ткачих, трагического столкновения простого человека с машиной, острого противоречия труда и капитала. В нижних залах музея, в фотографиях, документах, натуральных экспонатах (станки, наивно-правдивые реконструкции быта прошлого) — во всем настроении скромно-суровой экспозиции прекрасно передана обстановка текстильного производства времени промышленной революции в Польше. Зал заканчивается показом современных достижений текстильной промышленности, которая может быть мысленно продолжена картиной реального текстильного производства, так как музей примыкает к ткацкой фабрике. Поднимаемся на этаж выше — тишина и покой залов истории гобелена всех стран и народов: фламандские классические гобелены, восточные ковры, народные паласы, изысканные французские гобелены, салонные ковры прошлого века и т. п. Следующий этаж — современный польский гобелен. В краткой экспозиции прочтываешь его стремительную эволюцию. Скромные спокойные полотна 50-х годов, повторяющие композицию и орнамент народного ткачества. Есть жаккардовое исполнение, есть и тканые паласы. Сдержанная серовато-бежевая тональность, традиционные узоры, ясное бытовое назначение; мастерство художника проявляется в изысканности колорита, изяществе орнаментальной композиции. 60-е годы — художественный гобелен на-



Д. Сенкевич  
Композиция  
«Листопад».  
Шерсть, смешанная  
техника

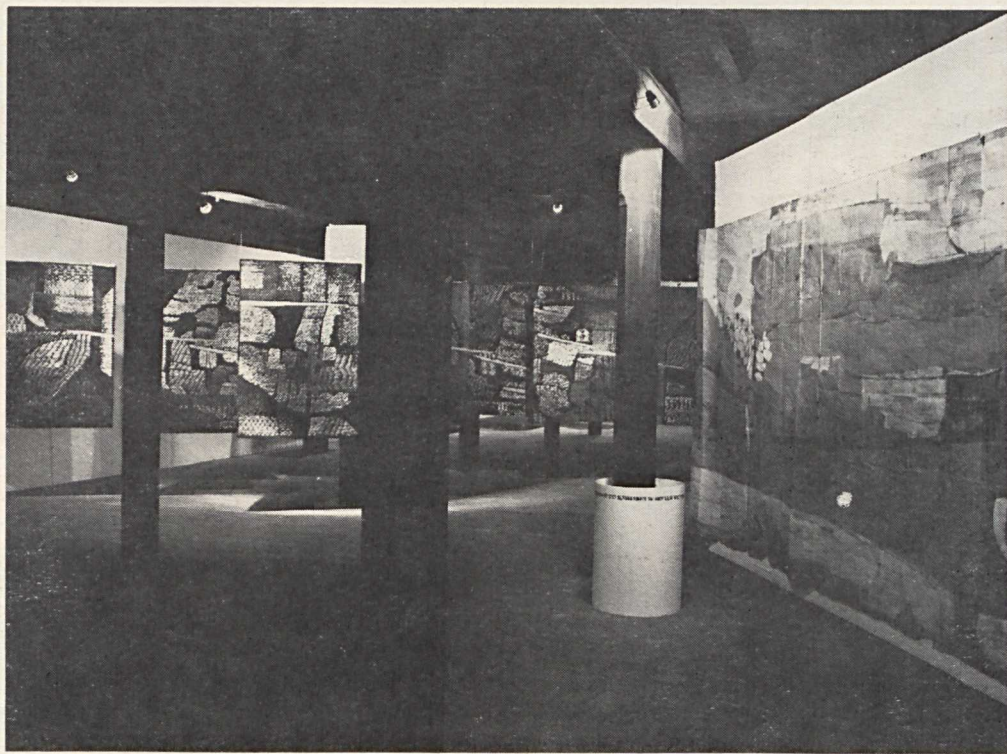
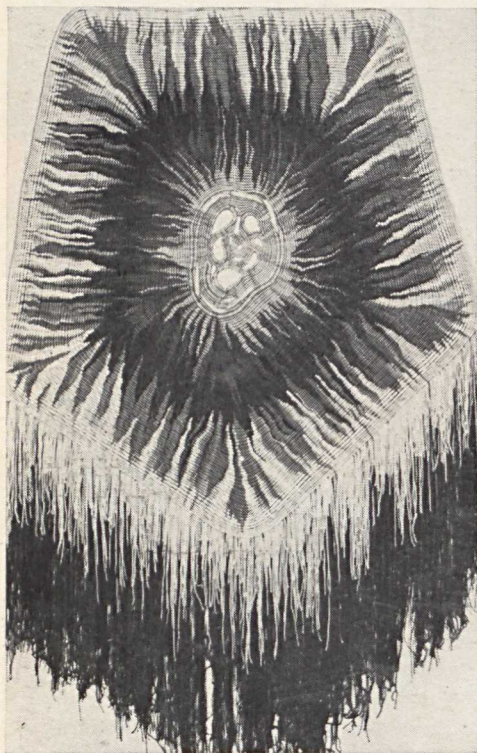
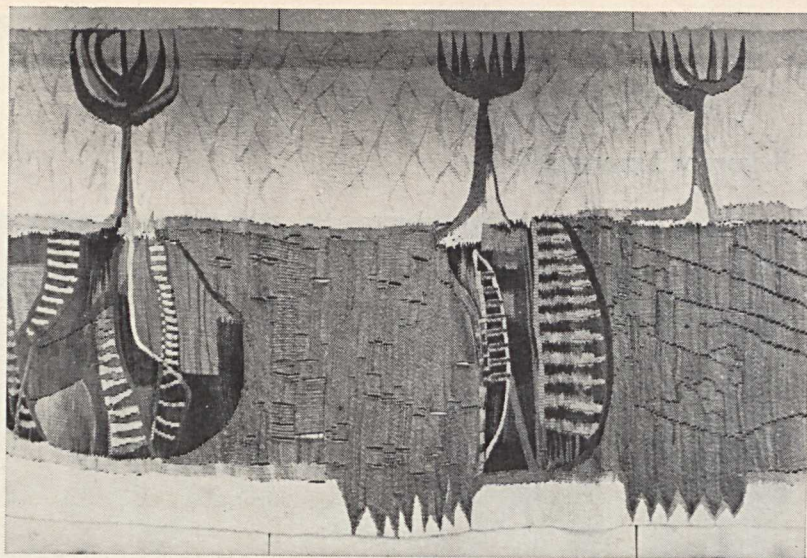
Р. Квечень  
Текстильная  
композиция.  
Шерсть, сизаль,  
смешанная техника



В. Бонашек-Костшева  
Гобелен «Земля обетованная»  
Фрагмент. Шерсть, лен, смешанная техника

Т. Тераковска  
Гобелен. Шерсть, авторская техника

Экспозиция выставки гобеленов  
И. Овидзки  
«Музей текстиля»  
в Лодзи



бирает силу, разнообразятся техника ткачества, структура и фактура материалов, чувствуется любованье ткацким ремеслом, его материальной пластичностью, логичностью структуры. От чисто декоративных решений художники переходят к живописным, символично-аллегорическим образам. Запомнились работы: В. Бонашек-Костшева «Земля обетованная» (1966) — длинное (4—5 метров на 1,5) полотнище, на светлом фоне яркие вспышки, словно поднимающиеся из земли гейзеры, черно-голубые и золотистые. Что это: всплески земной жизни или символы Вайды? Ответить может только автор, а зрителю остается любоваться динамизмом композиции и красотой цветосочетаний.

Б. Фальковска «Трены» (1965) — огромный гладкий гобелен с вытканными строками траурных стихов Яна Кохановского. Впечатление монументальной каменной стены какого-нибудь мемориала. Серо-черная гамма, ритмичный рисунок из стихотворных строк и геометрических форм. Разумеется, краткая лодзинская экспозиция не может раскрыть всей панорамы польского современного гобелена, но все же строгий отбор произведений, предназначенных для музея, позволяет надеяться, что видишь вещи не случайные, а лучшие и характерные.

Итак, развитие декоративно-живописной линии в польском гобелене продолжается. Абстрактно-цветовые композиции мастерски разыгрывает Иоланта Овидзка; поэму о живом мире растений в их плавном движении и росте в изысканно-серебристой гамме сочиняет З. Лутак; величественно раскрываются гармоничные формы огромного цветка в произведении И. Хащера «Материнство». Так продолжалось

до тех пор, пока Э. Бутримович не соткала свой «Черный квадрат»; надо сказать, соткала с тончайшим мастерством, какими-то едва уловимыми оттенками черной пряжи и легких проблесков белого, создав иллюзию пространственной жизни плоской формы. (Видимо, идея «черного квадрата» все еще не дает покоя многим художникам современности.)

И вот 70-е годы открывают эпоху «пространственного», объемного гобелена, «текстильной пластики». В музейной экспозиции гобелены уже не висят на стенах, а перегораживают зал, перекрывают окна, образуют мягкие колонны, ажурные перегородки. Среди таких вещей впечатляют «Вздых пространства» В. Садлея (1973) — объемная сеть из темного сизаля; «Листопад» Д. Сенкевич (1975) — ажурная вертикальная композиция в ржавых тонах; «Ротонда» У. Плевка-Шмидт (1975) — округлой формы композиция из плотно скрученных жгутов.

Объяснить свои впечатления, найти критерии оценки таких вещей, определить их качественный уровень, установить их связи с привычными видами творчества крайне затруднительно. Слишком много «нарушений правил», слишком мало традиционных опор. Приемы исполнения, основы композиции, отношение объема и плоскости, предмета и пространства — все нарушено, все сдвинуто... остается только «зыбкий» субъективный критерий — эмоциональное впечатление от художественного целого...

И вот мы подходим к работам одного из модных сейчас в Польше художников, о котором все — от его коллег до простого зрителя музейных залов — говорят с придыханием: «Это Хащёр!»

Название — «Полет в темпоте». На полотнище из черного плюша прикреплены вырезанные из фанеры, похожие на детские игрушки, самолетики, на них — покрашенные серебряной краской фигурки (какой-то святой, а может, сам Христос), самолетики снизу подсвечены маленькими лампочками, наверху композицию венчает сияние, смонтированное из натуральных алюминиевых вилок. Поверьте, в этом описании нет ни доли прони или упрощения. Все названные детали не складываются в какое-либо подобие ощущения полета или иной цельности, а остаются на уровне оформительского монтажа, подражания поп-арту. Такое решение не может не вызвать разочарования и беспокойства о путях текстильного искусства.

Здесь же, в зале музея, мы увидели работы Марии Абаканович. Это была наша первая непосредственная встреча с произведениями художницы с мировым именем, которую до сих пор мы знали только по журналам и каталогам. Большие черные тканые полотнища свисали с потолка, они образовали причудливый шатер, выстраивались фантастическими стволами, формировали сложное многозначное пространство. Невозможно было уловить закономерность построения этого пространства, ритм размещения этих черных стволов. Казалось, они перемещаются на твоих глазах, не стоят на месте, а медленно кружатся и втягивают зрителя в свое движение. Произведения Абаканович завораживают — это, пожалуй, наиболее точное определение. Завораживают размахом текстильной пластики, которая образует внутри и вокруг себя магнетическое поле напряжения. При всей простоте и немногословии средств, почти монохромии тем-



ных полотнищ, композиции Абаканович создают ощущение драматизма. Собственно, драма человеческой жизни, доходящая до всемирной трагедии, является темой всего творчества М. Абаканович. Это может пугать, вызывать обвинения в пессимизме, в насилии над жизнерадостной природой текстильного искусства. Но нельзя не почувствовать необыкновенной эмоциональной силы, которую излучают текстильные композиции Абаканович. Она работает всегда крупным масштабом, большой пластической формой. Иногда создаваемые ею текстильные вещи объемны, иногда это лишь тканые полотна или занавеси; но и плоские, они пластически наполнены, скульптурны по визуальному впечатлению. Не только ткань, но и сам окружающий воздух художница делает упругим, плотным, заряжает энергией и создает эмоционально волнующие композиции.

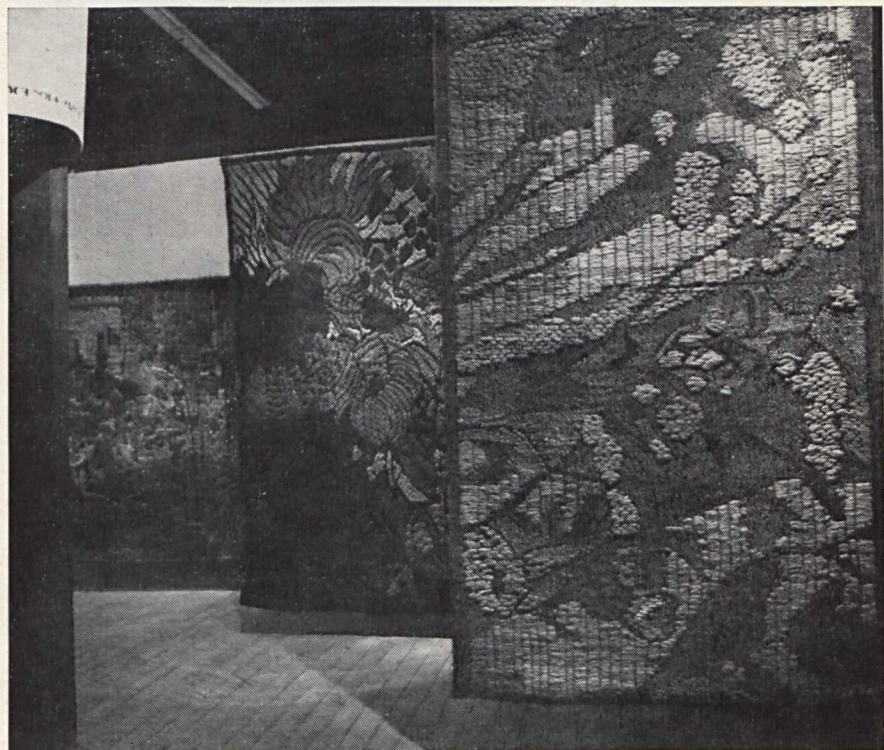
В ходе поездки мы побывали в мастерских нескольких художников-ткачей и

мой натуре художницы чувствуются лирический настрой, камерность отношения, простая доброта и человечность. За плечами у Заневицкой уже более 20 лет работы, участие во многих выставках на родине и за рубежом, в том числе в Советском Союзе, по ее стопам пошла и ее дочь, тоже художница-ткач. Среди последних работ — текстильная композиция, посвященная 35-летию освобождения Польши от фашистских захватчиков. Ее решение своеобразно, сделано в двух пространственных планах: на переднем — гладкий гобелен, изображающий трагическую картину разрушенной войной Варшавы, а в середине, в прорыве, из глубины выступает сияющая под солнцем, возрожденная и вновь выстроенная столица Польши наших дней. Эту работу Ядвига Заневицка готовит к предстоящей большой выставке польского искусства в честь освобождения ПНР.

Известная не только в Польше, но и на международной арене, Иоланта Овидзка,

Экспозиция  
гобеленов  
И. Овидзки  
«Музей текстиля»  
в Лодзи

М. Абаканович  
«Ассамбляж  
в черном».  
Шерсть, сизаль,  
смешанная техника



скульпторов в Варшаве и Кракове, благодаря чему наши теоретические знания дополнились конкретными, некоторые общие суждения приобрели опору в реальной практике.

В маленькой уютной квартире-мастерской, где среди мебели, посуды и комнатных цветов теснились оконченные и неоконченные гобелены, корзины с грудой клубков сизаля, нехитрые инструменты ручного ткачества, мы встретились с Ядвигой Заневицкой, представительницей старшего поколения мастеров польского гобелена. Показывая альбом с фотографиями своих работ, Заневицка рассказывала: «В 50-е годы, в начале работы с текстилем, занималась жаккардовым ткачеством, создавала орнаментированные декоративные ткани — людям в то время нужны были простые бытовые вещи. В 60-е перешла к гобелену декоративно-монументальных форм». Заневицкую увлекают игра выпуклых рельефных фактур, динамичные ритмы крупных тканых переплетений. Структура ее ткачества близка грубоватому крестьянскому прядению. Но отличает ее композиции тонкий сгармонированный колорит, построенный на множестве оттенков теплых тонов — от естественного светлого цвета сизаля до горячих, золотистых и густо-бронзовых тонов. Даже приготовленное для работы сырье, сложенное в круглой корзине, — окрашенная самой художницей пряжа — представляет эстетическое зрелище, настолько красива и сгармонирована его гамма. В искусстве Ядвиги Заневицкой, в характере ее гобеленов, небольших по размеру и гармоничных по колориту, в их мягко осязаемой фактуре, в ее отношении к ткацкому ремеслу и даже в са-

моложавая, спортивного стиля, энергичная женщина, живет в просторном современном коттедже. Она художник крупного масштаба. Ее гобелены — это большие, а подчас огромные полотна, в которых главный художественный смысл состоит в организации декоративных пятен, взаимосвязей статики и динамики форм. В этих взаимосвязях участвуют и структура плетения, и цвет, и особенно отношение рельефных фактур и гладкого фона. Художественный строй произведений Овидзки обычно внутренне напряженный, по гобеленам словно пронесется вихрь красок и форм. Овидзка любит всплески красного и черного на нейтрально-сером фоне ковра. Таков, например, гобелен, украшающий интерьер кафе новой гостиницы «Виктория» в Варшаве.

«Меня интересует построение пространства в гобелене, как внутреннего, так и взаимодействие его с внешним, реальным», — говорит Иоланта Овидзка. С помощью гобелена она пыталась усложнить и расширить пространство в интерьере «Виктории». Но это трудно осуществить полностью в функционирующем помещении.

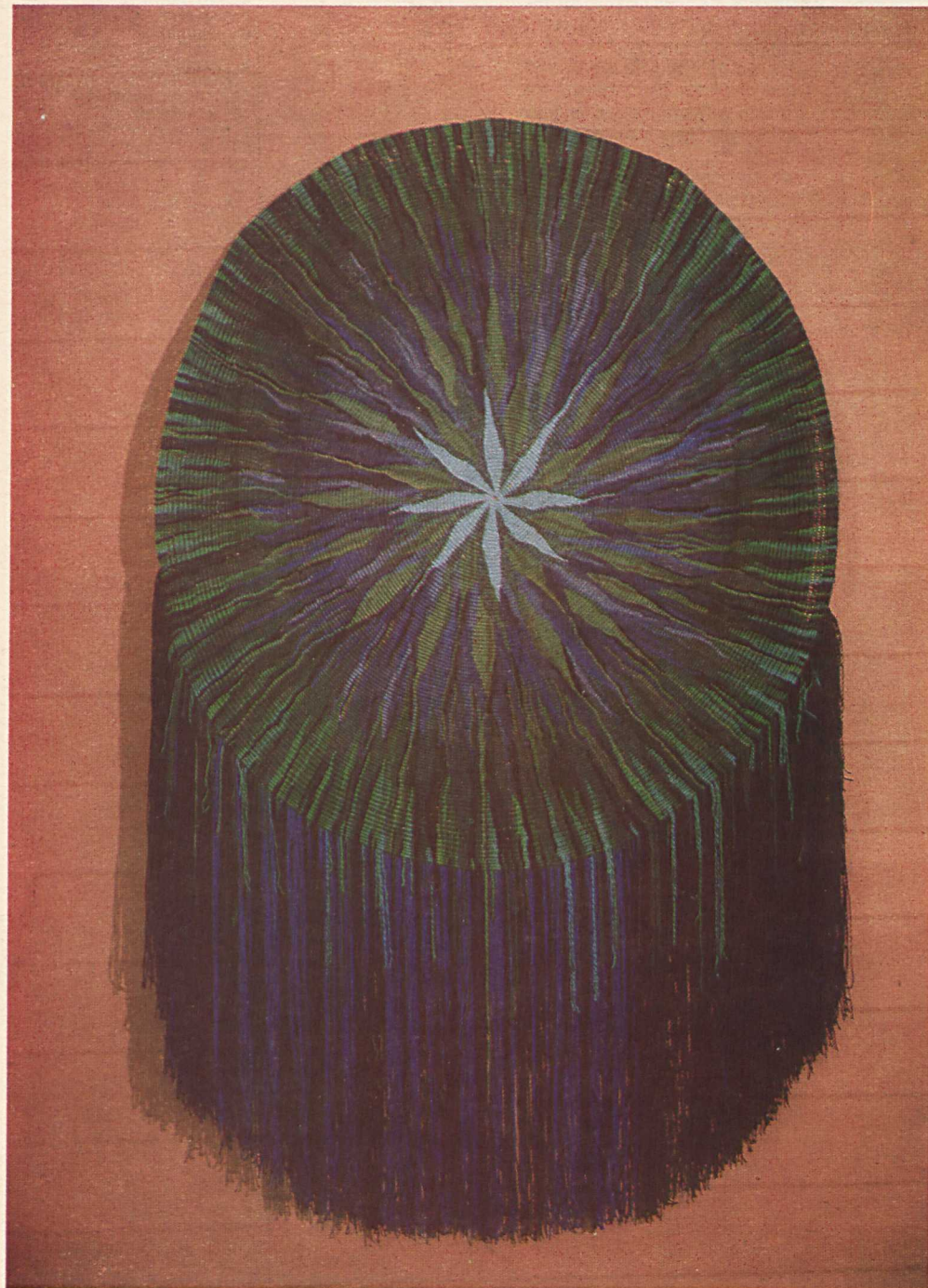
Ярче проявился замысел художницы на ее персональной выставке в Лодзинском музее (1977), которая была построена как «гобеленовая экспозиция». Десять фрагментов по 150×100 были развешены таким образом, что составляли как бы один огромный гобелен, расположенный в пространстве и формирующий это пространство своими декоративно-пластическими силами. Этому помогало и специально решенное освещение, придававшее экспозиции глубину, зовущее и вовлекающее зрителя внутрь выставки.

Так Иоланте Овидзке удалось создать в залах выставки эмоционально наполненную текстильную среду, художественно организовать средствами декоративного ткачества большой объем реального пространства. Многие гобелены Овидзки занимают место в интерьерах общественного назначения, сейчас на станке в мастерской гобелен для помещения польского авиационного агентства, следующая персональная выставка предполагается в Мексике...

Близкое знакомство с польским современным гобеленом убедило нас не только в том, что это самый популярный вид декоративного искусства в стране, но, главное, что его общий профессиональный уровень очень высок. Как в столице, так и в других городах — Кракове, Закопане, Лодзи — работают отличные мастера, обладающие хорошей техникой ткачества и значительным художественным опытом. Стоит отметить многообразие подходов к искусству текстиля, индивидуальность образно-декоративных решений. Наряду с художниками экстра-класса, решающими задачи монументального масштаба, остро экспериментирующими, работает и поддерживает их большой слой профессионально грамотных и творчески активных художников разных поколений. Эвелина Земла имеет на счету уже персональные выставки в ряде стран, в том числе в Советском Союзе.

С большим темпераментом и фантазией сплетает она пряжу разных структур в свободные текстильные композиции. Обычно они невелики по размеру и разнообразны по конфигурации — прямоугольные, овальные, круглые, причудливых очертаний. Земла смело комбинирует ма-





Т. Тераковска  
Гобелен. Шерсть,  
авторская техника

Э. Земла  
«Птица». Шерсть,  
авторская техника



териалы, шерсть и сизаль дополняет включениями из дерева, бусинами, бубенцами. Ей ближе всего формы органической природы. Растительные мотивы, цветы, птицы и целые пейзажи вплетены в ее ковры. Иногда мягкая ворсистая поверхность тканого полотна расцветает алыми маками или золотистыми подсолнухами. Иногда гобелен приобретает очертания каких-то фантастических птиц, таинственно мерцающих густо-зеленым или винно-красным оперением и словно тающих в воздухе благодаря воздушным прядям бахромы.

Неплотное «воздушное» плетение, часто встречающееся в работах Эвелины Землы, особенно отражает живое движение ее рук, легкость и динамизм ее творческого характера, импровизационную манеру работы. Гобелены Землы привлекают «человеческим» масштабом, они доставляют удовольствие нашему зрению и осязанию, могут утеплить дом, развеселить любой интерьер.

В мастерской Терезы Тераковской (Тер-Тер — как зовут ее друзья), художницы, живущей в Кракове, мы увидели ее последние работы и работы ее коллег Ричарда Квечена и Владислава Таларчика. Этим мастерам свойственно плотное ткачество из крученой шерсти. Они культивируют материальную сущность ткацкого ремесла, подчеркивают предметную основу гобелена. Круговые композиции Тераковской исполнены тугим спиральным плетением, их структура подчеркнута гармоничным колористическим решением: густо-зеленые (в одном случае) и густо-красные (в другом) — цвета плавно переходят от светлого к темному. В этих вещах есть какая-то народная, крестьянская добротность, совершенство ремесла.

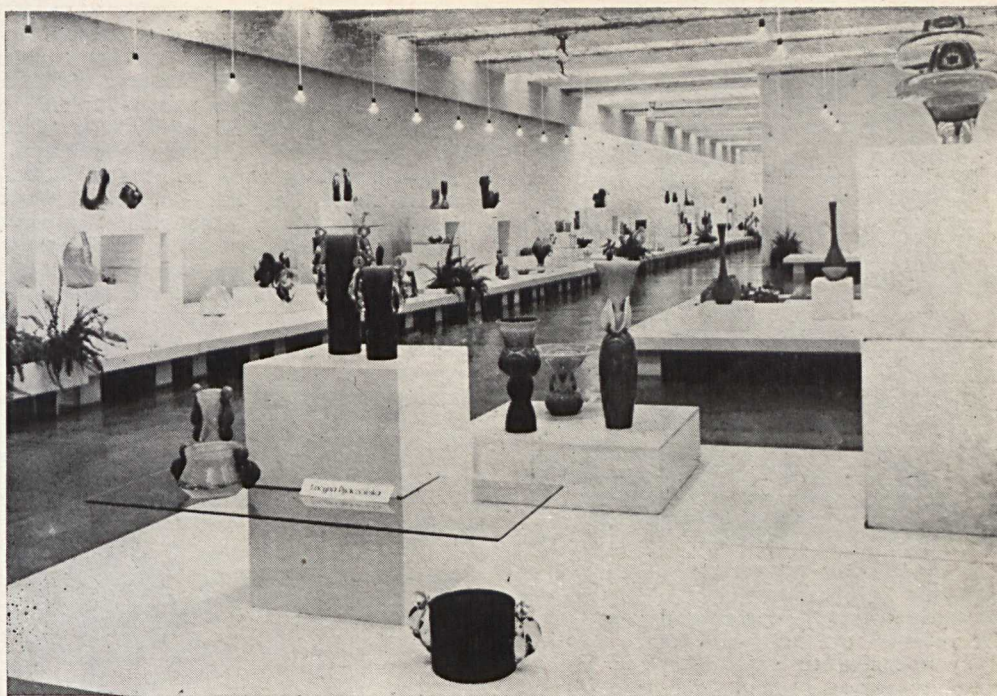
Крестьянскую тему, что крайняя редкость в польском гобелене в последние годы, по уже в гладком ткачестве, развивает Таларчик. А Квечень, используя пластичную плотность крученых жгутов, моделирует крупные объемные композиции. Это подчеркивание материальной весомости текстиля с опорой на народные традиции показало нам весьма плодотворной тенденцией у краковской группы художников. Современный польский гобелен развивается интересно и многообразно. Широко ведется подготовка молодежи во многих художественных школах страны. Проводятся специальные выставки, произведения экспонируются на всех международных показах, раз в год проходят всепольские «Пленэры» в Закопане.

На этих «Пленэрах», очень популярных среди художников, широко ведутся эксперименты с ткачеством, начиная от многообразных композиций и техник, живописных и скульптурных решений и кончая игрой с текстилем, плетением масок, одежды и целым веселым художественным маскарадом. Авторы гобеленов выступают как сочинители, мастеровые, режиссеры и актеры. Эти выставки и особенно «Пленэры» показывают, что художественное ткачество заняло в польском декоративном искусстве особое место, стало концентрацией художественно-пластических идей, реализацией авторской склонности к творческому самовыражению, к свободному выявлению творческих настроений.



Общепольская выставка стекла  
в Катовицах. 1977

В. Туркевич  
Ваза. Цветное стекло, травление



## Поиски художников стекла

Светлана Бескинская

Если обратиться к далекому прошлому, то история и археология могут подтвердить наличие стекольных гут на территории Центральной Польши в Силезии уже во времена средневековья.

Но в силу самых разных причин искусство стеклоделия на этих землях часто затухало и теряло преемственность. Своей школы художественного стекла в Польше долго не существовало.

Новый период польского художественного стеклоделия начался с 1950 года, когда в Государственной Высшей Школе Пластических Искусств (ГВШПИ) в городе Вроцлаве были введены в качестве эксперимента лекции и упражнения по проектированию и обработке стекла для дипломантов факультета керамики. В 1952 году был организован самостоятельный факультет стекла.

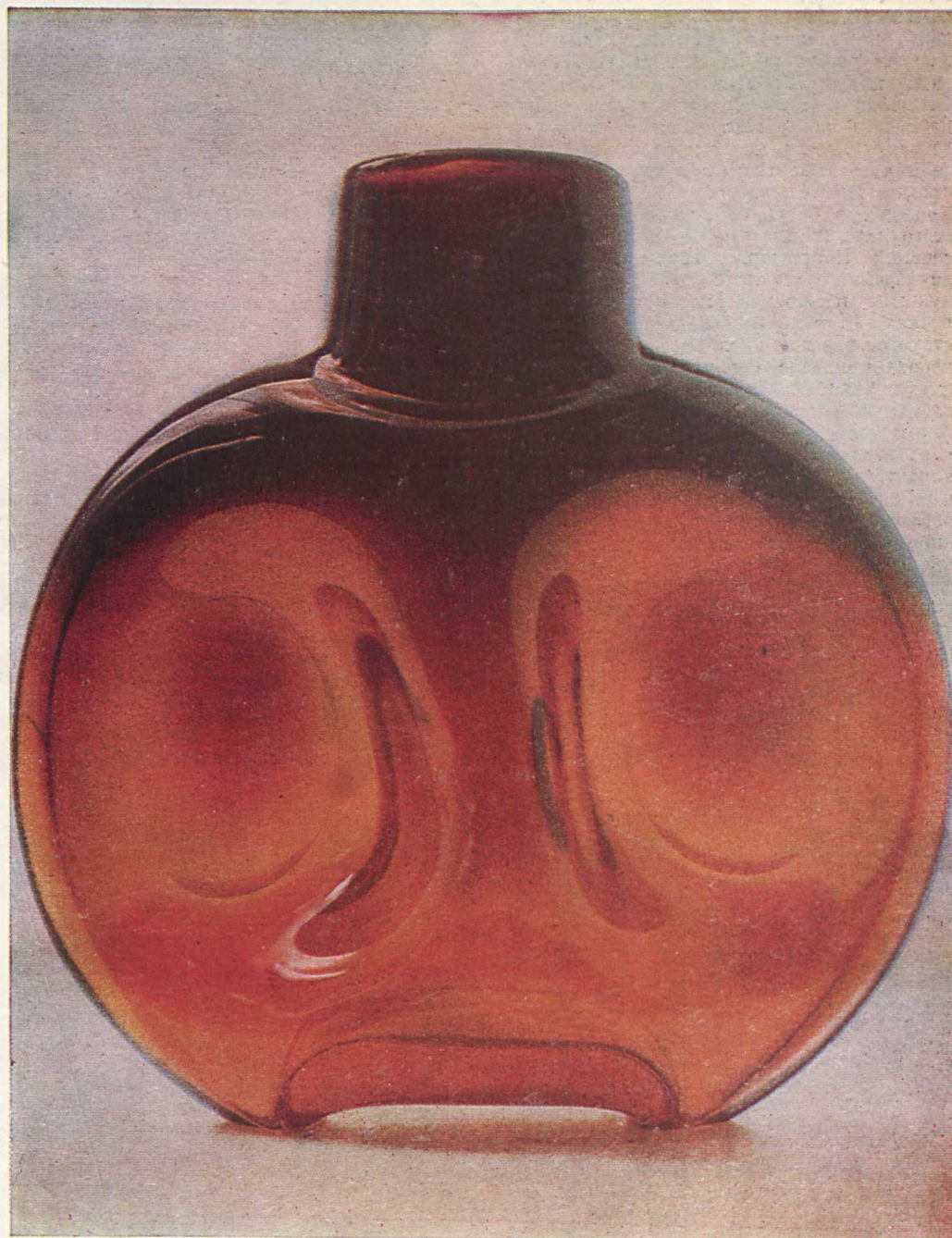
Так появился в Польше центр творческой мысли в области стеклоделия, возглавил его декан факультета стекла, художник-график профессор Станислав Давский. Именно его творческая индивидуальность и педагогическая деятельность во многом обусловили методы и стиль работы следующих поколений польских художников стекла.

Процесс обучения на факультете был сориентирован на серьезные занятия живописью, рисунком и прежде всего — графикой. Особое внимание уделялось контуре как основному звену, связывающему проектирование с графикой. Предоставление студентам большой творческой свободы и понимание различных способностей и возможностей отдельных авторов, безусловно, также повлияли на формирование своеобразного направления мышления польских художников стекла.

На XII Триеннале в Милане первые выпускники Вроцлавской школы ознакомились с финским и шведским стеклом. Влияние скандинавского стекла в сочетании с новыми методами обучения фактически определило в 60-е годы стиль работы вроцлавских стекольщиков, которые постепенно отказались от чрезмерного декора и сосредоточили свои поиски на форме и цвете.

Даже при беглом знакомстве с ранним творчеством Збигнева Горбового, Рихарда Регулинского, Людвика Кичуры и Генрика Вильковского очевидно, что они используют наиболее существенные качества стекла: его пластичность и цвет. Их изделия отличаются определенностью и немногословностью формы, подчеркнутый

М. Дьямонт  
Ваза. Цветное  
стекло

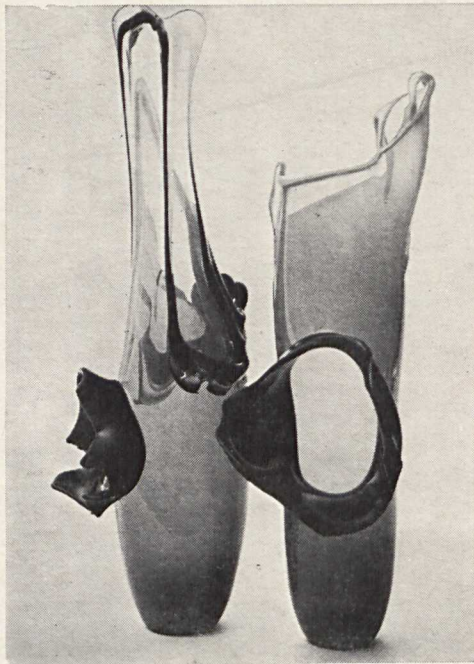






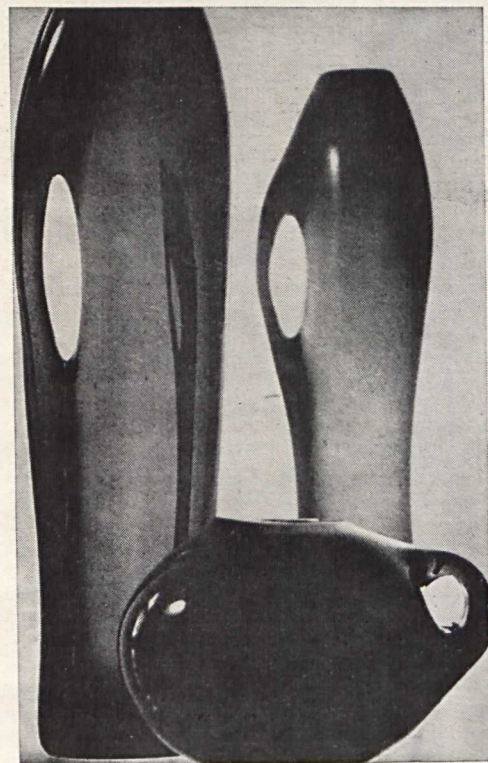
интерес к четко выявленным контурам. Постепенно отлаживалась связь ГВШПИ с промышленным производством, что давало молодым художникам возможность осуществлять проекты, иметь прямой контакт с мастерами и технологами. Сегодня работы бывших выпускников и теперешних педагогов Вроцлавской школы можно увидеть в Шлэнском музее во Вроцлаве, на Клодаском Триеннале стекла, на Всепопольской выставке стекла в городе Катовицах. Рядом с ними появляются имена их учеников и последователей. Самобытной и чрезвычайно интересной личностью в области польского художественного стекла является Збигнев Горбовый. Начав свою творческую деятельность на заводе в «Шчитне Шлэнской» еще во время дипломной работы, после окончания ГВШПИ он окончательно подключился к этому производству. Работа Горбового над утилитарным стеклом стала заметным явлением и во многом определила взаимоотношения художника с промышленностью. Конечно, в большом разнообразии работ этого художника наблюдаются разные течения. Например, в серии бутылей из двухслойного стекла с густой сеткой воздушных пузырьков, которую художник назвал — стекло типа «Антико», явно чувствуется влияние итальянского стекла. Эта работа принесла Горбовому заслуженную славу. Возможность с помощью не очень сложных операций получить во время формования неповторимые варианты декора и придавать изделиям единственный характер сделала стекло типа «Антико» очень популярным. Но в более поздних работах все отчетливее формируется индивидуальное творческое кредо автора. «Горбовый на редкость последователен и принципиален... У него есть все предпосылки стать «классическим дизайнером», чуткий и быстрый — Горбовый великолепно понимает ведущие тенденции в мировом стеклоделии», — так пишет польский искусствовед. На наш взгляд, деятельность Збигнева Горбового интересна не только как про-

ектапта, но и как проректора и педагога ГВШПИ, как организатора и руководителя студии при мини-гуте художественного стекла, как комиссара Первого Международного Пленэра художников стекла, состоявшегося в сентябре 1979 года. В связи с этим здесь уместно упомянуть о весьма прогрессивной тенденции экономики Народной Польши — поисках взаимовыгодной связи художника с промышленностью. Одна из форм этой связи — организация микропроизводств художественного стекла, мобильных в своих реакциях на требования рынка. Горбовый является руководителем одного из таких



производств — мини-гуты художественного стекла в городе-курорте Поляница-Здруй. Здесь работают немногим больше тридцати человек и в их числе четыре проектанта из Вроцлава. Ежедневно художники имеют возможность работать с мастерами в гуте. Их обязанность — создание образцов уникальных по своему характеру вещей, предназначенных для выпуска малыми сериями. Эти изделия продаются во вроцлавском Салоне стекла и экспортируются. Очевидно, деятельность такой гуты экономически оправдана, так как польское объединение «Витрополь», в состав которого входит тридцать семь гут стекла, предусматривает организацию шести новых мини-гут. Основная масса продукции гуты в Полянице выпускается из опалового стекла. В Польше такой состав стекла называют «сернистым», у нас — «сульфидным». Великолепные, искрящиеся голубые опалы — законная гордость технологов этого уникального производства. Дальнейшему развитию индивидуальностей польских художников безусловно способствует появление баз для творчества. И в этом — немалая заслуга Збигнева Горбового — блестящего организатора, педагога и проектанта.

Сегодня польские художники стекла, пройдя через влияние скандинавского, итальянского и чешского стеклоделия, через упорные поиски собственных путей, добиваются самобытности своего стекла. У Ришарда Регулинского — это создание стеклянного объема с помощью абстрактных и рваных форм, получаемых при активной термической обработке ацетиленовой горелкой. Ученик Ксаверия Дуниковского и Станислава Давского, Регулинский успешно работает в графике и скульптуре; тем не менее стекло остается областью его наибольшего увлечения. В его творчестве привлекают самостоятельность поисков, смелость решений. Динамизм, контраст, диссонансы — так определяют основные черты новаторства Регулинского польские искусствоведы, и с этим нельзя не согласиться. Чрезвычайно интересно выступает сегодня в польском стекле Витольд Туркевич. Он также принадлежит к поколению старших выпускников ГВШПИ. Начав в 1957 году с преподавательской деятельности в промышленной школе в Шчитне, Туркевич в 60-х годах переключился на графику и работу в музее. Может быть, именно под влиянием этого художник обратился к изучению технологии стекла периода «сецессии», в частности, к способу нанесения рисунка на стекло с помощью кислоты. Последние работы В. Туркевича безусловно своеобразны и представляют интерес не только в масштабах польской школы. Творчество Людвика Кичуры раскрывается в чисто скульптурной пластике из свинцового стекла, массивность которого подчеркивается разнообразием внутрен-



ней структуры, обогащенной воздушными пузырьками. Интересны творческие поиски молодой художницы Барбары Урбаньской-Мишук в области цвета стекла, подчеркивающего скульптурную трактовку формы, так же как и работы рано ушедшего Михала Дямоннта и других. Успехи художников в индивидуальном творчестве были особенно очевидны на Всепопольской выставке стекла в городе Катовицах в 1977 году. В этом представительном смотре интересно показали себя художники-дизайнеры. Кроме упомянутого Збигнева Горбового, здесь уместно назвать Стефана Садовского из Шчитни, Станислава Ковальчика, работающего в гуте «Гортензия», Яна Дрозда из гуты «Зомбковице», Регины Пухал из гуты «Виолетта»... Их профессионализм сегодня находится на передовых позициях.

З. Горбовый  
Вазы из стекла  
типа «Антико»

Р. Регулинский  
Композиция  
«Сецессия».  
Цветное стекло

З. Горбовый  
Комплект  
декоративных ваз.  
Цветное стекло

В. Туркевич  
Ваза.  
Стекло, травление





## «Творчество там, где можно сказать — это мое»

(К 90-летию со дня рождения архитектора  
К. С. Мельникова)

Селим Хан-Магомедов



Константин  
Степанович  
Мельников.  
Фото. 1925

В истории мировой архитектуры встречаются мастера, представляющие проблему для исследователей. Их творческую концепцию трудно логически осмыслить, сами они зачастую и не пытались ее систематизировать. Мощные родники формотворчества — они не впадают в русло творческих течений, «не вписываются» в границы стиля эпохи и во многом противостоят всем направлениям и течениям. Творческая и человеческая судьба их, как правило, сложна.

Они не имели плеяды учеников, не оставили творческой школы. Внешне они нередко производили впечатление людей эгоцентричных и даже заносчивых, удивляя, а подчас и раздражая коллег тем, что не обсуждали с ними своих замыслов или творческих проблем.

В таком художнике поражает, как свободно, легко и непринужденно его творчество. Отсутствие четко сформулированной концепции и необузданность фантазии такого мастера — скорее его сила, чем недостаток. В процессе проектирования он создает столько вариантов и настолько разных, что почти каждый из них — это основа самостоятельного проекта, который можно было бы дорабатывать до окончательного состояния.

Это — редкие таланты, вклад таких мастеров в развитие мировой архитектуры становится все более очевидным, по мере того как дальше от нас уходит то время, когда творил мастер, удивляя современников странностью своего дарования.

Таким редким и самобытным талантом обладал Константин Степанович Мельников, которому в этом году исполнилось бы 90 лет. Его выдающуюся роль в основополагающих процессах формообразования архитектуры XX века признают сейчас все серьезные историки, как отечественные, так и зарубежные.

Можно с полной уверенностью сказать, что в XX веке не было другого архитектора, который создал бы столько принципиально новых проектов. Если, например, не обращая внимания на имена, отобрать в архитектуре XX века 100 наиболее оригинальных произведений, то не исключено, что проектов Мельникова среди них будет больше, чем проектов любого другого архитектора.

Новизна проектов Мельникова поражала и его современников. Особенно остро это ощущалось на конкурсах. По степени оригинальности конкурсные проекты Мельникова можно было сравнивать не с отдельными проектами, а с группами проектов.

Сегодня в исторической перспективе нам понятно, почему Мельников, удивляя и даже возмущая многих своих коллег ошеломляющей новизной и «непоследовательностью» художественных поисков, не укладывался в рамки новаторских течений, почему он «мешал» формированию новой стилистики, как бы сбивал ее становление — в условиях полемики и творческой борьбы течений тех лет трудно было осознать, что Мельников вел поиски на ином, более глубоком уровне, затрагивая самые фундаментальные проблемы архитектуры. Поэтому-то его не очень волновали будоражившие тогда всех проблемы стилиобразующих процессов, возможностей техники и т. д.

Он творил, рассматривая архитектуру как великое искусство. Следует признать: до сих пор творчество этого выдающегося архитектора не проанализировано и не оценено по достоинству, хотя о нем пишутся статьи и даже монографии.

Действительно, понять творческий вклад такого мастера трудно, если видеть главное только в классификации его профессиональных приемов и систематизации его взглядов. Его можно понять, лишь постепенно воссоздавая сложный многогранный облик мастера как творческой личности.

Конечно, архитектура — это не разговорный жанр творчества. И все же, как и для других, отнюдь не разговорного жанра видов творчества, на определенных этапах творческого развития для нее резко возрастает значение словесной формы мышления, особенно когда формулируются новые концепции. На таких этапах значение слова поднимается до уровня творческих поисков в формах самого искусства.

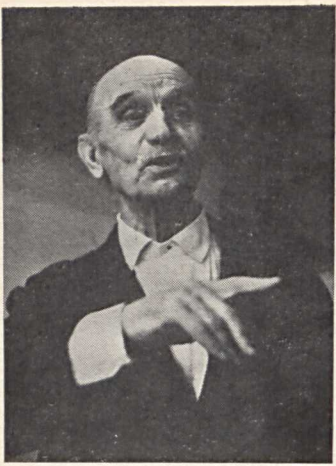
За прошедшие годы в архитектуре как-то отвыкли от литературной формы выражения концепций формообразования, практически исчез жанр творческих раздумий. В то же время в последнее время архитекторы неожиданно для себя вновь осознали значение слова. Сейчас, когда ощущается дефицит оригинальных творческих концепций, чрезвычайно важно воскресить словесное творчество мастеров экстра-класса. В этом смысле весьма поучительно слово Мельникова. Это не просто словесные комментарии к собственным проектам, а органическая часть творческого кредо, без которой многое не до конца понятно и в архитектурных произведениях этого мастера. Своеобразие и сила его слов вполне сопоставимы с неповторимой оригинальностью проектов мастера. Они заставляют по-иному увидеть его произведения, рассмотреть под поражающей необычностью внешней формы глубокое не только архитектурное, но и общекультурное содержание.

Мельников как архитектор раскрылся в 20-е годы, тогда он бурно строил и мало писал. 30-е были для него трудными. Затем в долгие годы почти полного забвения Константин Степанович наедине с собой пытается изложить некоторые принципы творчества, осмыслить свой путь в записях и набросках.

В 1965 году в связи с подготовкой его 75-летнего юбилея, после проведения которого творчество Мельникова получило второе признание, мне довелось много раз и обстоятельно беседовать с ним. Это был момент, когда, переполненный раздумьями и еще не избалованный вниманием, он свободно и откровенно говорил о том, что накопилось у него за многие годы, оценивал себя и других. Мы обсудили практически все проблемы, которые его волновали. Живое слово неожиданно для меня самого открыло такие стороны и черты его личности, которые нельзя было уловить, анализируя его проекты и статьи.

Вот почему я и выбрал жанр воспоминаний для юбилейной статьи о Мельникове, мне хотелось передать и другим то ощущение личности мастера, которое открылось в общении с ним.





«Утверждаю архитектуру, то есть нечто рожденное моим счастьем, преобразующим давящую тяжесть — в игру мускулов, громоздкость — в пышное благоухание, людские привычки — в стадию первичных идей, и самую логику — в пластическое лицемерие».

## ВОЗРОЖДЕНИЕ МАСТЕРА

Должен признаться, что, как и многие архитекторы моего поколения, до встречи с Мельниковым я не только плохо знал творчество Константина Степановича, но и имел о нем предвзятое представление, привитое еще в студенческие годы в Московском архитектурном институте, в который я поступил в 1945 году. Студентам тогда объясняли, что в развитии советской архитектуры был период заблуждений, когда господствовал коробочный стиль. В эти годы наша архитектура бурно осваивала классическое наследие, архитекторы тщателью штудировали увражи с памятниками архитектуры античности, Ренессанса и классицизма. Уже на II—III курсах все мы, студенты МАРХИ, были убежденными «классиками». Мы очень хорошо знали все нюансы в творческих поисках Брунеллески и Микелоцци, Старова и Казакова, Кваренги и Камерона. Но мы почти ничего не знали о творчестве многих выдающихся архитекторов XX века, как отечественных, так и зарубежных.

Под влиянием такого воспитания мы скоро вообще перестали «видеть» на улицах Москвы все постройки 20-х годов как элементы архитектуры. Если школьником старших классов я выделял в застройке Москвы простые по облику сооружения 20-х годов как прораставшую сквозь отживающую эклектику ткань «города будущего», то студентом МАРХИ я видел в этих же постройках что-то «чуждое» архитектурному облику города. После изменения творческой направленности советской архитектуры в середине 50-х годов наследие 20-х годов не сразу и не все было оценено по достоинству. В возрождении наследия пионеров советской архитектуры была своя последовательность. Быстрее и легче из отечественного наследия 20-х годов переоценивалось то, что было ближе к тогдашней зарубежной архитектуре, опыт которой в то время активно осваивался нашими зодчими. Уже к концу 50-х годов заняли свое законное место лидеры конструктивизма Веснины, Гинзбург, Никольский и с некоторым запозданием, в начале 60-х годов, Леонидов. Это не могло не влиять и на отношение историков советской архитектуры к тем, с кем творчески полемизировали конструктивисты, в частности, к такому новаторскому течению, как «рационализм», и к Мельникову.

Однако к 1965 году, когда в архитектурной печати уже были опубликованы статьи о лидерах конструктивизма, еще не было ни одной статьи ни о Мельникове, ни о Ладовском, ни о Крипском.

## ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Вот в таких условиях развернулась подготовка к юбилею К. С. Мельникова. Это было психологически трудное дело. Многим тогда было еще неясно, тот ли это мастер, персональный юбилей которого необходимо организовать. Мельников оказался к 60-м годам прочно забытым. Молодое и среднее поколение архитекторов о нем почти ничего не знало.

Как историк конструктивизма я тогда считал Мельникова находящимся где-то вне столбовой дороги развития архитектуры 20-х годов.

И вот с такими представлениями о Мельникове я впервые попадаю в его осмеянную «консервную банку» (собственный жилой дом архитектора в Кривоварбатском переулке).

Это первое посещение дома Мельникова было одним из самых сильных впечатлений за все годы моих исследований по архитектуре 20-х годов. Поразило все — и сам хозяин, и архитектура дома, и те проекты Мельникова, с которыми я ознакомился.

Встретил нас элегантный старик, с мягкими и вежливыми манерами. Он тихим голосом, застенчиво улыбаясь, излагал свои творческие концепции. Вызывало чувство восхищения и удивления то обстоятельство, что со мной говорил человек, который излагал эти взгляды так, как будто не было за эти десятилетия двух коренных изменений в творческой направленности архитектуры.

Первая же беседа с Константином Степановичем раскрыла человека с поразительно ясным умом и четкими взглядами, мастера, который сохранил свои творческие убеждения и последовательно и аргументированно отстаивал их.

С большим достоинством вспоминал он о своем творческом пути, показывал проекты, альбомы фотографий, интерьеры своего дома. Он еще не привык, как в последующие годы, к пристальному вниманию к своему творчеству. Но в его манерах не было никакой суеты или заискивания. Нет. Сразу стало ясно, что, хотя он и глубоко обижен на несправедливые оценки историками своего творчества, сам он никогда не сомневался и сейчас твердо убежден в значительности того, что им сделано.

Поначалу эта «самонадеянность» даже несколько раздражала. Большинство архитекторов старшего поколения, извлекая из небытия материалы тех далеких лет, искренне интересовались, как мы, современные историки периода 20-х годов, оцениваем эти произведения. Мельникова это, судя по всему, не очень интересовало. Его так долго и упорно критиковали, что он, видимо, выработал стойкий иммунитет к чужим оценкам. Он имел свое мнение о собственных проектах и излагал именно его.

Эта цельность позиции мастера, пронесенная через многие десятилетия, вызывала уважение. Хотелось услышать его мысли не только о своих проектах, но и о других мастерах той, теперь уже далекой, поры, о творческих проблемах как таковых. Сразу стало ясно, что Константин Степанович много размышлял за прошедшие годы на архитектурные темы и у него сложились не только совершенно определенные взгляды по многим вопросам, но даже отработались четкие формулировки, многие из которых он записал. Он не любил пространных рассуждений и неопределенных оценок. Речь его была афористична, а оценки однозначны и порой резки. Все это было непривычно. В 60-е годы, на этапе становления новой творческой направленности советской архитектуры, мало кто из архитекторов пытался определенно формулировать свое творческое кредо. Это было не принято в профессиональной среде, в отличие от предыдущих лет.

В высказываниях наших архитекторов по творческим проблемам в те годы практически отсутствовало местоимение «я». К этому привыкли. Как-то даже мало кого тогда интересовало личное мнение данного архитектора — главными считались общие задачи. Мельников же все время говорил: я, мое, мне, мной и т. д., причем столь же лично он формулировал и свои афоризмы. Например, он говорил: творчество там, где можно сказать — это мое. Все это в тех условиях почти шокировало. Многим тогда казалось странным, как это можно говорить об архитектурных проблемах от первого лица. Казалось странным и то, что Мельников много говорил о художественной форме в архитектуре. Это тогдастораживало, и некоторые вспоминали, что, видимо, не зря Мельникова считали когда-то «формалистом».

Ситуация для творческого возрождения Мельникова в середине 60-х годов в целом была не очень благоприятна еще и потому, что в первое десятилетие после изменения творческой направленности в теории советской архитектуры преобладала утилитаристская концепция. Проблемы формообразования рассматривались тогда принципиально и прежде всего под углом зрения функционально-конструктивной основы сооружения, всех интересовали проблемы рационализации и типизации в архитектурном проектировании. Всякие разговоры о художественной форме, об индивидуальных неповторимых произведениях воспринимались как рецидивы «украшательства».

## ПОЛНОЕ ПРИЗНАНИЕ

Весь ход подготовки к юбилею, внимание к Мельникову, неоднократные просмотры его проектов в процессе отбора экспонатов для выставки делали свое дело. Константин Степанович на глазах оттаивал. В нем и до этого не ощущалось никакой озлобленности или желчности. Он с достоинством принял долгие годы забвения. Психологически выстоять и не надломиться за эти годы помогла ему вера в свою правоту и принципиальная творческая настроенность как мастера на разрушение принятых стереотипов. А тот, кто их разрушает, всегда вступает в противоречие с установившимися критериями оценки и сознательно идет на это. Во второй половине декабря 1965 года в Доме архитектора была, наконец, открыта большая



«...ценность человеческого труда, проявленного в форме искусства, недооценивается из-за несовершенства аргументов в его защиту».



«Увидеть Архитектуру по проектам то же, что услышать Музыку по нотам».



выставка произведений Константина Степановича. Она стала событием в архитектурной жизни Москвы. Юбиляр сам разработал проект экспозиции, которая была достойным произведением мастера. Успех выставки превзошел все ожидания. Архитекторы среднего и молодого поколения с удивлением и восхищением знакомилась с творчеством блестящего мастера. 28 декабря состоялся вечер, посвященный, как говорилось в пригласительном билете, «творческой, научной и педагогической деятельности профессора Константина Степановича Мельникова».

Мы опасались, что дата для вечера выбрана не очень удачно — перед самым Новым годом и это не позволит многим прийти в Дом архитектора. Но опасения оказались напрасными — большой зал, вмещающий 500 человек, был переполнен. Заполнившие зал московские архитекторы, стоя, продолжительными аплодисментами приветствовали юбиляра — скромного, застенчивого человека, который не мог скрыть своего волнения. Константин Степанович сидел на сцене, видел перед собой сотни молодых лиц и с трогательной поспешностью вставал всякий раз, как только речи приветствовавших его ораторов прерывались адресованными ему аплодисментами.

Я сделал на вечере доклад о творчестве Мельникова. У меня были подготовлены только тезисы, поэтому трудно было рассчитать время доклада и он получился намного более продолжительным, чем я предполагал. Когда после доклада я сказал Константину Степановичу, что излишне затянул доклад, он с каким-то значительным для него самого подтекстом произнес: «Ничего, ничего — пусть слушают».

На вечере выступали Эренбург, Алпатов, Крипский и многие другие.

Это было признание. В конце 1965 года Мельников вновь был введен в историю советской архитектуры как один из ее выдающихся и своеобразнейших мастеров.

Наши встречи с Константином Степановичем продолжались. Была задумана монография о его творчестве, многое предстояло выяснить и уточнить. Мы подробно беседовали о его произведениях, о его взглядах на творчество архитектора, об оценке им отдельных этапов развития архитектуры и современных мастеров.

В ходе этих тесных контактов, как до юбилея, так и после, Константин Степанович излагал свои взгляды, отвечал на вопросы, давал оценки. Ряд его высказываний я записывал, но не в ходе разговора, а дома, вечером, суммируя услышанное днем. Записи эти сам Мельников не авторизовал, поэтому их нельзя считать текстами Мельникова и буквально цитировать, хотя многие его определения я воспроизводил почти дословно.

### «ТВОРЧЕСТВО — ЭТО ПРИНЦИПИАЛЬНО НОВОЕ»

Главным в творчестве современного архитектора Константин Степанович считал решение пространственных задач («создание пространства») и поиск новых художественных форм. Из его неоднократных высказываний можно было понять, что главное — примат художественного начала в творчестве архитектора. Основным недостатком архитектуры 60-х годов он считал то, что архитектура подменяется техникой и что творческие проблемы подменяются вопросами утилитарного удобства. По его мнению, несмотря на то что архитектура связана с миллионными затратами, к ней надо относиться как к очень тонкому искусству.

Мельников не считал, что основные недостатки советской архитектуры периода «украшательства» были связаны с использованием тех или иных стилистических форм. По его мнению, дело было не в конкретном творческом направлении или в стремлении к «украшательству», а в отсутствии понимания при решении творческих проблем роли таких задач, как создание пространства и новой художественной формы. Он был уверен, что и в 60-е годы мало что изменилось в творческом подходе к проблемам формообразования — продолжается, считал он, то же «украшательство», но только в других формах. Сам Мельников во всех своих проектах искал прежде всего нового решения пространства. Он вообще был убежден, что архитектор должен все время создавать принципиально новое. Только тогда его деятельность можно считать творчеством. Причем новое в проектах должно быть не только по отношению к произведениям других архитекторов, но и по отношению к своим собственным ранее созданным произведениям. Константин Степанович говорил, что он никогда не смотрит во время проектирования чьи-либо произведения, книги,

журналы или журналы. И даже свои ранние варианты эскизов откладывает в сторону, чтобы не повторяться под их влиянием.

### «СВОЕ» И «ЧУЖОЕ»

Надо сказать, что у него это не были просто слова и убеждения. Мельников действительно один из самых изобретательных архитекторов XX века. Все его проекты выдерживают самую строгую проверку на патентную чистоту. Все, что он запроектировал, принадлежит ему и не имеет предшественников. Такую строгую проверку на оригинальность пространственного решения и художественной формы, какую выдерживают произведения Мельникова, пожалуй, едва ли выдержит какой-либо другой современный архитектор.

Некоторые критики писали в свое время, что Мельников недоучитывал роль функционально-конструктивной основы сооружения в вопросах формообразования. Сегодня уже очевидно, что это не так. Его проекты и все осуществленные постройки виртуозно решены именно с функционально-конструктивной точки зрения.

Но для него было очень важным качеством любого архитектурного произведения — художественная неповторимость. Ему казалось совершенно естественным, что, создавая проект, архитектор создает новое произведение и что только в этом случае его можно с полным основанием считать автором.

Эта тема неоднократно затрагивалась в наших

«Мы должны, прежде чем начать что-либо строить, найти сначала в себе самих такие глаза-очи, которые увидели бы будущее, хотя бы на ближайшее десятилетие. Наша прямая обязанность — быть первыми в ответе перед триумфом техники и не опоздать на миллиарды, что будет чудовищно преступно. Современные водиче всего мира изнежены легкостью побед на архитектурном фронте, потому что с ума сошедшая техника, ее новейшие приемы строительства, пока их новизна не сменится новой новизной, принимается ими за архитектуру».

Автопортрет. 1932

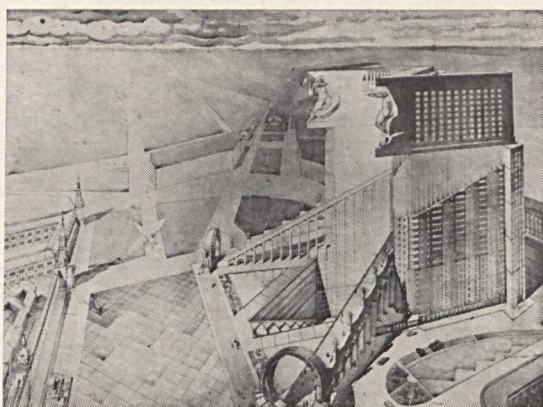


беседах в самых различных аспектах. И каждый раз чувствовалось, как напрягался мой собеседник, когда я приближался хотя бы косвенно к этой теме. Меня очень интересовал в то время процесс становления средств и приемов художественной выразительности новой архитектуры в целом, ее отдельных течений и творческих школ. И каждый раз, когда речь заходила об этом, когда я пытался в ходе беседы с Мельниковым найти место его творчества в общих процессах развития архитектуры XX века, в процессе выработки новых средств художественной выразительности или рассмотреть его творчество в рамках определенного течения, между нами возникало почти полное непонимание.

Он неоднократно подчеркивал, что не считает себя принадлежащим к какому-либо течению или творческой школе и вообще был против какого-либо сопоставления его творчества с кем бы то ни было, если такое сопоставление преследует цель найти что-то общее в творческих позициях. Это ему казалось чуть ли не

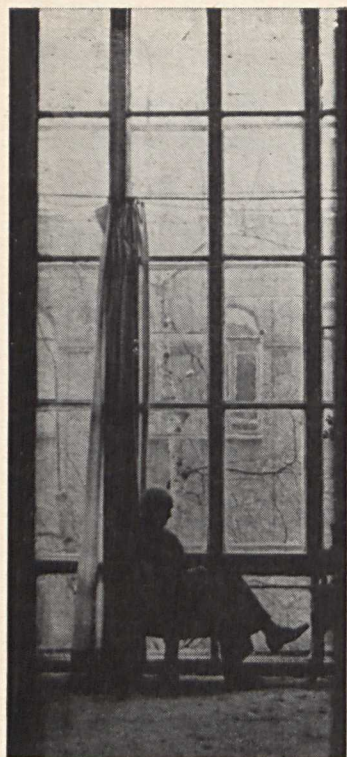


Конкурсный проект  
Наркомтяжпрома,  
1934



стремлением обвинить его в плагиате. В попытках анализировать его вклад в общий процесс сложения средств и приемов художественной выразительности новой архитектуры он видел, с одной стороны, опасность быть обвиненным в том, что он использовал в своих проектах что-то, найденное другими, а с другой — неприемлемую для него возможность оправдания того, что найденные им приемы использовали затем другие архитекторы.

В высшей степени щепетильный в вопросах заимствования чего-либо у других архитекторов, он был непримиримо строг к тем, кто, по его мнению, использовал приемы, впервые найденные им. И никакие доводы, что находки отдельных архитекторов в конце концов и образуют тот арсенал средств художественной выразительности, который и создает стилевое единство архитектуры любой эпохи, его не удовлетворяли. Он считал это плагиатом и чуть ли не воровством. Он просто не понимал, почему другие архитекторы считают возможным использовать то, что создано не ими.

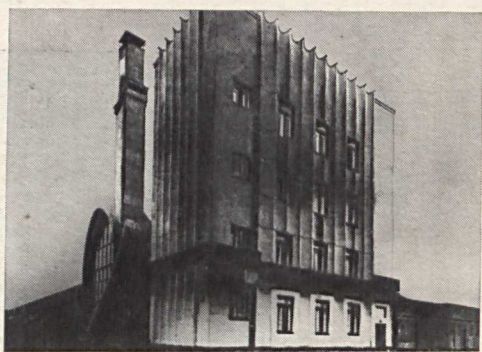
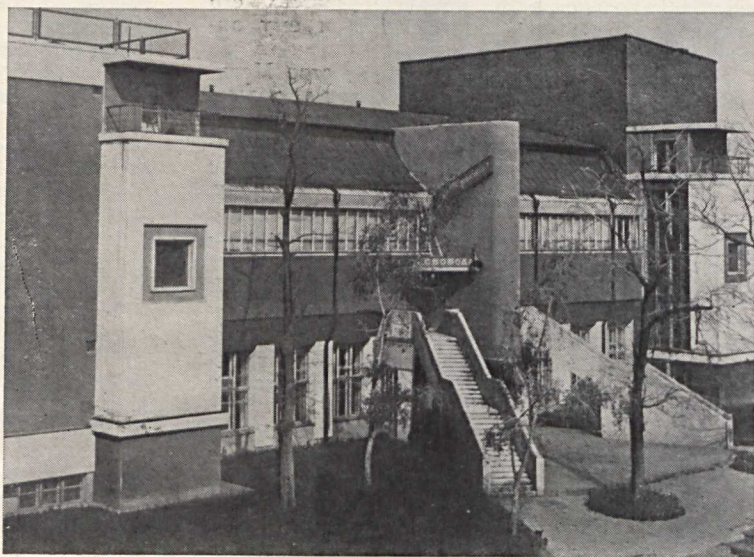


Клуб «Свобода».  
Москва. 1928

Гараж для легковых автомобилей в Москве. 1928

Проект Дворца народов. 1932

Павильон «Махорка». 1923



«По природе мы не чувствуем размеров высоты, если не с чем сравнить: зрением нужно управлять так же, как и слухом, — музыкально».

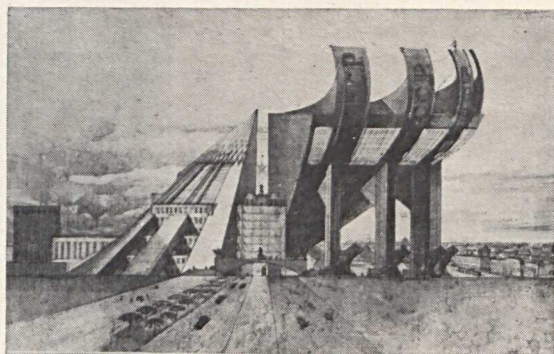
### ОТРИЦАНИЕ «ОТРИЦАТЕЛЬНЫХ ОБЪЕМНЫХ ФОРМ»

В проектах Мельникова поражает степень раскованности творческой фантазии мастера в вопросах формообразования.

Сравним, например, Мельникова с близким ему по творческим позициям И. Голосовым. И. Голосов в начале 20-х годов проектировал сложные динамические композиции в духе символического романтизма, а затем создал большое количество интересных проектов, используя приемы конструктивизма. Одновременно с прохождением через эти два течения новой архитектуры он разрабатывал проблемы архитектурно-художественной композиции. Проанализировав различные простые объемные геометрические формы и опыт их применения в мировой архитектуре, И. Голосов пришел к выводу, что некоторые объемы (вертикальный полуцилиндр, четверть шара и др.) не могут использоваться как самостоятельные элементы — их должны как бы «держат» другие объемы. Он также выделил группу «отрицательных объемных форм» (опрокинутая пирамида, эллипсоид и др.); которые, по его мнению, как бы противопоказаны архитектуре.

Мельников в те же годы совершенно свободно экспериментировал в области создания объемно-пространственной композиции. Он брал любые геометрические объемы и поворачивал их в пространстве как угодно, не подозревая о существовании противопоказанных архитектуре «отрицательных объемных форм». Например, он использовал горизонтально лежащий цилиндр, перевернутый конус и т. д. Характерно, что в ходе бесед, рассказывая о своих творческих замыслах, в результате которых появлялись подобные радикальные по степени формально-эстетического новаторства проекты, Константин Степанович никогда не подчеркивал самоцельности новаторства.

В 20-е годы не только широкие массы населения, но и многие архитекторы были не подготовлены к новому подходу в проектировании, к новому содержанию архитектурного образа. Архитекторы часто обращались или к внешней схожести, или к прямолинейному выявлению во внешнем облике утилитарно-конструктивной основы здания. В тех условиях проекты Мельникова помогли советским архитекторам раз-



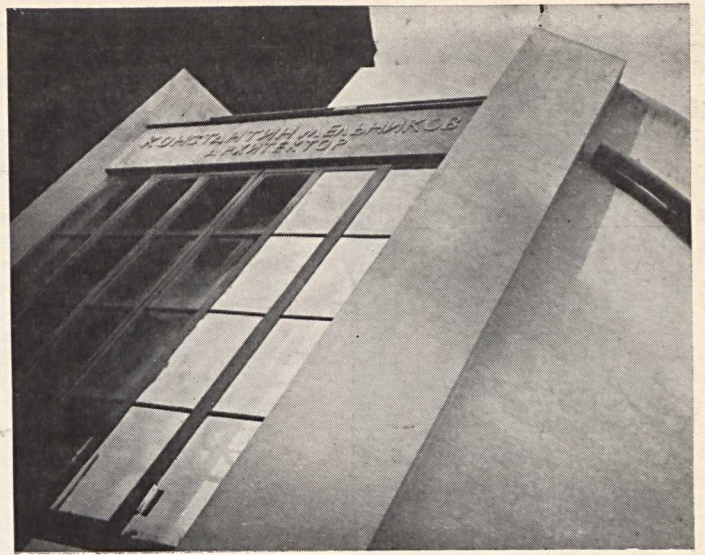


двинуть привычные рамки художественных поисков. Именно в его творчестве, пожалуй, впервые в советской архитектуре, стал складываться новый образный стереотип в архитектуре. Это, например, можно проследить на его проектах выставочных павильонов и клубов. Анализируя произведения Мельникова, всегда испытываешь затруднения, связанные не только с необычностью созданных им образов, но и с самой спецификой его творческого мышления.

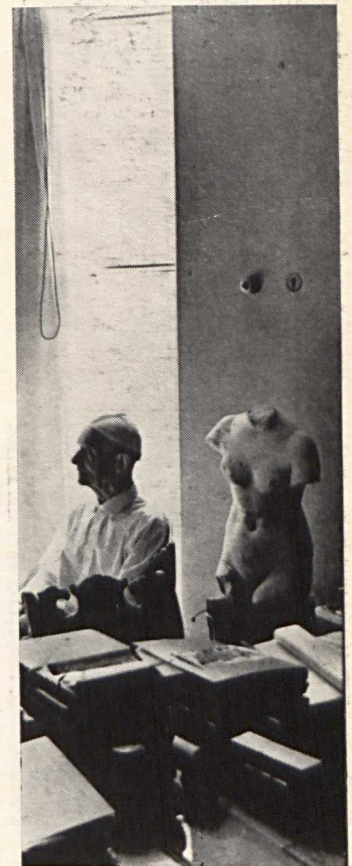
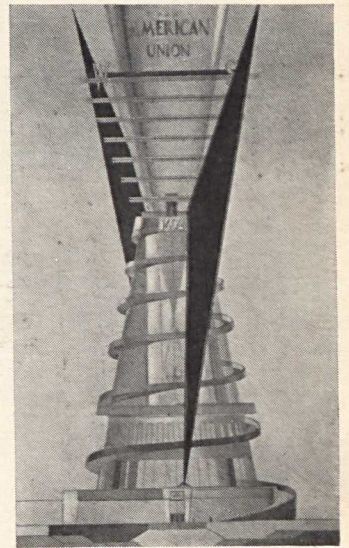
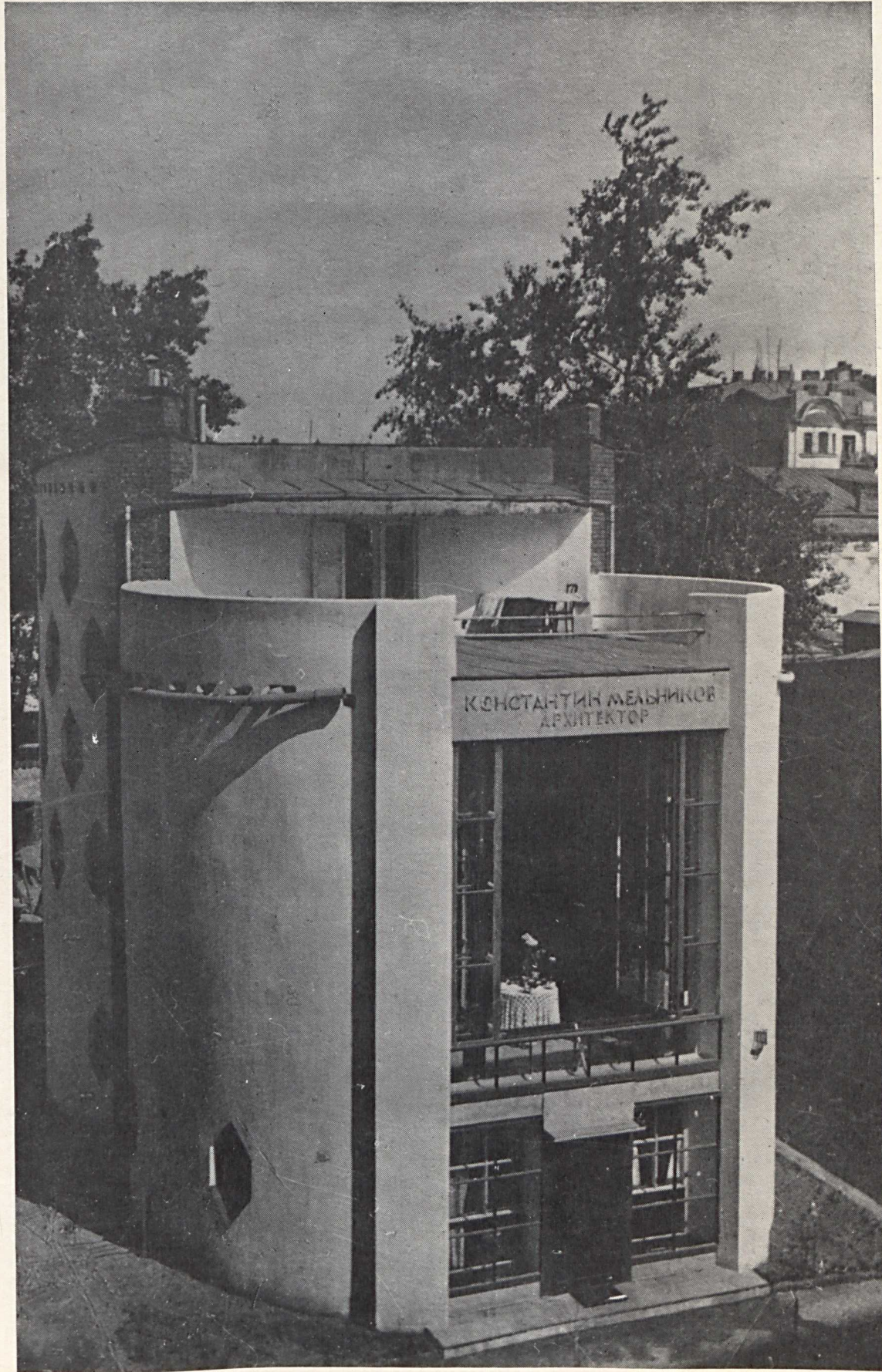
В проектах Мельникова прежде всего поражает удивительная способность создавать сложные композиции при простоте мышления объемом. Мельников не усложняет композицию (как это делали многие в те годы), а в простую композицию вносит ясную, но всегда неожиданную и оригинальную идею, отчего композиция только кажется сложной, оставаясь внутренне четкой и ясной.

Любой даже самый сложный по объемно-планировочному построению проект Мельникова несет в себе простую и ясную пространственную идею.

Дом Мельникова в Кривоарбатском переулке. 1927. Фрагмент фасада и общий вид



Конкурсный проект памятника Колумбу. 1929



«Меня обвиняют в оригинальничанье, в фантастике, в утопичности моих проектов. Между тем фантаст Мельников построил десятки реально стоящих сооружений».



«...если Архитектура будет критически рассматривать при проектировании данные от технологий, это принесет пользу в совершенствовании самой технологии».

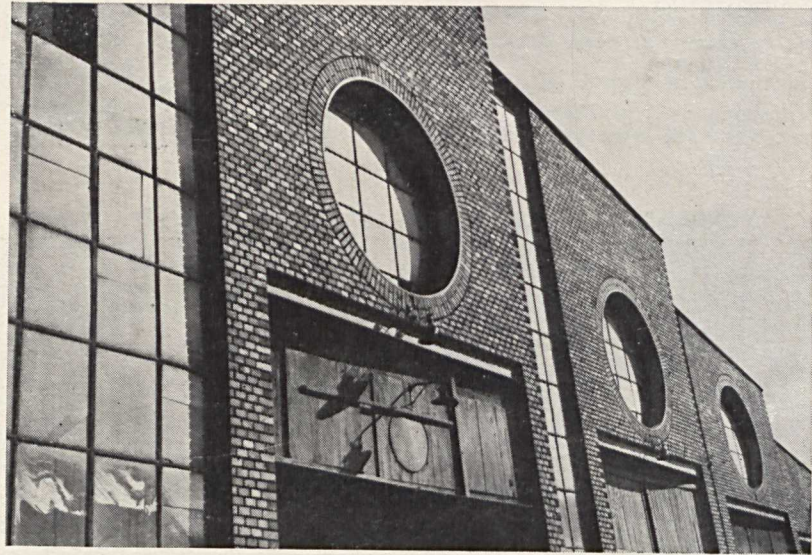


Важной заслугой Мельникова является то, что своими уникальными проектами, ломавшими многие привычные представления, он способствовал преодолению психологического барьера восприятия новой формы.

### «ИГРАТЬ НА ГЛАЗЕ ЗРИТЕЛЯ, КАК НА ИНСТРУМЕНТЕ»

В своих поисках Мельников пытался опереться на психофизиологические особенности восприятия человеком архитектуры. Практически речь шла о расширении объективных рациональных предпосылок формообразования в архитектуре и о включении в них кроме утилитарного назначения и конструктивного решения также

Гараж с «прямоточным» размещением автомобилей в Москве. 1926



Проект гаража «Интурист» для легковых автомобилей в Москве. 1934

Проект павильона для Международной выставки в Париже. 1925

и закономерностей восприятия. Этой проблеме много внимания уделял тогда лидер рационализма Ладовский. Мельников внес в эту проблему свой вклад. Во многом интуитивно, как тонкий художник, он сумел уловить и использовать такие особенности восприятия новой архитектурной формы, которые отражают объективные закономерности психофизиологии восприятия. Он неоднократно возвращался к этим вопросам в беседах, иллюстрируя свои мысли объемно-пространственными и цветовыми решениями, использованными им в своих проектах.

Например, во многих проектах Мельникова учитывается, что человек воспринимает не столько абсолютные качества формы, цвета, освещенности и т. д., сколько их соотношения, в том числе соотношения с фоном или с предыдущим восприятием.

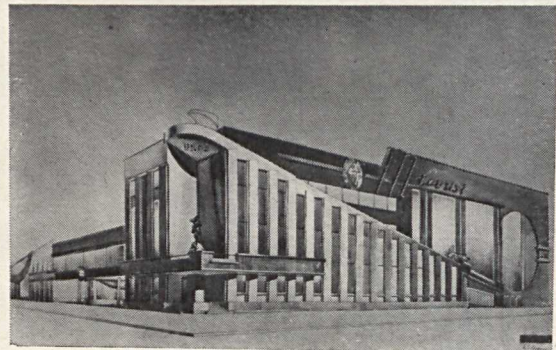
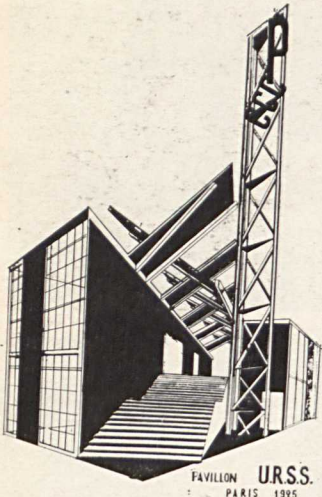
Он говорил, что архитектор должен уметь учитывать и использовать особенности человеческого глаза, «играть на глазе зрителя, как на инструменте», как композитор учитывает особенности человеческого уха, «играя на ухе». В своем конкурсном проекте Советского павильона для Всемирной выставки в Париже 1937 года Мельников предлагал пропустить посетителя выставки по слабо освещенному эскалатору и сразу, пока у него еще расширенный зрачок, вводить его на верхнюю площадку залитого солнечным светом основного зала с экспонатами (обе продольные стенки — стеклянные экраны), спускающегося вниз террасами. Впечатления у посетителя с учетом контраста освещенности в этом случае Мельников определял как «психологический удар».

Решая интерьер спальни своего собственного дома, Мельников использовал другой прием: стены, пол, потолок и даже «вырастающие» из пола кровати он сделал из одного материала — штукатурки, окрашенной в медно-золотистый цвет. В этом помещении (к сожалению, его отделка не сохранилась), где в самой архитектуре не было цветовых и фактурных соотношений (постели были закрыты розовыми одеялами, занавески тоже розовые), по словам Мельникова, был «виден воздух».

Создавая интерьер спальни в своем доме, Мельников пытался, как он говорил, на практике проверить свои взгляды о влиянии архитектурного окружения на психологию сна. Во-первых, он считал, что при решении спальни необходимо учитывать, что в этом помещении человек проводит треть жизни.

Во-вторых, он был убежден, что сном можно лечить, причем сном в специально созданных для этого архитектурными средствами условиях. Такую попытку Мельников сделал в своем конкурсном проекте Зеленого города — подмос-

ковного городка отдыха, где он запроектировал специальный корпус для лечения сном («сонная соната»). В беседах Мельников не раз возвращался к проблеме восприятия человеком архитектурного произведения. В этой теме его интересовали многие вопросы. Было очевидно, что он долго размышлял над этой проблемой. В теоретических проблемах, связанных с восприятием человеком объемно-пространственных композиций много неясного. Логические построения не всегда отражают реальные особенности восприятия. Например, вроде бы ясно (и архитекторам в том числе), что новая и неожиданная художественная форма сильнее воздействует на зрителя. А это особенно важно



именно в выставочных павильонах, которые человек, как правило, видит один раз (речь идет не о постоянных выставках) и где первое впечатление часто бывает и единственным. Но что значит создать новый, действительно необычный запоминающийся образ павильона? Это уже была отнюдь не теоретическая, а творческая проблема. И Мельников своими двумя выставочными павильонами — «Махорка» на сельскохозяйственной выставке 1923 года в Москве и Советский павильон на Международной выставке в Париже в 1925 году — фактически совершил переворот в архитектуре выставочных павильонов. Его павильоны не просто были лучшими на этих выставках, они к тому же еще были самыми запоминающимися. При их создании были использованы такие новые приемы и средства архитектурно-художественной выразительности, которые действительно учитывали особенности восприятия человеком художественного облика пространства.

В этих павильонах, проекты которых были созданы Мельниковым еще в первой половине 20-х годов, проявились те черты творчества этого мастера, которые уже в последующие годы превратили его в одного из наиболее авторитетных творцов новых форм и композиционных приемов современной архитектуры.

Как известно, психология восприятия связана с так называемой установкой, со степенью запечатленности образа в сознании человека. Поэтому одной из задач архитектора является не только композиционно грамотно спроектировать здание, но и сделать его образ запоминающимся. Это требует особых качеств творческой интуиции.

Все постройки и проекты Мельникова имеют не только оригинальный, но и легко запоминающийся (запечатляющийся в сознании) образ. Теории архитектуры еще предстоит выяснить, какие особенности и формы здания делают его



«Лучшими моими инструментами были симметрия вне симметрии, беспредельная упругость диагонали, полноценная худоба треугольника и невесомая тяжесть консоли».



легко запоминающимся. Талантливые архитекторы интуитивно учитывают эти особенности восприятия. Мельников обостренно чувствовал те качества архитектурного образа, которые позволяют ему закрепляться в памяти человека (степень запечатленности). Это наглядно видно во всех его постройках и проектах.

### Проект и «натура»

Внимание к проблеме восприятия человеком реальной объемно-пространственной композиции влияло и на отношение Мельникова к формам подачи проекта. Он считал, что архитектурная графика и осуществленный объект — это разные вещи. Есть мастера архитектурной графики (в том числе и фотографии), говорил он, а есть мастера архитектуры. Часто то, что хорошо в графике, в натуре выглядит бледно, и наоборот. По его мнению, тот, кто много внимания уделяет графике, скорее всего не уверен в качествах самого объекта или не чувствует натуру. Чувство объекта важнее графики.

Поэтому Мельников никогда не придавал решающего значения графической подаче проекта. Многие из того, считал он, что автор проекта видит и чувствует в будущем здании, архитектурная графика передать не может. Понять до конца замысел автора можно, лишь воспринимая в натуре осуществленное здание. Особенно это относится к восприятию внутреннего пространства. Здесь, считает Мельников, даже сам автор проекта не может все предвидеть. Например, он говорил, что ему очень хотелось бы в натуре проверить, как воспринимает человек такую необычную форму внутреннего пространства, которую он запроектировал в конкурсном проекте памятника Колумбу, — усеченный конус, в который сверху врезан вершиной другой подобный, но перевернутый конус (не усеченный). Он признавался, что даже не представляет себе, какое впечатление производил бы этот необычный по пространству интерьер, но считает, что впечатление должно быть сильным, так как человек ощущает связь форм стен и потолка. При одном лишь представлении о таком пространстве, говорил Мельников, у меня даже дух захватывает.

Его очень интересовала и форма внутреннего пространства, получающаяся при врезании друг в друга вертикальных цилиндров. Он создает ряд проектов, где использован этот прием, а затем ставит эксперимент «на себе» — строит в Кривоарбатском переулке собственный дом (в виде двух врезанных вертикальных цилиндров). Пространство интерьеров в доме действительно создает необычное впечатление.

В одной из бесед Мельников высказал отрицательное отношение к макетированию как к средству приблизить проект к реальному объекту. Он считал макет фальшивой копией, которая искажает представление о здании, так как дает его в ином масштабе. Как художник, придававший большое значение впечатлению от здания, он не признавал макетирования как приема проектирования, считал, что макет создает совсем иное впечатление от задуманного автором здания. Ему казалось, что макет может убить задуманную автором архитектурную идею и не выявить ту изюминку впечатления от здания, которую он как автор чувствует, но передать до постройки здания не может ни в макете, ни в чертеже.

Поэтому все даже самые сложные объемы он давал в чертежах и признавался, что даже неожиданно для него самого в ряде случаев из прямых линий на чертеже в натуре получились криволинейные очертания (например, кровля клуба им. Русакова). Макет он делал редко — например, для своего жилого дома, где он рассматривал макет как вспомогательное пособие для тех, кто строил его дом. Рабочим легче было воспринимать структуру здания не по чертежам, а на модели.

Такое отрицательное отношение к макету и равнодушное отношение к формам подачи архитектурных чертежей было связано еще и с тем, что, по мнению Мельникова, в архитектуре многое зависит от ракурсов, в которых воспринимается здание. Архитекторы, говорил он, часто забывают об этом, komponуя прежде всего фасады. В проектах самого Мельникова фасадов как таковых, то есть таких, которые воспринимаются фронтально, практически нет. Их объемно-пространственная композиция, как правило, рассчитана на различные и самые неожиданные ракурсы восприятия.

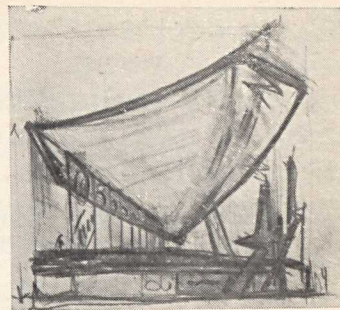
Мельников много экспериментировал в области ракурсного восприятия. Не случайно такой остро чувствующий ракурсы художник-фотограф, как А. Родченко, любил снимать постройки Мельникова. В photographиях Родченко наглядно показано, что может увидеть человек,

Конкурсный проект Советского павильона на Международной выставке в Нью-Йорке. 1963

Клуб «Буревестник» в Москве. 1928

Проект гаража для легковых автомобилей в Париже. 1925

Зрительный зал клуба «Каучук» в Москве. 1928



«Классика и модерн — две архитектурные клячи».

«Каждый архитектор имеет свою творческую линию. Подчас он об этом забывает, отвлекается от нее из-за ложной робости, портит себя и развивает художное в искусстве».



AU TOS - 1000 - AUT



ракурсно воспринимающий постройки Мельникова.

Наряду с ракурсами снизу вверх, Мельников экспериментировал и с такими возможностями ракурсного восприятия, которые связаны с величиной угла зрения. Общеизвестно, что по мере приближения человека к зданию растет и угол зрения, в пределах которого оно воспринимается. Но в этом случае угол зрения увеличивается вверх. Мельникова интересовало, а нельзя ли одновременно увеличивать угол зрения на здание и вверх и вниз. В одном из своих проектов — конкурсном проекте здания Наркомтяжпрома в Москве — он попытался использовать такой прием создания объемно-пространственной композиции, который позволил бы создать новые необычные условия восприятия здания. Он заглубляет здание на 16 этажей в открытый котлован и на столько же поднимает над уровнем земли ближайшие к котловану корпуса. С далекого расстояния человек видит лишь ту часть сооружения, которая возвышается над уровнем земли. По мере приближения создается необычный эффект — угол зрения, в пределах которого воспринимается здание, увеличивается одновременно и вверх и вниз, то есть здание как бы растет в двух направлениях — вверх (за счет приближения к нему человека) и вниз (за счет того, что по мере приближения к нему из-за бровки котлована открываются все новые заглубленные в него этажи). Рассказывая о заложенном в этом проекте зрительном эффекте, Константин Степанович говорил, что ему очень хотелось бы на практике проверить действенность такого приема использования особенностей восприятия.

По поводу проекта Наркомтяжпрома он говорил также, что большие здания не надо измельчать. Их детали должны восприниматься издали как упругими, как мускулы. Он вообще считал, что архитектура должна людей и удивлять и волновать.

Окончание следует





*„Куликовская битва  
принадлежит...  
к символическим событиям  
русской истории.  
Таким событиям  
суждено возвращение.  
Разгадка их еще впереди“.*

*Александр Блок*



600 лет битве  
на Куликовом поле

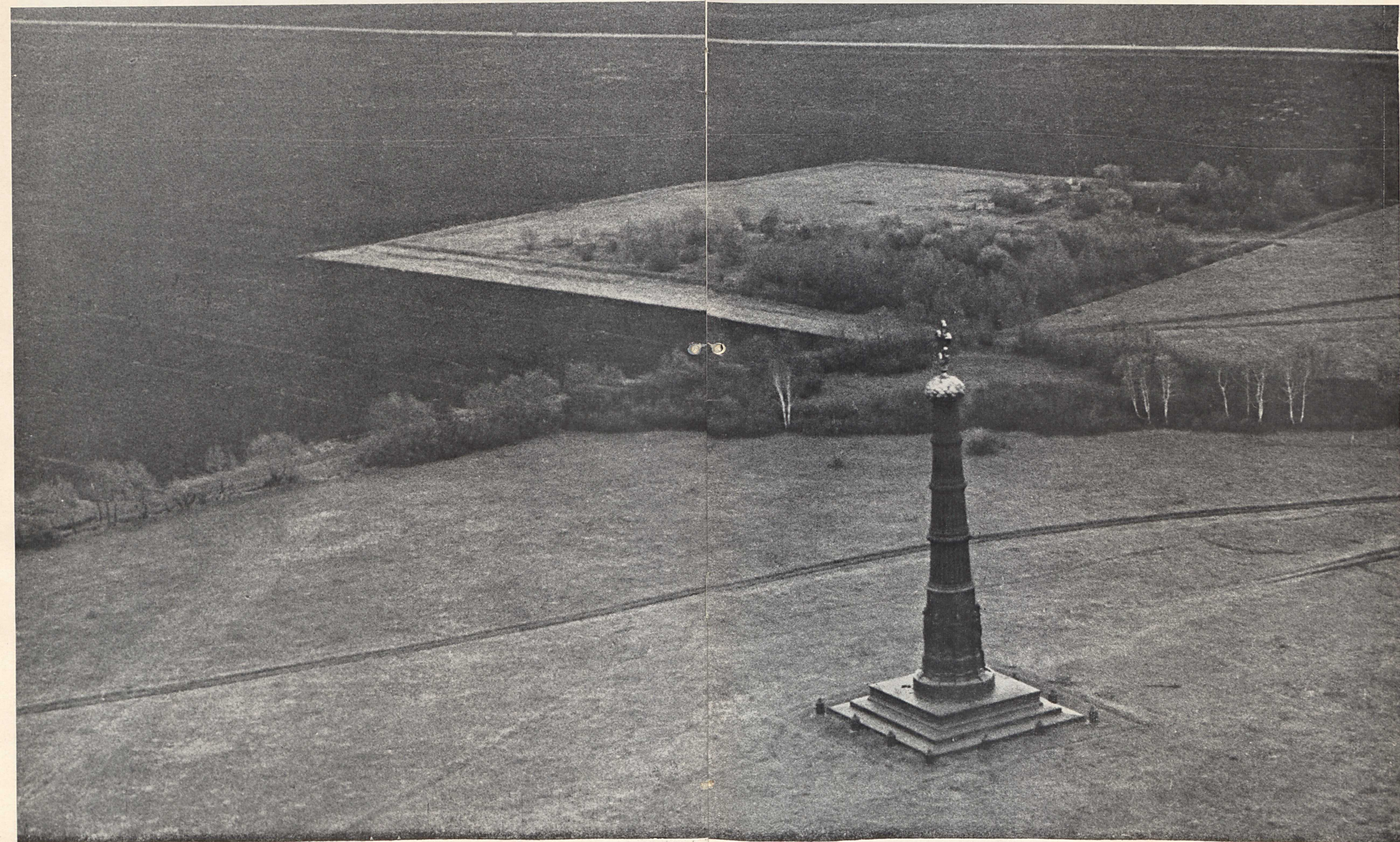
\*

Рождение  
новой культуры

\*

Андрей Рублев —  
вершина  
древнерусского  
искусства

\*





# Народный праздник на древней земле

Уходящий 1980 год был всенародно осознан как юбилейный год российской славы — год шестисотлетия великой победы русского оружия над иноземными захватчиками. Куликовская битва по праву предстала перед нами не только героическим сражением — залогом полного освобождения от ордынского ига в 1480 году, но и могучим импульсом развития национального самосознания, питавшего патриотизм народов России на протяжении всей последующей истории.

«Наш с вами митинг, — сказал, открывая торжественное собрание десятков тысяч людей, съехавшихся 7 сентября на Куликово поле, заместитель Председателя Совета Министров РСФСР В. И. Кочемасов, — как бы переключка правнуков с прадедами, где бойцы позавчерашние и нынешние вспоминают минувшие дни и битвы, где вместе, хотя и в разное время, рубились они во имя честной и умной жизни, с клятвой и впредь защищать свое Отечество от врагов всех мастей».

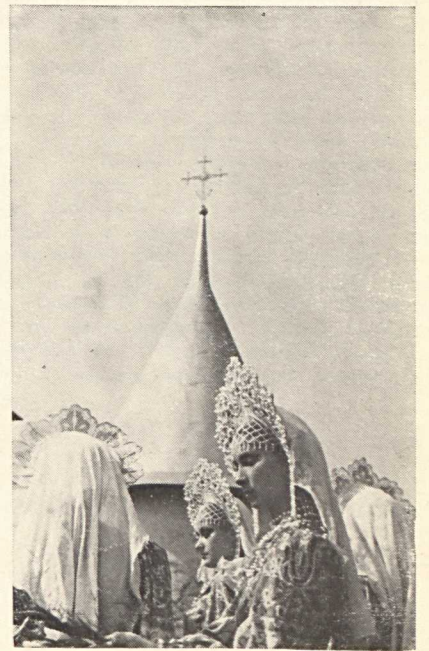
Над морем обнаженных голов, под огромным осенним небом воцаряется минута молчания в память тех, кто пал на этой земле шесть веков назад, и тех, кто снова защищал это поле в грозные сороковые годы двадцатого столетия... Проходят воинские части, гремят оркестры, флаги всех союзных республик реют над древним Красным холмом, откуда когда-то Мамай впервые увидел сквозь расходящийся утренний туман блеск отразивших солнце русских коней.

Вслед за торжественным митингом на поле был дан концерт с участием лучших коллективов и мастеров искусств России. До заката шло праздничное гуляние с ряжеными, скоморохами, массовыми танцами. Среди гостей праздника — прославленные производственники, космонавты, ученые, писатели, художники партийные, государственные и общественные деятели. Поистине, как писала одна из газет, за все минувшие шестьсот лет эти места вряд ли видели такое количество посетителей. Празднование, начавшееся на Тульской земле, завершилось торжественным собранием в Москве, в Колонном зале Дома Союзов, где с большим докладом об историческом значении Куликовской битвы выступил академик Б. А. Рыбаков.

Печать широко отметила славный юбилей, подробно рассказала о его проведении. В настоящей публикации мы хотели, в соответствии со спецификой издания, подчеркнуть значение Куликовской битвы для культурного и духовного развития России, коснуться проблемы взаимовлияния социальных, нравственных, художественных идей в процессе становления и эволюции общественного сознания эпохи. Очевидно, далеко не случайным совпадением можно объяснить, например, приходящийся на нее взлет художественного гения в творчестве Андрея Рублева, чей юбилей также отмечается в этом году. Нам хотелось предоставить слово и авторам той кропотливой, вдохновенной, а подчас и подвижнической работы, которую вели советские реставраторы, архитекторы, художники за время подготовки к празднику. Это представляется справедливым. Ведь, хотя их труд и несопоставим по масштабу с событиями, памяти которых он посвящен, его ни в коем случае нельзя исключить из многогранной современной российской культуры, у истоков которой когда-то гремели мечи знаменитой битвы.









История

## Год рождения 1380...

Лев Гумилев

К 1380 году в Восточной Европе сложилась тягостная и невыносимая обстановка, чреватая опасностями для разных народов, живших в евразийском регионе: именно в это тревожное время «завязалось» многое из того, что «развязывалось» сто, двести, четыреста лет спустя, в конце XVIII столетия. Мир древней православной культуры европейского Востока, представленный Византией, Балканами, Русью, Кавказом, переживал тяжелые времена. Генуэзские купцы, которые весь XIV век держали в экономической зависимости Византию и сделали своим теплым Черное море, серией территориальных захватов оказались у нас на юге — в Степи. Они тянули шупальца в глубь Восточной Европы и Центральной Азии, приобретали концессии и заключали выгодные только для себя торговые сделки с золотоордынскими ханами на Волге и купцами Среднего Востока.

Ослабевшая Византия раскололась на две фракции, враждовавшие между собой: на сторонников Европы во главе с обесшеченными Палеологами, которые искали помощь на Западе и готовы были согласиться на унию с католицизмом, и на поборников византийских традиций во главе с антизападником Иоанном Кантакузеном, вынужденным привлечь для их защиты туркмен-сельджуков.

Молодая Османская Турция, овладев Малой Азией и проливами, повела наступление на Европу. И в те же годы сорокалетний Тимур начал непрекращающиеся войны против наследников Чингисхана в защиту городской мусульманской культуры Средней Азии, которую Тимур защищал невероятно жестокими методами.

На севере этого борющегося мира наблюдалось ослабление Золотой орды. В 1359 году там началась «великая замятня» — многолетняя междоусобица среди ханов Золотой орды, кончившаяся диктатурой временщика Мамайя. По происхождению он был хиньвин, маньчжур или кореец, кстати, предок князей Глинских, от которых происходила и мать Ивана Грозного.

Яростное противоборство главных международных сил обнажало существование крупных суперэтнических образований<sup>1</sup>. Так, нарождавшийся западноевропейский суперэтнос имел своим авангардом активную купеческую буржуазию, и она лишь ждала часа гибели Византии. Проводником ее влияния у нас на юге была Генуя. За суперэтническую целостность Великой степи в это время выступил хан Тохтамыш, опиравшийся на кочевников территории современного Казахстана, предков казахов и узбеков. Ханы Степи были противниками вхождения Золотой орды в сферу влияния Ближневосточного мусульманского суперэтноса. И в поле соперничества этих трех суперэтнических культур: западноевропейской, мусульманской и великостепной — были вовлечены Русь и Литва.

Не следует думать, будто Русь и Литва были второстепенными фигурами в разгоревшейся борьбе. В предгрозовой атмосфере второй половины XIV века православная Русь и языческая Литва становились сами центрами возможного объединения восточноевропейских народов в один суперэтнос. Была ли такая возможность? Безусловно, и Вильна, и Москва, враждующие между собой, были претендентами на роль центра объединения нового огромного суперэтноса, который мог бы сразу изменить расстановку сил в мире. И потому и в Вильне, и в Москве внимательно и заинтересованно присматривались к тому, что делается вокруг. В стенах столиц бушевали страсти, отражавшие интерес людей к событиям века.

В борьбе против немецкого Ордена и крестоносцев Русь и Литва были естественными союзниками. Литовские вельможы и воины легко принимали православие, женились на русских княжнах и боярынях и присоединяли «без выстрела» русские княжества Волини и Белоруссии. Гедимин и Ольгерд постепенно подчинили себе все земли юго-западных русских княжеств, что превратило боевую языческую Литву в православное Литовско-Русское государство.

Но и на Руси, среди русских людей, крепла идея национального единения, появлялась социально-политическая тенденция централизации русских земель. Москва выдвигалась на первое место среди центров страны, которые имели возможность использовать выгоды своего положения.

Именно к XIV веку можно отнести начало этногенезов русских-великороссов и литовцев: этническое, культурное и социальное обновление Руси и Литвы. У обеих культурно-исторических общностей были практически равные шансы на роль объединителя всех восточноевропейских народов в централизованное государство. Предпосылки к этому равно были выражены и в Москве, и в Вильне. Но победила Москва — победила в деле объединения этносов Восточной Европы и Евразийской степи в новую суперэтническую целостность. Началом стала Куликовская битва. Я считаю, что в Куликовской битве родился русский этнос. 8 сентября 1380 года на Куликовом поле сражались уже не владимирцы, москвичи, суздальцы, тверичи, смоляне. Не представители разобщенных междоусобицей княжеств — но русские, великороссы, совершенно осознанно шедшие защищать свой мир и свое Отечество, свой культурно-философский смысл бытия.

Поход к устью Непрядвы, на Дон рассматривался современниками как крестовый поход, и надо сказать, положительный крестовый поход за свободу, быть может, единственно удавшийся праведный крестовый поход, согретый живым чувством любви к родине, за которую погибли из каждых пяти четверо русских бойцов.

Однако в обрисованной политической обстановке не хватает объяснения поведения Золотой орды. К началу XIV века кочевой суперэтнос — Великий улус от Тихого океана до Кавказа — начал распадаться. В полувекковой междоусобной кровопролитной войне (1259—1307) степняки выпустили всю свою энергию, но от политического и социального ослабления улусов выиграли больше всего городские купеческие общины мусульманского вероисповедания. При монгольской веротерпимости, люди этих общин смогли пробиться на важнейшие экономические и административные должности в Средней Азии, Иране и, наконец, на Волге. Говоря проще, они перехватили инициативу у степняков и добились первенствующего положения путем привлечения на свою сторону исламизированного правящего аппарата в Иране в 1295 году, Средней Азии — в 1300-е годы и в Сарае, столице Золотой орды, — в 1312 году.

Царевич Узбек в 1312 году совершил государственный переворот, захватил престол в Сарае и объявил ислам государственной религией, под страхом смерти обязательной для подданных. Узбек казнил всех неподчинившихся, в том числе 70 царевичей-чингисидов.

На Руси повеяло ужасом: ровно через 350 лет после падения Хазарского каганата, принесшего его древним русским, на том же месте возник периферийный экстремистский султанат с опорой на культурную силу Ближнего Востока, от которой пощады народам Восточной



Европы ждать не приходилось. Сложившиеся после нашествия Батые своеобразные этнически-симбиозные отношения между Золотой ордой и Русью, платившей ей дань, но пользующейся ее военной поддержкой, до этого сглаженные тем, что монголы оставались язычниками и несторианами, изменяются при Узбеке радикально. Из степного хана кочевой Орды новый властитель становится завоевателем-султаном, изменившим все сословные и культурные традиции. Дело не в религии как таковой — сама по себе смена вероисповедания не имела бы значения и конец равновесия в отношениях Руси и Орды наступил бы и в том случае, если бы ханы стали католиками, а такое не исключалось. Конфессиональные (вероисповедальные) перемены ознаменовали изменение политического курса на суперэтническом уровне, а это сразу меняло направление всей культуры, делало перестановки во всем строе жизни, в поведении людей. Речь шла в действительности не о религиозных догматах, а о сугубо земных делах.

Нагнетание ситуации длилось до 1340-х годов, когда какой-то рок в один-два года лишил все три восточноевропейских центра вождей и правителей. В Литве умер Гедимин, в Сарая — Узбек, а в Москве — Иван Калита. Всем оставшимся стало ясно, что надвигается новый тур взаимной неприязни, вражды. И первым, с кем пришлось Руси иметь дело при обострении суперэтнического размежевания, при расторжении существовавших до этого связей в 1370-е годы, был Мамай. Именно он, темник (его неправильно иногда называют ханом), возвел агрессивную политику Узбека в беспринципный авантюризм, окончательно превратив свою вооруженную силу в хищническую, чисто военную организацию. В Сарая сменялись хан за ханом: за 20 лет 20 ханов. В этом непрерывающемся скандале Мамай возводил на престол своих ставленников и убирал. Сам он ханского престола не имел и иметь не мог. Когда-то он был отправлен служить на западную границу империи, где и выдвинулся как полководец. Степным наследственным ханам он не доверял, а они в нем справедливо видели наглого узурпатора. И как всякому узурпатору, Мамаю нужны были деньги. Деньги ему давали генуэзцы — платили, они ведь были западскими банкирами Восточного Средиземноморья.

Мамай продавал им с готовностью сверхвыгодные права в торговле, в военных поставках, перепродажах и спекуляциях на работоторговле. На генуэзские деньги он покупал наемников — ясов и косогов, претендуя на господство уже во всем улусе Джучи, от Карпат до Аральского моря, частью которого являлась и Золотая орда. Темник пытался наладить контакты также с теми кругами русских, которые в это грозное время жили минувшей и предпочитали торговые интересы независимости.

Постепенно мамаева орда превратилась во всеразъядающую химеру. Это не метафора. В этнологии термин «химера» употребляется для обозначения такого состояния социального организма, когда насильственное сожительство двух и более этносов не ведет ни к чему положительному ни в каком направлении, а лишь создает перегрузки системы при полной рассогласованности составляющих ее элементов. Так было и здесь.

По сути дела, султанат на Волге нес в себе все черты рождающейся химеры уже с 1312 года. Покровительство работоторговле и разноплеменным купцам вело не к органическому культурному росту, а к механическому смешению культурных, этнических, социальных и прочих элементов, когда на место патриотизма, искренности, верности традициям пришел

принцип голой выгоды. Цивилизация торговцев, попросту говоря, засилье международных спекулянтов, наладивших торговые маршруты с доставкой живого товара к посредничеству генуэзским конторам, прикрывалось разными международными и конфессиональными разговорами о дружбе и совместных интересах. Шкурничество заразительно. Мамай всех превращал во врагов, кроме тех, кого он покупал или подкупал. И благодаря ему оказалось, что ни один хан в Сарая не может рассчитывать на верность своих сторонников, так как любой из его соперников мог перекупить «нужных» людей.

Традиция служения отчизне — моральный принцип развития любого этноса — заменилась выбором щедрого хозяина. Таковым оказался Мамай — энергичный, волевой, всех подкупавший и устрашавший интригами деспот. Меняя веру и обычаи, люди при нем выгрызали материально, кроме немногих неподкупных, которые не желали выгод ценой предательства и измены традициям. Остатки степного кодекса чести, которого придерживались татарские воины-батыры, стали выглядеть анахронизмом, неумением «устроиться». Во все более раздувавшейся мощью военной химеры, которую трясло и ломало по внутренним швам, Мамай, желавший «наладить порядок», был сам игрушкой в руках исторической, а точнее, антиисторической судьбы. Со своей разноплеменной ордой Мамай базировался на бывшей половецкой земле между Доном и Днепром и сам командовал корпусом, состоявшим уже не из монголов, а из остатков половцев, алан, покупных воинов. Он стал искать союзников на Западе и сделал окончательную ставку на европейские противники православия (и Византии тоже) и на дружбу с султанским Египтом.

Победа Мамаю — победы он в 1380 году! — означала бы превращение всей Восточной Европы в поприще для торговых операций прежде всего католических стран, опередивших в торговле других. Религия, идеология в торговых делах никогда не имели цены, и в XIV веке идейные мотивы в большинстве стран мира, в том числе и на нынешнем юге нашей страны, отступали перед чисто экономическими выгодами. Но так было не везде. Так не было на Москве.

Не случайно именно в Москву бежали коренные татары, под которыми понимаются представители тюрко-монгольского этноса Великой степи. Люди бежали от насилия и продажности в Сарая, они отпадали от химерной столицы и мамаевых ставок — в Казани, Крыму, Астрахани, на Яике и в Башкирии. Некоторые татары, уцелевшие при переворотах и в истребительной «замятне», бежали на Русь и пополнили конницу русских князей. Татарские батыры превращались в российских воевод. Сначала это был маленький ручеек, затем полился большой поток батыров — специалистов военного дела в Москву — туда, где их принимали и не мешали честно и преданно, не за деньги, а за честь, заниматься тем делом, которое они хорошо знали, — обороняться против вражеских войск.

Вот почему, в частности, на взгляд этнолога, при рассмотрении начала великорусского этногенеза нет никаких оснований считать объединение сил Москвы перед грозой национальной миссией против татар или татарского духа. Это была война не между «лесом» и «степью», «Европой и Азией», русскими и татарами — а между жизнеспособными этносами и химерой, оказавшейся на пути развития как Руси, так и самой Великой степи. Химера не тем была страшна, что «вползала» в несвойственный, чуждый, эколо-

гически другой суперэтнос, а тем, что химерной сущностью явилась отчетливая антиисторическая тенденция вовлечь движущиеся народы-соседи (русских, половцев, мордву, самих же татар) в разложение, застои, разжижить их, уничтожить, разбив их духовное сопротивление.

Так против Мамаю выступили Дмитрий Донской и Москва. Но на помощь и выручку к ним спешил из Заволжья степной хан Тохтамыш, который вел татар Великой степи, не враждовавшей с Русью на суперэтническом уровне, против блока Мамаю и литовцев. На стороне Мамаю были войска Ягяйла Ольгердовича, кстати, состоявшие и из русских, подпавших под политическое влияние Вильны.

Мамай вел огромную, разбухшую армию. Он вел наемные корпуса, вел опытную конницу, технические части, проверенную генуэзскую пехоту, иностранный легион и наблюдателей. Но и Русь выставила все, что смогла, — 150 тысяч человек, половину мужского населения страны.

Обе армии сошлись 8 сентября на поле уже в пределах тульской степи. Бой начался в шесть утра, закончился к заходу солнца. Оставив на поле треть армии, Мамай бежал. Химера лопнула. Ее убила Куликовская битва. В войне 1380 года приоткрылась дальнейшая судьба самостоятельной, обновленной Руси. В XIII веке было еще рано, но в XIV — русские люди уже ощутили в себе силы жить, никому не подражая и выбирая друзей и учителей на основе веления собственной совести. Ради этого 150 тысяч человек пошли на бой, из которого вернулись только 30 тысяч.

\*

Куликовская битва — величайшее событие русской истории! Это начальная точка отсчета культурного феномена, который от того времени пошел в мир и ныне идет под названием «русское», «российское». Это культура громадных горизонтов, больших масштабов измерений и глубины творчества. Это великий народ, расселившийся по Евразии, могучая государственность, военная слава, политическая и философская мысль, поэзия, искусство. Русский этнос родился на Куликовом поле — на тесной, затянутой перелеском и болотцем площадке, размером не более 30 квадратных километров, откуда вышла горстка новых русских, родоначальников этноса, который живет и поныне.

Становление этногенеза означало рождение в людях новой силы и новых ценностей. Это чувство нового помогало понять многим людям — не только отдельным личностям, что они — новые русские, великорусы. Современники уже в середине XIV века ощущали, что начинается другая эпоха, они повели счет своих правителей, государей Москвы, от Ивана Калиты, обозначенного первым. Люди, конечно, помнили о древней культуре Киевского и Владимирского периодов, но относились к ним как к своей предыстории. Новый счет московских правителей, который был на устах русских того века, ознаменовал начало новой традиции, той самой, которая впервые проявила себя столь героически-жертвенно на поле Куликовом. Чтобы она могла проявить себя, этим новым русским надо было отчетливо знать — что они совместно защищают не просто как людское скопище, но как этнос. Для этого необходимо было объединиться в одной общей исторической судьбе, которая не приходит сама, а которую выбирают сознательно. Этот выбор воплотился в кровавой битве тысяч людей, но выбор стоял перед каждым человеком, и от его сверхнапряжения зависело, станет ли ареал обитания бескойных и пассионарных<sup>2</sup> людей началом исторического существования народа и новой живительной стадией культурогенеза.



Ведь Русь в 1370-е годы оказалась снова, как и 140 лет назад при Александре Невском, в 1240 году, в железном обруче. Ей угрожали не только с востока, но и с запада, откуда русских теснила неумеренная агрессия крестоносцев, вынашивавших планы колонизации северо-запада Руси и двигались неукротимые литовцы, становившиеся во второй половине XIV века агрессивными католиками. Русь совершенно реально могла превратиться в колонию, зависимую территорию Западной Европы, пробуждавшейся к колониальному захватническому предпринимательству повсюду — в устьях Невы, Днепра, Дона. Православные русские, на взгляд цивилизаторов-латинцев, купцов Средиземноморья или крестоносцев с Балтики, были детьми природы, хуже монголов или черных, потому что упорствовали в защите своих символов веры. Для католиков они к тому же были отступниками. Вспомним, что рыцари сделали со столицей византийских вероотступников — Константинополем, когда взяли его в 1204 году. И наши предки в Великороссии могли оказаться в положении угнетенной этнической массы без духовных вождей, подобно украинцам и белорусам в Польше. Вполне могли, один шаг оставался.

Русским людям, пошедшим на смерть в августе и сентябре 1380 года, было ясно — жить дальше так, как они привыкли, нельзя. И они шли защищать не просто территорию и не только возведенные храмы и деревянные избы. Они шли умирать за свой принцип, на котором надо было строить свою этику и культуру, мировоззрение и эстетику, свою красоту и свое отношение к окружающему миру, согласовывая это с верой отцов и собственной совестью, — все, что потом назовется неповторимым культурным типом России. Да, новорожденный русский этнос защищал территорию, будущее место развития российского народа, но также и русскую поворожденную культуру. Что же означало в тех условиях защищать новорожденную великорусскую культуру?

В XIV веке на фоне кризиса феодализма обнажились основополагающие различия культур западного католического мира и культур Восточной Европы. То, что в течение веков происходило с умственными категориями и культурой в Западной Европе, начиная от падения Римской империи было присуще именно Западной Европе, и глубоко неверным было бы вслед за западными историками навязывать эти идеи всему человечеству. Уже православные греки и славяне, мусульмане арабы и турки, жившие совсем рядом с Западной Европой, решали вопросы духовной жизни на основе иных традиций и этических представлений.

Так, западная римская церковь и вся средневековая культура Европы пошли по пути поисков истины в концепции предопределения, предложенной еще блаженным Августином. В учении Августина о предопределении человек сам не может содействовать своему спасению, все определено механическим принципом детерминизма — произволением божьим, запрограммированным еще до начала течения времени. Эта концепция оказалась ведущей доктриной для осуществления папской идейной гегемонии над королями и народами круга западноевропейских культур с IX века. Основу же восточного православия составила совсем иная мысль: надеясь на милость божию и спасение, необходимо вести себя достойно, а добрая личная воля нуждается лишь в содействии благодати. Эта идея фактически лежала в основе православия, которое еще в VI—IX веках господствовало везде, в том числе и в Западной Европе.

Два этих учения, две мировоззренческие концепции, на которых во многом были построены этические и эстетические программы, разошлись в главных исходных моментах еще до расцвета Киевской Руси. И Русь приняла живейшее участие в доработке — может быть, не столько догматической, сколько этической концепции православия, сделала ее своим кровным делом. Сложился культурный стереотип поведения и восприятия жизни у русских людей юга и севера страны. Спасение — в праведной жизни, дьявол — враг людей и бога, грешники отвечают и должны каждодневно отвечать за свои поступки, отнюдь не предопределенные от начала веков, а природа, биосфера — объект не поклонения и не эксперимента, а сострадания и любви.

Это мироощущение вошло в плоть и кровь народа, оно породило массовое подвижничество, породило мучеников и отшельников, последователи которых добровольно оказались на русском севере, в лесных монастырях и холодных скитах. Патриотическая защита культуры в 1380 году была прежде всего защитой духовной самостоятельности. Защитой веры народа, веры отцов, что в те времена было синонимом защиты Отечества.

В средневековой культуре России утвердились две важнейшие линии поведения: высокое благочестие и твердость духа, принцип служения идеалу, а не заботы о мирском, и доблесть, военная честь и отвага, приносимые, в частности, степными батырами, с потомками которых позднее мы вместе сражались в Отечественных войнах 1612 и 1812 годов.

На основе этого культурно-этического сплава русские люди одновременно с рождением этноса обнаружили порыв творческой деятельности, невиданный по глубине горения, напряжению поисков, по силе художественной выразительности.

Всего за сто последующих лет юная страна, наполненная энергией детей, внуков и правнуков воинов, ушедших на Куликовскую битву в 1380 году, совершила небывалый культурный рывок.

Начался новый подъем зодчества, переломивший инерцию художественного мышления: архитектура как бы стала вторить вновь рожденному русскому человеку. Не будем сравнивать XIV век с XII в архитектуре по чисто художественным критериям (кстати, они подвижны и изменчивы), но культ Святой Софии, поразительно и гениально разработанный древнерусскими зодчими, сменяется энергичной архитектурой нового культа, возникшего с рождением нового русского этноса — Преображения. Создаются в XV веке знаменитые Кремлевские соборы в Москве, и среди них Успенский и Архангельский. Возникает московская архитектура, своеобразная и не имеющая аналогий, которую оценили всерьез лишь в конце XIX века, а в основном уже в наши дни.

Именно после Куликовской битвы возрождается к новой жизни русская иконопись, и гениальный Андрей Рублев озарил светом своего гения — умением рук и чистотой духа — всю русскую живопись. Феофан Грек с 1395 года в Москве расписывает Архангельский собор — место установления гробницы героя войны Дмитрия Донского и двоюродного брата его Владимира Храброго. Новое понимание самого назначения живописи приводит к возникновению столь необходимого на Руси в XIV—XV веках явления, как реставрация. Дмитрий Донской в опоре на отечественную древность обновляет архитектуру Успенского собора во Владимире, который в дальнейшем послужит источником вдохновения для итальянцев в Москве. В начале XV века

при Василии I обновляются храмы в Переславль-Залесском — городе Александра Невского; Андрей Рублев в 1408 году реставрирует живопись владимирского Успенского собора. Реставрацией, обращением к собственной светлой древности охвачены Звенигород, Ростов, Тверь. Появляется новое отношение и к светскому времени — в Москве устанавливаются первые городские часы.

Рождается новая культура слова, восприимчивая традиции предыдущей фазы развития славянского этногенеза — 1200 лет развития древней славянской культуры. Она воплощает черты нового мировидения, пронизывает всю письменность на Руси. Какой устремленностью вперед отличается деятельность художников слова и летописцев! Возникает цикл сказаний — разветвленная «Повесть о Мамаевом побоище», составляющая почву для сюжетосложения даже и в XVII веке. Вторит циклу поэма «Задонщина» — поэтическое «Слово» Софония. Распространяются списки «Слова о полку Игореве». Многие люди берутся за написание прославления старой домонгольской и новой Руси: «Слово» инока Фомы, Слово похвальное Дмитрию Донскому. В Москве централизуется летописание. Московский летописный свод Фотия, в который вводятся былины Киевского цикла, составляется между 1418—1425 годами.

До этого во Владимире был составлен в начале XIV века свод летописей «Временник великих царств», который перерабатывается в Москве. Для этой цели уже через поколение после Куликовской битвы в Москву собираются специалисты своего дела из Ростова, Смоленска, Нижнего Новгорода, Рязани, Пскова и летописцы Москвы, которые составили тот летописный свод, который специалистам сегодня известен как «Владимирский полихрон». Политическая мысль Москвы, вбирая все прошлое страны, претендует на наследие Киева и Владимира. Обновляются, пишутся новые редакции домонгольских сочинений — «Киево-Печерский патерик», «Еллинский и римский летописец».

Идет сложение национальной церкви, и при этом сохраняется славянский, понятный народу литургический язык, а не иноземная латынь. Россия независимо от Константинополя ставит высших иерархов церкви, считая, что истинное благочестие сохраняется и приумножается отныне на Руси. Экономический подъем и политическая устойчивость помогают претворить в жизнь идеалы и нравственные понятия, сообщенные военной победой и культурным сдвигом в 1380—1480 годах. Великороссам принадлежит историческая заслуга распространения восточноевропейского круга культуры по громадному пространству, ныне известному как Россия. Российская культура легко входила во взаимосвязь и с культурой «единоверных» этносов — византийцев, болгар, сербов, кавказцев. Благодаря внутреннему размаху, горению, динамизму и благодаря особой природе этой расцветающей культуры, когда внутреннее, содержательное явно торжествовало над внешним, формальным, — русская культура, возглавляемая Московским княжеством, молодая культура «москвитов», которых «изумленная Европа» открыла в конце XV века, плодотворно вырабатывала образцы художественной мысли, поддерживаемые идеями так называемого второго византийского Возрождения.

Второе, иногда его называют Палеологовым, Возрождение было с огромной искренностью воспринято и пережито как свое на Руси и в целом было вживлено, вплавлено в русскую культуру так ярко и самобытно, что, по мнению некоторых



историков искусств, на Руси сложилось «Предвозрождение», понимаемое как аналогия предвозрождению Западной Европы. Я хотел бы предостеречь: с точки зрения этнологии говорить о Возрождении в применении к только что зародившемуся этносу, в борениях создававшему высокое, служащее новому идеалу искусство, невозможно. Это было не возрождением чего-либо, но первым, подлинно «зародительным» взлетом культуры.

Великорусское культурное «рождение» давало личности небывалый простор, давало столь многое, что в этногенезе мы встречаем людей, принесших славу отечественной культуре на самой заре предстоящего пути. В России стремительно складывался особый, неповторимый тип гуманистической культуры — без периода схоластики, рационализма и критики.

Гуманизм русской отечественной «масти» был основан не столько на поисках и открытиях научной истины, дающей человеку освобождение от клерикального рабства, сколько на утверждении высоких моральных принципов, на знаменитом «правдоискательстве» российской культуры XIV—XVII веков, на истовой вере в спасение путем реальных добрых дел каждого человека, и тут мы не шли в схоластику и рационализм Запада не потому, что «отстали», — в какой бы связи ни обсуждалось это отставание, — а потому, что как то, так и другое принципиально не могло иметь места в российском мировоззрении того времени. Вряд ли есть смысл спорить на тему о том, что было важнее для человечества, однако не отметить этого особого вклада новой России в мировую культуру — невозможно. В XIV—XV веках в русле отечественного поворота культуры сложился тип писателя, проповедника, художника — живущего единой мыслью о личной ответственности за то, что он сделал, об ответственности за дела, за которые с него «спросится». В этом заключался, в частности, и смысл движения «молчания», «безмолвия», придававшего молчаливникам-монахам и художникам неистовую энергию, особый духовный динамизм праведной жизни.

Безмолвная беседа ангелов в «Троице» Рублева — это не только тема богословия, но и тема самой жизни, тема культуры подвижничества. Именно эта безмолвная сцена сполна отвечала самым сильным чувствам людей. За иконой открывается строгий мир духовной жизни, и потому живопись того столетия и последующих называлась «умозрением в красках». Практика одиночества и молчания возникает в подвижничестве не для того, чтобы уйти от ответственности, но для того, чтобы усовершенствовать себя настолько, чтобы иметь возможность действовать, обратиться к миру просветленные слова. Найти и высказать правду, придать силу и вдохновение людям. Вспомним судьбы проповедников Нила Сорского, Вассиана Патрикеева, Андрея Рублева, Даниила Черного, Пахомия Серба, Епифания Премудрого. Вся жизнь этих неистовых людей была посвящена высокому духовному творчеству. И это было творчество, в котором вечное и божественное становилось целью реального жизнеустроения, целью, которой нельзя было поступиться даже в моменты смертельной опасности.

В XV веке Москва сделалась центром культуры, влияние которой в XVII веке распространилось далеко на Север, на восток до Тихого океана и на юг до южных морей. Энергия этой культуры создала Кремль, новые города и «пейзажное» градостроительство, согретое живым чувством природы, росписи Дионисия, фортификацию и юридическое законодательство. Москва соприкоснулась с Италией

не как неопит «предвозрождения» западного толка, не как страна-ученица, а как заказчик на нужных новой Москве людей: царицу для Ивана III, строителей, архитекторов, сильных в умении и технике...

Еще раз спросим себя: может быть, близость, сродненность с европейцами, о которой писали поэты, от Пушкина до Блока, наступила бы раньше — обратись мы за помощью и содействием к ним для решения наших национальных задач? Не было ли лучше для будущего России уже тогда, в XV веке, объединиться с Западной Европой, совершившей великие географические путешествия, открывшей Америку, стремившейся к материальному успеху? Может быть, не надо было нам действовать в одиночку столько столетий?

Нет нужды искать аргументы — сама история отвечает на этот вопрос. Возьмите памятники культуры, которые упоминаются в истории искусств. Сколько из этих памятников осталось в Галиции, Белоруссии, в Полесье, где была замечательная культура Турово-Пинского княжества? Где они после трех веков униательства? И сколько памятников домонгольских и монгольских времен сохранилось в княжествах, которые были склонны не идти на компромиссы в духовной деятельности и которые умели защитить свою культуру от посягательства с востока и запада! Северо-восточная Русь, не поддавшаяся химере и не пошедшая на компромисс с Западом, не только сохранила древнюю культуру, но и стала колыбелью нового русского искусства. Русь сама справилась со своими заботами, как только было достигнуто объединение Русской земли.

Новорожденная Россия отбросила врагов своей самобытной культуры на востоке и на западе уж конечно не для того, чтобы сразу же перейти в ученицы к европейской культуре. Легковерная историография XIX века представляла дело так, будто Русь отстояла на Востоке свою независимость и в культурной опустошенности бросилась догонять Запад, доучиваться тому, чему не успела научиться раньше, не принимая лишь как крайность католицизм. Позволю себе категорически с этим не согласиться.

Я далек от неприятия Европы. Мы знаем, что поворот к западноевропейской светской образованности, технике и университетской науке, начавшийся в России в конце XVII — начале XVIII века, дал стране дообразоваться до великого государства, заимствовать некоторые недостающие звенья развития. Мы вступили в XVIII век Петром I, а в XIX — гением российской науки, как и поэзии, музыки, живописи. Амфир зародился на Западе, но насколько он более роскошен в Петербурге и его пригородах, как своеобразен и неповторим он в Москве.

Запад сам по себе и его культура — замечательные вещи! Плох европоцентризм, когда предвзятое мнение, не имеющее научных оснований, становится главенствующим. Точку отсчета можно принимать любую, но следует всегда учитывать полицентризм этногенных процессов и процессов развития культур разных этносов. Это и будет уважением к разнообразию культур планеты Земли.

Россия после Куликовской битвы перехватила инициативу развития в Евразии, и в конце XVIII столетия на глазах Пушкина завершилось формирование российской суперэтнической и культурной интеграции. Суперэтнос России уже включал к тому времени, как составную свою часть, Великую степь. Россия, потерявшая больше всех в Куликовской битве, больше всех выиграла. Ей открылся беспрепятственный путь — торная до-

рога самостоятельного этно-культурного развития. Она смело начала свой путь в этногенезе, который длится в истории, как правило, 1200 лет. Ход этногенеза идет без остановки. Напор творческого взлета после Куликовской битвы принес через 200 лет уже не изменяемую в веках этно-культурную традицию. 1200 лет этноса отступают. И теперь законный вопрос: много это или мало — 600 лет в истории, в жизни народа, победившего врагов? Я отвечаю: шестьсот лет — это середина — это время зенита.

<sup>1</sup> Этнос, Суперэтнос, Этногенез — термины науки этнологии. Долгоживущие коллективы людей в социальном аспекте развития человечества образуют разнохарактерные классовые государства, классы, племенные союзы (социальные организмы). В ином аспекте человеческого развития коллективы людей образуют этносы (народности, народы, нации), имеющие помимо социальной целостности неповторимую внутреннюю структуру и оригинальный стереотип поведения. Процесс зарождения, движения от заданного энергетического толчка во времени и угасания системных элементов этноса называется **этногенезом**. Этот процесс, по наблюдениям этнологов, длится 1200—1300 лет.

**Суперэтнос** — группа этносов, возникшая одновременно в одном регионе и проявляющая себя в истории как мозаичная целостность. Историки, в общем, давно группировали этносы в конструкции, которые назывались либо культурами, либо цивилизациями, либо «мирами». То есть это умопостигаемая реальность многоаспектного единения ряда этносов.

Например, для XII—XIV вв. находим реальный смысл в таких целостных понятиях, как Западная Европа, живущая под главенством Римского папы — так называемый Христианский (Chretienité) мир, как Восточная Европа, системная целостность, которая определялась многими факторами развития Византии и православных стран. Ближний Восток, «мир ислама», который противопоставлял себя «франкам» — западноевропейцам и восточноевропейцам.

<sup>2</sup> **Пассионарность** — характерологическая доминанта: это непреодолимое внутреннее стремление (осознанное или чаще неосознанное) к деятельности, направленной на осуществление какой-либо цели, как правило, представляется данному лицу ценнее даже собственной жизни. Пассионарность — это объективно существующая, присутствующая во Вселенной человеческая энергия, входящая в энергию живого вещества биосферы, которая движет деяниями, стремлениями, помыслами людей в этногенезе, то есть та энергия, которой и стимулируются в конечном счете этнические процессы. Пассионарность отдельного человека может сопрягаться с любыми способностями — высокими, средними, малыми; она не связана зависимостью с этическими нормами, одинаково порождая подвиги и преступления, творчество и разрушения, благо и зло, исключая только равнодушие. Она необязательно делает человека «героем», ведущим «толпу», ибо большинство пассионариев находится именно в составе «толпы», определяя ее потентность и степень активности на тот или иной момент.

*Статья подготовлена А. Курчки*











# «Узрите сердечными очами дела ваши...»

Михаил Ильин

Куликовская битва нашла богатейшее отражение в русской литературе рубежа XIV—XV веков. Здесь и подробнейшее летописное описание самой битвы, и вдохновенное изложение события, написанное чуть ли не белым стихом, — знаменитая Задонщина.

Однако в большинстве сочинений, посвященных Куликовской битве, внимание авторов сосредоточено преимущественно на самих событиях, а не на подготовивших моральный дух народа идеалах, на основании которых сложились художественные произведения конца XIV — начала XV века. Именно эта художественная среда интересует нас особенно. Она нашла отражение в искусстве несколько позднее — и в сочинениях Епифания Премудрого, и в живописи Феофана Грека и Андрея Рублева.

В середине и даже во второй половине XIV века мы редко встречаем памятники, которые давали бы возможность с известной полнотой судить о заложенных в них идеях и образах.

Почти в любом историческом источнике военные конфликты объяснялись исполнением кары за грехи прошлого. Но со временем стали возникать мысли о сложении такого общества, которое было бы способно отражать нашествие и имело бы крепкую народную основу для искоренения феодальных распри. И, что показательно, именно на почве Москвы и ее округи, включая и города Тверского княжества, эти идеи высказывались с наибольшей ясностью. Обретение и распространение этих идей шло неравномерно. Летопись сообщает, что «бысть замياتи Суждальской земли во всех градах». Интриги удельных князей и их военные действия не вдохновляли народ — «так и не начали люди городов предаваться» удельным расприам и интригам против Москвы. Идея объединения русских княжеств и земель, требование прекращения княжеских междоусобиц и совместная борьба с завоевателями родились именно в городской среде. Эти идеи положили конец той опустошенности общественного сознания, о чем, как известно, не раз писал В. О. Ключевский. Эти мысли особенно ярко сказались в Никоновской летописи, где под 1367 годом мы читаем: «И радовахуся бояре и вси вельможи их — так же гости и купцы и вси **рабочни люди** (подчеркнуто нами) роды и племена Адамовы. Все бы сии **един род и племя Адамово** (подчеркнуто нами), цари и князья и бояре и вельможи, и забывшесе друг на друга враждуют и ненавидят и грызут отстоящие от заповедий Божиих, еже **любити искренняго своего яко сам себя** (подчеркнуто нами)». В приведенной цитате видны и осуждение ситуации, и желание по-новому построить общество.

Присматриваясь к историческим источникам, мы порой обнаруживаем механизм сложения этих идей. Естественно, что сперва следует остановиться на деятельности княжеской власти и церкви как господствующих сил феодального общества. Они стремятся осуществить общую народную идею, исходя из представлений о «строительстве» единого государства и единой церкви, способных осуществить их личные представления о роли княжеской и церковной власти. Здесь, по их мнению, требовалась рука, способная на решительные действия. Недаром в эту пору «в Новгороде и Ростове бога силы, бога крови рисовали мастера» (В. Чердынцев).

В качестве примера можно привести икону Спаса «Ярое око». Суровое, нахмуренное и властное лицо, взлет косых бровей, пристальный, более того, всепроникающий

взгляд, кажется, способный испепелить смотрящего на этот суровый лик. Сумрачные краски оттенены красным цветом губ и голубым хитоном. Различные модификации этого образа мы найдем и во фресках Новгорода, и в отдельных иконах центральной части Руси. Достаточно приоткрыться к новгородским фрескам Феофана Грека и его круга, как мы обнаружим такое же стремление к воплощению властных представителей церкви и ее святых. Можно сказать, что художником ставилась задача внушить населению мужество и силу «высших мира сего», что в иносказательной форме выражено и в «Успении» на обороте «Донской Богоматери».

Однако этими произведениями далеко не исчерпываются интонации искусства второй половины XIV века. Пусть в иконе апостола Павла из Высоцкого чина звучат еще названные ноты, но вместе с тем в Спасе из того же чина мы начинаем ощущать какие-то новые настроения, не подавляющие, а просветляющие, которые одухотворяют изображенные фигуры, их жесты и, наконец, захватывают и цветовую гамму произведений.

В качестве примера назовем «Благовещение» из ГТГ, с его сияющими красками, которые поддерживают стремительное движение фигур архангела и Богоматери. Здесь мы находим совершенно иное решение, нежели в произведениях предшествующего круга. Естественно возникает вопрос об источнике такой трактовки фигур и цвета, далеких от феофановских пророков и других произведений подобного рода. Это иное направление скажется даже у того же Феофана Грека в его лирической иконе «Донская Богоматерь» и прозвучит в фигурах Благовещенского чина (апостол Павел, Мария, Василий Великий). Объяснение этих новых интонаций в искусстве мы находим в настроениях так называемых русских исихастов Новгорода, Пскова, Твери, проповедующих самоусовершенствование. Это в первую очередь городские круги, «вси работнии люди, роды и племена». Они стремились, видимо, к воспитанию человека, любящего «искренняго своего яко сам себя», и этим противостояли власти и беспрекословному подчинению. В обществе формируется идеал сильного, мужественного, благородного человека. И эти качества его реализуются в самосовершенствовании личности, в непоколебимой вере в служение народу и общерусскому делу, а не в утверждении силы и суровости личности. Именно поэтому в живописи в облике фигур, в выражении лиц мы находим глубокую проникновенность, мягкость, готовность оказать помощь нуждающемуся ближнему, просветительский гуманизм, потребность действенной мыслью укрепить дух и сознание человека. Эта задача была уже частично решена в «Донской Богоматери», найдя позднее свое наивысшее воплощение в творчестве Андрея Рублева, в его «Звенигородском чине» и иконостасе Троицкого собора. Произведения великого мастера, относимые к рубежу XIV—XV веков, были как бы итогом того, что в литературе мы находим уже в XIV веке и что было так враждебно встречено Стефаном Пермским, по критическим высказываниям которого мы можем судить об идеалах русских исихастов.

Здесь обрисованы, по существу, два направления в идеях и искусстве второй половины XIV века — эпохи Куликовской битвы. Однако мы были бы неправы, фиксируя внимание только на приведенных источниках и художественных образах произведений XIV столетия.

Присматриваясь к этому достаточно сложному процессу, мы видим, что он сложился не сам по себе, не возник внезапно, а прошел определенный путь развития в литературе, архитектуре и особенно в живописи. Переезд Феофана Грека в Москву, его деятельность здесь и новые интонации, которые появились в его творчестве на московской почве, следует рассматривать не как внезапное явление, а как последовательное развитие образной стороны художественной мысли этого времени. Особенно ярко эти интонации проявились в творчестве Андрея Рублева. К сожалению, мы не знаем и не можем восстановить всей его титанической рабо-

ты. Но знаменательно, что после совместной работы с Феофаном он сразу же получает большую работу — роспись собора во Владимире. Последний по-прежнему все еще оставался стольным городом, где происходил торжественный акт «посажения на престол» великого князя. Уже одно это свидетельствует, какую большую роль играл мастер в росписи собора, в создании его иконостаса (так называемого Васильевского чина), поражавшего своими размерами и образным истолкованием. Но как бы ни была важна для нас эта поистине грандиозная работа — все же она уступает тому, что было сделано в Троицком соборе и в так называемом Звенигородском чине. Одни лишь иконы Троицы и т. п. Звенигородского чина свидетельствуют о том месте, которое занял мастер в 10—20-х годах XV века. Здесь он выступает не как художник-одиночка, наделенный поражающим талантом, но и как выразитель чаяний народа, воплощенных в произведениях, сыгравших такую большую роль в середине XV века. Здесь достаточно назвать икону Спаса на престоле из ГТГ, где принципы Рублева получили дальнейшее развитие. Даже в облике простоватых просветителей из Пскова, помещенных рядом с Параскевой Пятницей, можно увидеть всю силу таланта мастера. Особенную глубину он проявляет в Звенигородском чине, который может рассматриваться как воплощение художественных идей мастера. Живопись Рублева не одиночное явление, созданное кистью художника, а произведения мастера, которые нельзя обойти ни одному исследователю древнего русского искусства. Произведения Рублева — это не начало художественного процесса, а центр его, вершина, отразившая наиболее полно художественные идеалы эпохи.

Идеи патриотизма в центральных областях Руси, стремление к объединению, готовность противостоять врагу очевидны не только во фресках, но и в архитектуре. Еще в 60-х годах Димитрий Донской построил белокаменные крепостные башни и стены московских укреплений. К сожалению, облик их неизвестен. Но сама постройка города-крепости уже говорит о тех внутренних силах и идеях, которые нашли отражение в указанных произведениях живописи княжеского двора и церкви.

Внимательное исследование этих храмов-капелл дает нам возможность заключить, что это были небольшие белокаменные сооружения кубической формы. Внутренние столбы были вдвинуты в углы, а храмы перекрывались параболическими сводами со своего рода готическими завершениями. Группа таких храмов, где столбы были тесно сопряжены со стенами, как, например, в Никольской церкви села Каменского, не имела окон, расположенных в стенах. Лишь узкие оконца алтарных апсид и окна венчающего барабана играли роль источников света. Такая необычная композиция не имела прототипов во Владимиро-Суздальском зодчестве, что побудило реставратора Б. Альтшулера искать ее прототип на Балканах.

Эти поиски и умозаключения не имеют решающей роли. Значительно более существенно представить себе полое, не загроможденное столбами внутреннее пространство. Оно едино в своем построении и устремлено ввысь. Свет, проникая через окна барабана, льется сверху, как бы отрезая человека от внешнего мира. Создается простор истинная среда, заставляющая человека не только сосредоточиться на бегущих вверх линиях, но и погрузиться в духовный мир, призывающий к самосовершенствованию, к созданию цельной человеческой личности со стройной системой взглядов. Эти взгляды были тесно связаны с патриотическими чувствами, заставившими человека поверить в себя, в свои силы и возможности, чтобы в итоге освободиться от ордынского ига и феодальной раздробленности, столь губительно сказавшихся на жизни народа. Недаром наиболее яркие представители этого времени говорили: «...узрите сердечными очами дела ваши» — этот призыв и составил те самые новые интонации в обществе, на основе которых сформировалось в это время единство народа.







# Реставрация памятников Куликова поля

Ольга Череватая



Четырнадцать лет продолжалась напряженная реставрационная работа, ответственная подготовка к празднованию 600-летнего юбилея Куликовской битвы.

Сооружения на Куликовом поле, пережившие Отечественную войну и тяжелые послевоенные годы, достались нам в аварийном состоянии. Храм Сергия Радонежского — с обнаженными остовами куполов, с выломанными дверьми и белокаменными плитами полов, со стенами, изуродованными глубокими шрамами надписей: «здесь были такие-то и такие-то...». Чугунная колонна, памятник Дмитрию Донскому на Красном холме — с повреждениями, сбитыми шрифтами, сброшенными скульптурными деталями...

Церковь в селе Монастырщине давно стояла без кровель, кресты покосились и упали, бузина и березы росли на сводах. Реставраторов, привычных к подобным зрелищам, задача восстановить мемориальные сооружения Куликова поля не пугала. Не пугало нас и дальнейшее расстояние до места работ со многими пересадками. Казалось только, что в таком всеми забытом месте, как Монастырщина, трудно будет наладить реставрационное производство, подвозить по бездорожью материалы, расквартировать мастеров.

И все же мы начали. Первыми — реставраторы, потом подключились и другие специалисты. Постепенно дело наладилось. И сегодня радостно видеть, как, казалось бы, безнадежно разрушенные памятники возвращены к жизни и вновь стали украшением тех мест, где они некогда были поставлены талантливыми зодчими. Преобразился Красный холм, поновленная монастырщинская церковь вместила экспозицию музея.

Вместе с ожившими памятниками оживилось и все вокруг. В Монастырщину и к Красному холму проложена новая шоссейная дорога, отремонтирован старый клуб, построены двухквартирные кирпичные домики для колхозников, колхоз «Красное знамя» преобразован в совхоз.

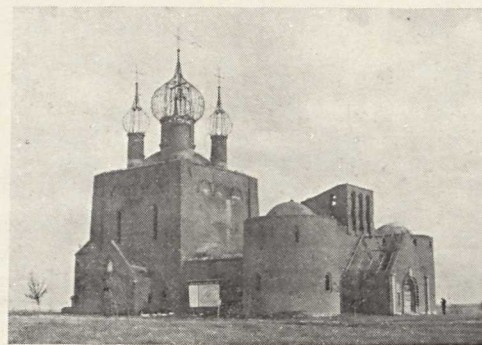
Теперь организационные трудности уже позади, решены многие методические и художественные задачи. Но в процессе работы возникали трудные проблемы. Например, как восстанавливать покрытия двух башен, фланкирующих храм Сергия Радонежского? В проекте его автора, академика архитектуры А. В. Щусева, они сделаны шлемовидными. В этой композиционной детали, по мысли архитектора,

должна была заключаться основная идея храма-символа: две башни — два богатыря-инока в воинском убранстве — Александр-Пересвет и Родион-Ослябя.

Трудясь с большим увлечением над проектом, молодой архитектор и в частной переписке постоянно обращался к занимавшей его теме. В одном из писем он сообщил, что твердо решил проектировать «вместо купола шлем», а в другом признавался, что «много обдумывал идею и доволен, что она понята всеми». Однако в осуществленном памятнике, первоначальный вид которого нам сохранила старая фотография, башни завершаются шатрами. И при этом храм возведен под наблюдением самого А. В. Щусева...

Потребовались кропотливые архивные изыскания. На помощь пришел сын Алексея Викторовича, ныне покойный Михаил Алексеевич Щусев. В личном архиве своего отца он нашел свидетельства того, что члены строительного комитета противились «нарочитой архаике» шлемовидных покрытий, требовали заменить их шатровыми. А. В. Щусев энергично протестовал. Но началась первая мировая война, и в 1915 году архитектор вынужден был пойти на компромисс — иначе храм мог остаться недостроенным.

Храм был закончен строительством и освящен в 1918 году. И еще одну интересную



подробность его истории удалось обнаружить в московских архивах — в том же году, вскоре после открытия, памятник одним из первых был взят под охрану Советской властью.

Решение восстанавливать первоначальный замысел А. В. Щусева было принято единодушно. Ныне храм Сергия Радонежского воссоздан в неискаженном виде и всем своим обликом олицетворяет высокую патриотическую идею.

Несмотря на то что главное уже сделано, все же остаются еще задачи для исследователей на Куликовом поле. Там, где-то возле монастырщинской церкви, под землей покоятся фундаменты древнейшей на поле деревянной часовни. Начатые нами археологические раскопки пока не дали должных результатов, но мы надеемся их продолжить, ведь речь идет о священном месте, о памятнике, сооруженном Дмитрием Донским «на костях убиенных», над братской могилой русских воинов.

История рассказывает, что эта церковь множество раз горела, разорялась, но вся-



кий раз воздвигалась вновь. Последний раз она была возобновлена в конце XVIII столетия.

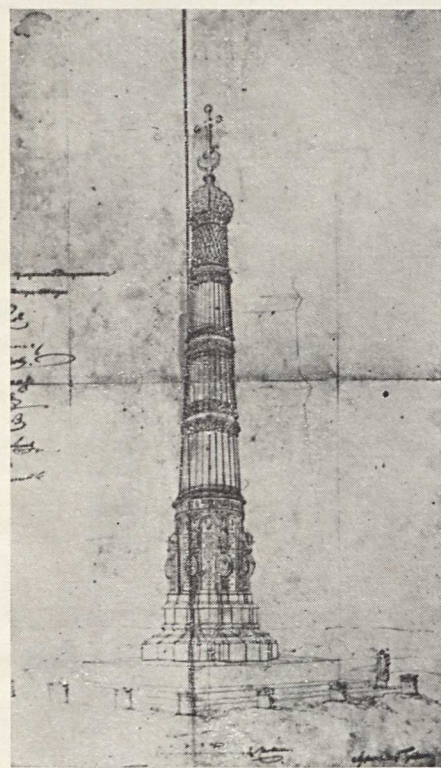
В 1874 году церковь разобрали за ветхостью, и здесь же к пятисотлетнему юбилею битвы на средства, собранные крестьянами, началось строительство нового кирпичного храма. От древней деревянной церкви остались царские ворота иконостаса, которые были вывезены в Петербург и там реставрированы архитектором Султановым. В 1885 году ворота торжественно были установлены в северном приделе монастырщинской трапезной. Теперь они экспонируются в Историческом музее в Москве. Сохранившийся крест древней церкви был установлен на каменной колокольне. Мы реставрировали его, и теперь он снова на своем месте.

Остается еще благоустроить территорию монастырщинского памятника, отделать здание церковно-приходской школы, чтобы в нем смог разместиться лекторий музея Куликова поля.

Трудно расставаться с полюбившимися местами и памятниками. Верится, что все сделанное нами, наша дань уважения этому месту и его памятникам, будет бережно охраняться и переживет века.

А. В. Щусев  
Храм-памятник  
Сергия  
Радонежского.  
Архивный чертёж

Храм-памятник  
Сергия  
Радонежского.  
Вид до реставрации



Колонна-памятник  
Дмитрию  
Донскому.  
Архивный  
чертёж

Храм-памятник  
Сергия  
Радонежского.  
Вид после  
реставрации



# Благоустройство мемориальной зоны

Павел Шатохин,  
Арнольд Чернопяттов

Макет реконструкции  
мемориальной зоны  
Куликова поля

Проект здания  
туристического  
центра. Фрагмент

Впервые нам удалось попасть на Куликово поле в сентябре 1978 года. Странное, двойственное впечатление осталось от этого посещения. С одной стороны — полный очарования храм-памятник Сергия Радонежского, торжественно взметнувшаяся чугунная колонна с золотой главой и крестом над полумесяцем, и рядом — полуразвалившиеся домики персонала с огородами и сараями, «стекляшки» кафе и киоска сувениров. А само поле Куликово где-то при этом сбоку, сразу и не угадаешь, в какой стороне.

Таким предстало перед нами историческое место, когда мы приступили к проекту реконструкции мемориальной зоны. Прежде всего мы проанализировали планировку этого ансамбля, как она была создана в прошлом веке и в каком виде сохранилась до наших дней.

Согласно «Плану части местности Красного Холма на Куликовом поле» 1850 года, площадка вокруг обелиска представляла собой квадрат со стороной в 200 м, окруженный рвом. В центре площадки размещался обелиск, вокруг которого прокладывалась круговая дорожка шириной 10 м. К ней, крестообразно с четырех сторон, подходили прямые дорожки, при пересечении которых со рвом устраивались деревянные мостки и рогатки. В углах размещались огороды и домик для инвалидов, обсаженные рядовой посадкой кустарников и деревьев.

По отношению к Куликовому полю планировка площадки ориентирована неопределенно, более того, посвящение Дмитрию Донскому и плоскость креста развернуты к полю под углом около 90°.

В 1970—1973-х годах Всесоюзным производственным научно-реставрационным комбинатом был разработан новый проект мемориальной зоны Куликова поля. В нем выявилось три основных элемента композиции: храм-памятник Сергия Радонежского (музей); колонна в честь Дмитрия Донского; вновь создаваемый блок обслуживания туристов. Он в основном сохранял и укреплял сложившееся положение, при котором главными элементами композиции являлись храм и колонна, а само пространство Куликова поля непосредственного участия не принимало.

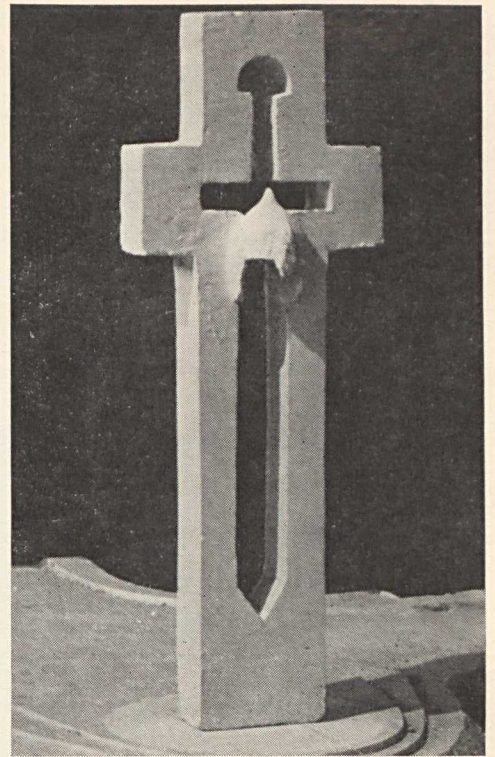
Приступив в 1978—1979 годах к осуществлению благоустройства Красного холма, Тульскгражданпроект определил свою главную цель как создание единого мемориального ансамбля, включающего храм, колонну и смотровую площадку, являющуюся переходным элементом к пространству Куликова поля — главному смысловому и эмоциональному центру зоны.

Конкретные проектные решения явились развитием основной идеи. Вокруг храма, на расстоянии 40—75 м, по открытой площадке с небольшим количеством отдельно стоящих групп деревьев, проложена круговая дорожка для обзора. Естественный рельеф и травяной покров сохраняют ландшафтное решение А. Шусева — «храм на траве». В то же время, между главным и северным порталами храма площадка замощена, что позволяет разместить здесь экскурсантам. Шестиметровая аллея ведет от северного портала храма к колонне, которая замыкает ее и, вследствие перспективных сокращений, становится зрительно выше и значительней.

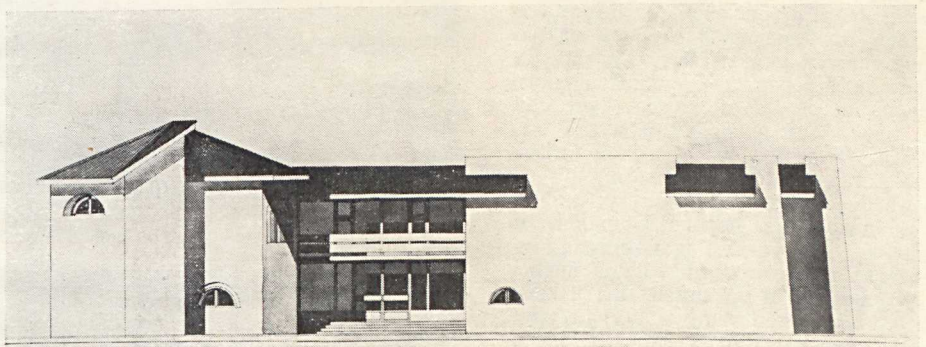
Смотровая площадка является самостоятельным элементом мемориального ан-

самбля. Она вынесена за пределы исторического квадрата и находится примерно в 120 м от колонны. За счет естественного падения рельефа создан перепад высот, позволяющий обеспечить оптимальный обзор панорамы Куликова поля. Четыре стелы-указателя ориентируют зрителя в расположении важнейших участков битвы, широкие лестничные сходы ведут к полю. Удобный обзор сверху позволяет зрителю воспринять пространство поля, эмоционально ощутить его простор и грандиозный масштаб происшедшего здесь сражения. Комплекс обслуживания туристов вынесен за пределы мемориальной зоны на расстояние около километра. Сейчас осуществлена первая очередь комплекса — летние павильоны и кафе, которые призваны обслуживать туристов в период наплыва в летнее время. Постоянный, капитальный туристический центр запроектирован, строительство его должно начаться в 1981 году.

Летние павильоны построены с использованием деревянных шатровых покрытий. Это придает сооружениям необычность и, в отличие от строгого решения мемориальной зоны, создает яркую праздничную среду отдыха для приезжающих из разных районов страны. Выбор дерева в качестве основного строительного материала, характерного для традиционного древнерусского зодчества, а также шатровые покрытия, ассоциирующиеся с богатыр-



А. Чернопяттов, П. Шатохин  
Проект памятника погибшим русским воинам



скими шлемами, не дают посетителю совершенно отвлечься от причастности построек Куликовскому мемориалу, но остальные элементы решены современными средствами и делают его созвучным нашим сегодняшним эстетическим представлениям.

Хочется надеяться, что внимание к мемориальному ансамблю на Куликовом поле не ограничится юбилейной датой. Сейчас создан основной остов, который еще нужно дополнить элементами художественного оформления. Так, на смотровой площадке предполагается установить рельеф «Куликовская битва», представляющий в художественной форме карту исторического сражения. Изображения отдельных полков и эпизодов битвы будут размещены между мощными копиями, направленными на Мамаев стан и сориентированными аналогично стелам-указателям смотровой площадки. Утвержден эскиз рельефа, создана модель, те-

перь дело за осуществлением в натуре. Большую досаду и чувство неудовлетворенности вызывает проходящая прямо перед смотровой площадкой автодорога Куркино—Елифань. Расположенная на насыпи, она барьером преграждает путь к Куликову полю, отделяет его от Красного холма. Видимо, нужно подумать о переносе этого участка в сторону туристического комплекса и села Ивановки. Тогда Красный холм зрительно сольется с полем, и эмоциональное значение мемориала значительно усилится.

Нужна установка монументального сооружения на кургане в селе Монастырщине, увековечивающего память похороненных здесь воинов. То же самое относится к местам, по которым проходило ополчение Дмитрия Донского. Сделано много, но хочется, чтобы было сделано еще больше. Значение Куликовской битвы в истории нашего народа заслуживает этого.



# Музей в храме Сергия Радонежского

Александр Шкурко

(автор О. Комов), воплощающая образ русского воина-победителя. Рядом панно палехских художников М. Богачевой и Н. Малинкина и барельеф А. Королока, помогающие развернуть содержание события в исторической перспективе: строительство белокаменного кремля, сбор всенародного ополчения, Кремлевский град — столица Российского государства в конце XV века.

Вся эта фронтальная композиция обрамлена огромным декоративным полотнищем, укрепленным в арке, выражающим важную и трудную в экспозиционной передаче идею единства русских земель

как главного условия победы над ордой. Основу орнаментальной композиции расписного полотнища (художник Р. Тавасиев) составляют эмблемы монет русских земель и княжеств, пославших войска на Куликово поле. Эти изображения пеших и конных воинов, фольклорно-мифологических существ не только исторически достоверны и созвучны событию, но и выглядят как художественные символы эпохи.

Победоносной русской стороне противостоит образ мамаевой орды на торцовой стене трапезной. В зеленоватом мерцании оконных фильтров орда оцетинилась пучками копий, напряглась силуэтами кочевнических кибиток.

При входе в музей, в сенях храма перед посетителями предстают картины художников А. Репина, И. Уралова, Н. Фомина, В. Сухова, которые словно образуют завязку основного сюжета экспозиции, а завершают его витражи художника М. Тараева, в декоративной композиции передающие мысль о преемственности боевой и патриотической традиции Куликовской победы в годы Великой Отечественной войны.

В этой активной образно-эмоциональной среде не потерялись, а приобрели большую выразительность собственно исторические материалы: летописи и литератур-



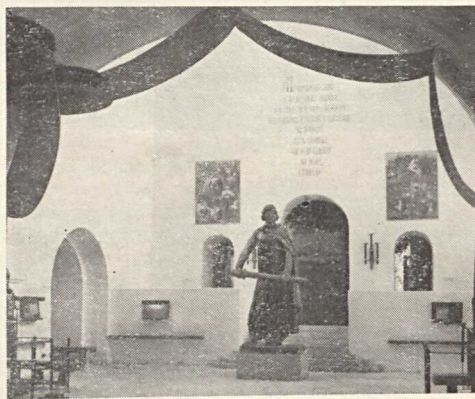
От поэтической «Задонщины» конца XIV века до стихотворений А. Блока, С. Наровчатова, Е. Евтушенко, от эпического «Сказания о Мамаевом побоище» XV века до романов С. Бородина и М. Рапова, от скупых строк летописи XIII—XV веков до трудов советских историков, от книжной миниатюры XVI—XVII веков до картин О. Кипренского, Д. Корина и А. Бубнова, от безвестной часовни на берегу Непрядвы и церкви Всех Святых на Кулижках в Москве до величественного мемориала на Красном холме — вот несколько измерений экспозиции музея, созданного к 600-летию Куликовской битвы на месте исторического сражения.

Все разнообразие документальных экспонатов, произведения изобразительного и прикладного искусства, демонстрационные средства в музее Куликовской битвы умело объединены и организованы в единую идейно-художественную структуру; при этом произведения искусства здесь не просто элементы оформления, но важнейшая часть содержания экспозиции, раскрывающая величественную тему народного подвига во славу Родины.

В музее историческая достоверность и убедительность фактов должны сочетаться с эмоционально-образным раскрытием значения и масштабов великого события, с тем особым настроением задушевной «похвалы» победителям и глубокой «жалости» к погибшим, которым проникнуты произведения Куликовского цикла.

Этой задаче прекрасно отвечает замечательная архитектура храма-памятника Сергия Радонежского, созданного А. В. Щусевым в 1913—1918 годах на Красном холме (хотя вписать современную экспозицию в памятник архитектуры всегда сложно).

Показ самой Куликовской битвы и ее значения занял основной объем здания, в центре которого в ярком свете стрельчатых окон четверика встала монументальная скульптура Дмитрия Донского



Экспозиция  
Музея Победы  
на Куликовом поле  
в храме-памятнике  
Сергия  
Радонежского

ные памятники куликовского цикла, древние немецкие хроники с сообщениями о великом сражении, миниатюры из лицевых рукописей, немногочисленные реликвии Куликовской битвы — наконечники копий и крестики погибших воинов, типовое русское и золотоордынское оружие.

В создании цельности показа — большая заслуга руководителя художественного проекта экспозиции ленинградца Я. Н. Грачева.

В процессе выявления материалов для экспозиции сотрудникам Государственного Исторического музея посчастливилось обнаружить уникальное произведение — рисованный настенный лист размером 2,7 на 0,9 м. Определить автора и дату помогла находка в Городецком музее второго аналогичного, но подписанного листа: «Картина сия писана в 1894 г. крестьянином села Кудашиха Нижегородской губернии Иваном Лаврентьевым Блиновым». В нижней части картинка художник уместил полностью текст «Сказания о Мамаевом побоище», а в верхней — огромный красочный рисунок, объединивший иллюстрации основных эпизодов «сказания», выполненный в лубочном стиле. Посетители музея получили экспонат, редкий по яркости впечатления и обилию информации.

В заключительной теме празднования 600-летнего юбилея Куликовской битвы в числе экспонатов представлены работы и современных мастеров народного искусства из Палеха (Б. и В. Кукулиевы, Р. Смирнова), Городца (Н. Столесникова), Ростова (Б. Михайленко, А. Каунов), Великого Устюга (Т. Вязова).

Вся экспозиция музея Куликовской битвы подчинена одной общей идее — донести до современного человека память о героическом прошлом нашего народа.





Для всех интересующихся декоративным искусством выход альбома о советском гобелене, конечно, большое событие. Это первое солидное издание на данную тему, потребность в котором ощущалась давно. Что удалось осуществить создателям альбома и что возбуждает несогласие, желание спорить? Вступительная статья В. И. Савицкой производит впечатление глубоко продуманного, «выношенного», стройного текста. Проявив завидную чуткость к эволюции декоративного искусства, Савицкая одна из первых среди искусствоведов заинтересовалась новым гобеленом. Ее привлекают кардинальные проблемы его развития — образность, нарастание пластической активности, взаимодействие с пространством. Вступительная статья в альбоме вобрала идеи многочисленных выступлений и статей Савицкой, хорошо известных читателям журнала «Декоративное искусство СССР». «Данное... художественное явление, по традиции называемое «гобеленом», — сложный синтетический сплав, вобравший в себя черты сразу нескольких жанров и выступающий в бесчисленных ипостасях — от «тканописи» до «текстильной скульптуры» (с. 3). Эту метаморфозу гобелена Савицкая объясняет формированием «новой архитектурно-концепции», которая «резко повысила требования к пластике формы, к экспрессии цвета и линии... в ее русло оказалось вовлеченным... и декоративное искусство». Эта общая характеристика современного гобелена и объяснение произошедших с ним изменений представляются совершенно справедливыми.

«Начало становления советского гобелена совпадает с первой половиной 60-х годов, когда художники разных стран также вступили на путь активных поисков новой пластики современного гобелена» (с. 3). Думается, что важнейшая проблема взаимообогащения и взаимодействия культур (пусть даже крайне беглое освещение. Разговаривая со многими московскими и ленинградскими художниками, уясняя, что же каждого из них заставило обратиться к гобелену, я часто слышала — сильнейшее впечатление, произведенное знакомством с творчеством Ж. Люрса и его сподвижников, знакомство с польским гобеленом. Именно потому, что альбом «Современный советский гобелен» — первое издание такого рода, о мировом художественном опыте нужно было сказать полнее и точнее. Неужели же наши впечатления так быстро линяют, а память и благодарность столь хрупки?

«Художники научились сами ткать, идя от замысла к его непосредственному воплощению, и сам процесс исполнения нередко вносил существеннейшие коррективы в первоначальный эскиз художника». Таким образом, эту проблему авторского гобелена Савицкая рассматривает в ряду общей эволюции гобелена: «от классического плоскостного через фактурно-рельефный к самостоятельным конструкциям, создание которых невозможно без одновременного использования приемов ткачества, живописи, скульптуры и сценографии». По нашему мнению, в

таком контексте проблема лишается масштабности. Процесс, с которым мы имеем дело, не «реформа традиционного ремесла», а, как представляется, революция, осуществление в широком масштабе мечты Уильяма Морриса. В авторском гобелене человек удовлетворяет две свои страсти — страсть к деланию вещи, к ремеслу и страсть к творчеству. Ремесло и творчество, оказавшиеся к концу эпохи Возрождения в состоянии конфронтации, слились ныне в плодотворной гармонии. К числу наиболее удачных мест в статье Савицкой следует отнести характеристику искусства гобеленов республик Прибалтики. Здесь встречаются образцы отличной искусствоведческой прозы (например, об использовании различных материалов у Бабянскене-Левитан, о гобеленах Эльги Резметс, сравнительная характеристика работ Вигнера и Еремеевой). Крайне ценной является альбомная часть издания, в которой впервые собраны с достаточной полнотой произведения художников разных союзных республик, начиная со второй половины 60-х годов; большинство из них воспроизводится в цвете целыми композициями и фрагментами. Альбом имеет трехчастную структуру: «Материал», «Художник», «Интерьер». В «Приложении» даются биографические сведения о художниках. Стоит ли говорить, как важна эта часть издания, изобразительная, фактическая (она входит в сферу работы как В. Савицкой, так и художника А. Семенова). Она-то и изучается с наибольшим пристрастием и интересом. Здесь особенно важны точность и качество. Хороши фрагменты работ Э. Вигнера, Р. Хеймратса, Т. Гегечкори и др. Ищешь, благодарный, фамилию создавшего эти фотографии мастера и вдруг натыкаешься на по существу анонимный список авторов. Фотографы (идут после корректора) С. И. Онанов, Ю. В. Полис, В. И. Почаев, С. А. Тартаковский, О. И. Цесарский, Г. В. Янайтис, которые являются важнейшими участниками работы, оторваны от своих произведений. Мне возразят — такова практика наших издательств. Но практика эта дурная, ветхозаветная. Есть явные неудачи: искажение цвета, его огрубление, колористическая разногласия между фрагментом и целым. Крайне неприятен резкий, обнаженный цвет страниц-разделителей частей: он находится во внутреннем противоречии со сложной тонкой живописностью гобеленов. Все это досадные недочеты.

Хорошее качество репродуцирования должно быть нормой в издании такого рода.

Несколько спорной кажется структура основной части альбома «Художник»; возникает ложное ощущение нарастания качества — от плоского гобелена к пространственному, — хотя иные объемные гобелены бывают много слабее плоских.

Как ни важна проблема союза гобелена с архитектурой, она не смогла пока что найти адекватного выражения в альбоме. Воспроизведений здесь явно недостаточно и только в двух случаях снят не гобелен сам по себе, но гобелен в реальном пространстве. К сожалению, весьма значительная работа ленинградских художников В. Гусарова и Л. Романовой в области «интерьерного» гобелена не получила отражения в разделе.

В «Приложениях» допущена неточность: в авторском составе «Петровской сюиты» названы Н. Моисеева, Н. Еремеева, М. Рахимова, М. Ганько, — в действительности, создателями эскизов были, кроме Моисеевой, Э. Морозова и И. Куренкова. Еремеева, Ганько и Рахимова в эту пору работали как исполнители.

Несмотря на замеченные мною и другими пристрастными читателями недостатки, выход этого альбома все равно остается праздником. Потому что творчество художников гобелена, живущее как всякое искусство мыслями об удлинении отпущенного ему времени, закрепляется и подтверждается воспроизведением и словом.

Роза Коваль

В издательстве «Художник РСФСР» вышла в свет монография известного ленинградского искусствоведа М. Тихомировой, посвященная А. А. Лепорской — одному из старейших и ведущих мастеров советского художественного фарфора, заслуженному художнику РСФСР, автору многих прекрасных сервизов, ансамблей различного рода, уникальных декоративных произведений.

Художественная деятельность Анны Александровны с 1940-х годов связана с Ленинградским государственным фарфоровым заводом имени М. В. Ломоносова, здесь она овладела специальностью художника-фарфориста и выдвинулась в число его ведущих мастеров. Произведения Лепорской неизменно обращали и обращают на себя внимание на многих художественных выставках в нашей стране и за границей. Отдельные главы хорошо иллюстрированной книги (большинство репродукций — цветные) посвящены важнейшим периодам жизни и творчества художницы — времени Великой Отечественной войны, когда она работала в агитискусстве, оформляла выставки и музеи, переехала в годы работы в области фарфора и, наконец, тому этапу, когда художница создала свои основные, наиболее известные и типичные произведения.

Автору книги удалось достаточно полно раскрыть все стороны художественной деятельности А. А. Лепорской — показать ее живописные, графические, оформительские работы, выявить истоки ее творчества.

При чтении книги складывается ясное представление о своеобразии таланта и творческой манеры художницы: стремлении к предельному лаконизму и завершенности объемной формы и силуэта вещи. Композиционная завершенность распространяется не только на объемную структуру изделий но и на их живописно-изобразительную сторону. Кстати, слово «живописи» по отношению к фарфоровым изделиям Лепорской следовало бы заменить, пожалуй, словом «графика». Она предпочитает четко, даже жестко очерченные линии изображений, определенные контуры цветовых «дополнений», как бы апплицированных на нейтральную белую поверхность фарфора. Сказанное распространяется и на те мотивы, которые связаны, вернее, подсказаны, подчас русским лубком или включают геральдические мотивы.

Лепорская — одна из тех художников-фарфористов, которые слили воедино работу над формой и росписями. Именно она была в числе мастеров завода им. Ломоносова, превративших подобную практику из исключения в правило. Это и позволило в значительной степени повысить художественные достоинства фарфора. Автор не без основания утверждает, что некоторые произведения художницы, такие как сервиз «Капля», стали «своеобразной вехой в истории советского фарфора». К сожалению, нельзя не сделать замечания относительно макета книги. Мы отметили наличие большого количества иллюстраций, в том числе и цветных. Однако оформление в целом решено довольно трафаретно. Можно было бы иллюстративную часть скомпоновать более оригинально и современно, с введением фрагментов, с сопоставлением деталей, со смещением фотографий с оси листа «в обрешетку».

В целом же следует подчеркнуть справедливость слов, которыми М. А. Тихомирова завершает свою книгу: «Произведения Лепорской... принадлежат истории советского фарфора... Ее творчество постоянно остается живым, органически сплетенным горячего чувства и широкой мысли».

Книга о творчестве А. А. Лепорской — полезный и содержательный вклад в нашу искусствоведческую литературу.

Валентина Батажкова



Днепропетровск



РЕКОНСТРУКЦИЯ ТЕАТРА

За последние три года днепропетровскими монументалистами было найдено интересное художественное решение ряда крупных архитектурных объектов города. Важным событием в жизни Днепропетровска стало открытие в 1979 году после реконструкции украинского музыкально-драматического театра имени Т. Г. Шевченко. Реконструкция старого здания, находящегося в центре города, оказалась трудной градостроительной задачей. К этому подключились особенности архитектурного стиля интерьера, перегруженного деталями, носящими черты эклектики. Архитекторы Е. Япунский и В. Халаявский смогли изменить его атмосферу в соответствии с новыми требованиями и в то же время сберечь своеобразие его художественного пространства. Этой же задаче следовали и художники-монументалисты, принимавшие участие в оформлении интерьеров и экстерьера здания. Так, классическая строгость парадной лестницы театра, подчеркнутые вертикали ее архитектурных форм продиктовали художнику А. Бородаю своеобразие композиционно-живописной структуры триптиха с четко выделенным центром — «Т. Г. Шевченко» и симметрично расположенными относительно него, уравновешенными по массам, боковыми частями — «Косари» и «Песня».

Автор демонстрирует свободное владение пластическими приемами настенной росписи, сложившимися на базе традиций украинского монументального искусства с характерным для него взаимодействием декоративного и эмоционально-образного начал.

А. Бородай добивается высокой концентрации содержания, плотно насыщая роспись историко-культурными и бытовыми символами. Художник пытается одновременно воскресить в нашем сознании образы великих писателей, философов России и Украины — Шевченко, Чернышевского, Гоголя, Некрасова, Сквороды, подчеркивая, с одной стороны, единство и взаимовлияние двух братских культур, с другой — глубокие народные истоки, которые питали творчество выдающихся русских и украинских деятелей искусства. Этот прием одновременного показа людей разных эпох и поколений, которые сосуществуют в единой среде, ритмически, духовно как бы продолжающей собой среду бытия современного человека, позволил автору приблизить великие ценности прошлого к атмосфере сегодняшней жизни культуры.

Желание художника эмоционально усилить воздействие архитектурного пространства парадной лестницы театра пред-

определило живописное решение росписи, которое строится на цветовом контрасте со строгой белизной штукатурки и мрамора — главного отделочного материала фойе. Четко ритмизованная, красочная, насыщенная по колориту роспись, еще издали привлекая внимание зрителей, становится своеобразным художественным стержнем архитектурной среды, ее активным эмоционально-образным аккордом.

О профессиональной культуре архитекторов и художников, работающих над реконструкцией театра, свидетельствует также решение фойе первого этажа и зимнего сада.

Мотив веселого народного праздника, театрального действия становится основой композиционного и пластического решения рельефных вставок («Три музыканта», «Лицедеи», «Ганец», «Сорочинская ярмарка»), выполненных В. Даниловым для оформления театрального буфета.

Выступая в качестве декоратора-аранжировщика заданного архитектурного пространства, художник с большим тактом вводит свои произведения, не нарушая цельности его восприятия. И в то же время ритмическое многообразие композиционных решений, подвижная пластика скульптурной формы рельефов, обогащая эмоциональную атмосферу архитектурной среды, делают ее более нарядной и праздничной.

Положительным примером комплексного архитектурно-художественного подхода к проектированию интерьера может служить решение зимнего сада театра архитекторами Е. Япунским, В. Халаявским и скульптором П. Куденко.

Все элементы его пространственной композиции, включая систему цветников, мебель, архитектурные детали, наконец, цветовое оформление, создают ощущение гармонии и единства зала.

С успехом решается здесь задача размещения декоративной скульптуры, которая, не нарушая общей цельности, активно включилась в эстетическое формирование среды. Монументальность скульптурных композиций, олицетворяющих аллегории муз — «Поэзию», «Архитектуру» (скульптор П. Куденко), «Театр», «Музыку» (скульптор В. Щедрова), «Славу» (скульпторы В. Щедрова и П. Куденко), — не кажется подавляющей, так как классическая простота и обобщенность пластической формы, восходящие к греческой скульптуре, соразмерны камерности архитектурного пространства.

Напротив, в трактовке скульптурного декора экстерьера здания театра превалирует мощный лапидарный скульптурный язык, долженствующий прочитываться на большом расстоянии. Автор рельефных композиций на фасаде здания — «Гайдамаки», «Навеки вместе», «Гибель эскадры» — Ю. Павлов находит в их решении ту меру документального и условного, конкретного и обобщенного, которая делает его произведения по-настоящему монументальными. Здесь все рассчитано на разнообразные точки обзора, на ритмы современных улиц, на ассоциативное восприятие современного зрителя.

Завершает художественное убранство театра фигура музы (скульптор Ю. Павлов), которая должна была стать его образно-пластической доминантой. Но этого, к сожалению, не получилось, так как изящная, богатая декоративными элементами пластика скульптурной формы оказалась не соотношенной с общим характером архитектуры с ее приземистыми, несколько тяжеловесными объемами. В результате нарушилась цельность восприятия, что, естественно, снизило художественные достоинства работы монументалиста.

Л. Тверская



ИНТЕРЬЕР МАГАЗИНА «НЕКТАР»

Удачную форму воплощения синтез декоративных искусств нашел в интерьере дегустационного зала магазина «Нектар» (1978), где глубоко продуманная партитура художественного убранства утверждает идею единства человека и природы, определяет главные эмоциональные черты интерьера — праздничность и торжественность. Особая роль в этой работе принадлежит декоративному рельефу из шамота (скульпторы В. Данилов и А. Бородай), опоясывающему по периметру весь дегустационный зал и как бы художественно «озвучившему» его пространство.

При движении вдоль стен, сплошь покрытых рельефом, человек ощущает постоянную смену пропорций и взаимоотношений частей к целому, что делает его композиции непрерывно обновляющими свою выразительность.

Невысокий, легко вылепленный рельеф построен на тончайшей нюансировке формы, которая нигде не переходит в иллюзию и не разрушает природных основ материала, его специфики и условности. Сложнейшую для керамиста задачу — создание композиционных и пейзажных мотивов художники решают в шамоте с удивительной смелостью и профессионализмом.

Л. Погодина

**НОВЫЕ РОСПИСИ**

Сложное пространственно-живописное решение отличает росписи в магазине «Юность» (художники В. Данилов и А. Бородай, 1979). Подчеркивая архитектурные членения стены, они строят собственные планы, необходимые для размещения в них тех или иных сюжетов. Перед зрителем последовательно предстают сложные декоративные композиции — «Подруги», «Молодые», «Торжественный натюрморт», «Юность», «Товарищи», — раскрывающие мир романтических образов юности.

Логическим завершением поисков монументально-декоративных форм, активно преобразующих пространство типовых сооружений стала и следующая работа этих же авторов — роспись в Доме книги (1980). Художники сумели и здесь, в рамках определенной архитектурной ситуации, пластически и идейно обогатить эмоциональный климат стереотипного помещения книжного магазина.

Выбранная тема росписи — книга — окно, раскрытое в мир, — позволяет охватить огромный временной пласт, объединить в единый изобразительный ряд образы любимых книжных героев различных эпох. Перед нами не живые конкретные люди, а литературные герои, так сказать, плод творческой фантазии писателя да и читателя тоже, и чтобы убедить зрителя в этом, художники помещают своих персонажей в нереальном, фантастическом пространстве, в котором сосуществуют в единой декоративной вязи элементы макро- и микрокосма, природы и человеческого бытия. Лаконичные интерьеры Дома книги активизируют звучание декоративного панно, которое мощно и властно доминирует в пространстве зала.

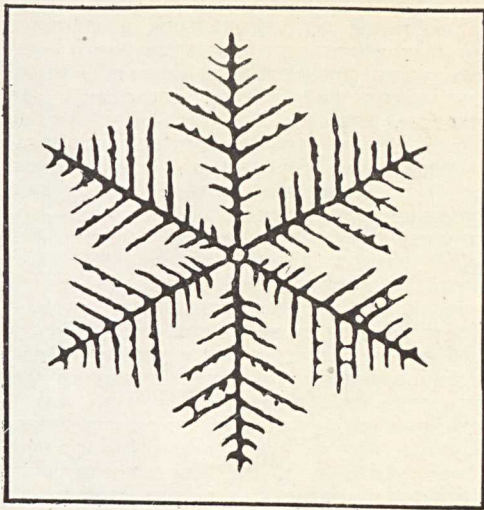
Л. Владимирова



\*

## Старинный обычай

\*

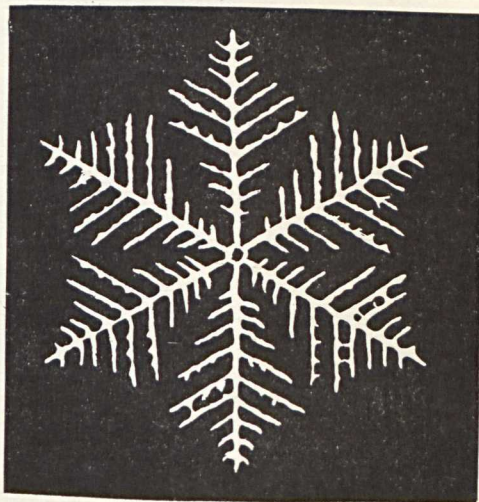
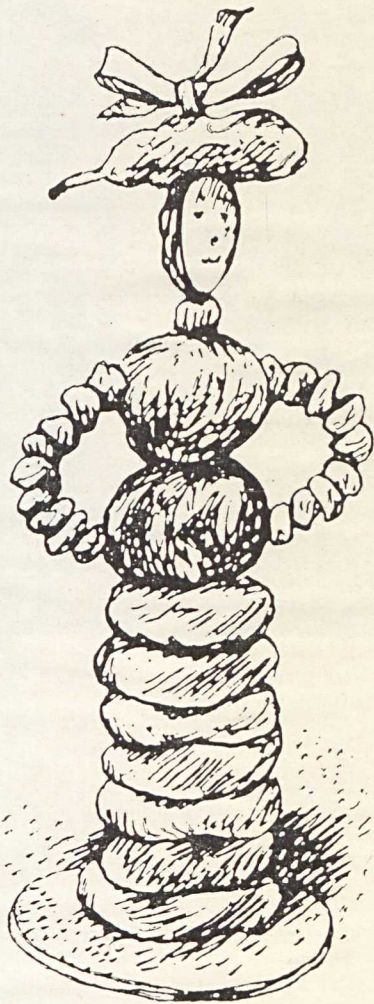


Новогодняя елка! Сколько счастливых минут подарила она, сколько прекрасных воспоминаний с ней связано! — и кажется, что один из самых прекрасных обычаев нашей жизни — новогодняя елка — был всегда и везде.

Однако это не так.

Принято считать, что рождественская елка распространилась в европейских странах, и в России в том числе, к концу XVIII века, пришла сюда из Германии, из Эльзаса, и стала проникать в городскую среду как ритуальный атрибут рождественской обрядности, освященный церковью; в лютеранских же церквях ее возжигали в рождественскую литургию<sup>1</sup>. Но первые сведения о елочках, близких нашей новогодней, поставленных на столах и украшенных яблоками, сахарными изделиями и облатками — восходят... к первой половине XVI века. Сообщения о рождественском деревце со свечами относятся ко второй половине XVII века (в Ганновере). Но это еще была не одна большая ель, а маленькие буквые деревца со свечами на каждой ветке. Постепенно вместо нескольких маленьких деревьев стали ставить одну большую елку. «Елка в том виде, как мы ее знаем, со свечами и украшениями, появилась в конце XVIII века и в течение столетия распространилась во многих странах»<sup>2</sup>. К XIX веку елки появились и на рождественских ярмарках. Так, например, в 1785 году на ярмарке в Лейпциге елки не было, а в 1807 году в Дрездене их было уже много.

Однако елка как элемент традиционной народной обрядности свойственна не всем европейским народам: распространение ее шло далеко неравномерно по Европе. В некоторых странах православного вероисповедания она в традиционной народной обрядности так и не привилась; например, для сельской среды дореволюционной России обычай рождественской елки не засвидетельствован<sup>3</sup>, в Греции праздничная елка лишь сравнительно недавно получила распространение в больших городах, в народную же обрядность так и не вошла<sup>4</sup>. Неравномерность распространения этого обряда наглядно проявляется в Югославии. Здесь «обычай ставить в комнате елочку был сравнительно недавно заимствован у других народов Европы и распространен главным образом на севере Югославии, а в других краях страны ее ставили только



в городах. После второй мировой войны хорваты Боснии и Герцеговины уже не жгут бадняк, а вместо него приносят в дом елочку, а у сербов, живущих там же, сохранились обычаи с бадняком»<sup>5</sup>.

Но такая елка, какой она предстает перед нами в классическом своем виде, далеко не изначально.

Прекраснейший атрибут новогодних празднеств — убранный блестящими шарами, «дождем», «снегом», гирляндами, флажками, фигурками зверей, украшенная золочеными орехами и сладостями, увенчанная звездой или шпилем, сияющая огнями, с Дедом-Морозом, рождественским дедом — Санта Клаусом и Снегурочкой — доброй феей подле горки сюрпризов, с хороводами и маскарадными играми вокруг, такая знакомая всем и любимая, елка вобрала в себя формы древней, языческой по преимуществу, символики, связанной с древними представлениями о мироздании и основанными на них ритуалами, с культом предков и его атрибутами.

В языческом восприятии мироздания одним из краеугольных камней было представление об извечном кругообороте жизни — смерть — жизнь, нескончаемой цепи перевоплощений, взаимосвязанности земного и «потустороннего» миров, предков и потомков, определяющей роли обожествленных космических предков в земной жизни.

Древний календарный обрядовый комплекс сосредоточен вокруг самых значительных моментов солнечного года: зимнего и летнего солнцеворота, весеннего и осеннего равноденствия. Центральное место в этом календаре принадлежит новомуднему обрядовому комплексу. Если поворот солнца «на лето» означал предстоящий расцвет всего сущего на земле, то новогодние ритуальные действия служили как бы залогом благосостояния на будущий год. Из сложного комплекса пережитков языческих представлений в святочно-новогодней обрядности прежде всего следует вспомнить языческое представление о незримом присутствии пред-



ков среди своих соплеменников на протяжении новогоднего ритуального цикла. Оно же в свою очередь находится в связи, разумеется, опосредованной, с идеей метемпсихоза. В представлениях же об извечном переходе от жизни к смерти и от смерти к жизни, нескончаемой цепи перевоплощений, жизни душ в потустороннем мире и возвращении их на землю в самых различных обликах существенная роль принадлежит идее мирового дерева. Из обширного круга связанных с ним представлений следует выделить мотивы, раскрывающие сущность его как посредника во взаимосвязях миров. Мировое (космическое) дерево поддерживает небесный свод; корни его — в подземном мире, ствол — между землей и небом, ветви уходят в космический мир. Оно является древом жизни, познания, бессмертия, а также местом пребывания богов и душ умерших. Перевоплощение душ, воз-





из действий, функциональное назначение которых составляет заклятие этого благополучия. Достаточно вспомнить обычай одаривания или обмена подарками «на счастье», известный с античных времен. Новогодние и вообще связанные со знаменательными событиями подарки были одной из форм пожелания благополучия. Рудимент седой магической древности — новогоднее ритуальное печенье в форме фигурок разных животных — обычай, известный у многих славянских и других европейских народов. Стремление к тому, чтобы не только весь дом, но и стол в особенности были убраны и украшены как можно красивее — яркими примерами могут служить украшение ножек стола, изготовление куколки-статуэтки из сухих фруктов, весьма искусно и выразительно оформленной и т. п.; обыкновение подвешивать к потолку, а также ставить на рождественский стол пирамиду из палочек или соломы, украшенную цветными лентами, хлебными злаками и разнооб-

ращение их на землю связывалось с мировым деревом. Все это существенно для понимания представлений древних славян о дереве, связывающем их с миром предков, душах, пребывающих в ветвях. Народная обрядность, приуроченная к христианскому календарю, является, в сущности, синтезом языческих и христианских представлений и культов, где зачастую языческое миропонимание определяло характер и направленность ритуальных действий и атрибутов их. Как известно, само христианство впитало в себя многие элементы языческого мировоззрения и ритуалов, приспособившись к привычному для язычников обрядовому циклу. Так, например, праздник Рождества приурочен христианской церковью к 25 декабря, с целью преодоления (в значительной мере через поглощение) более древнего культа Митры, популярнейшего божества дневного света, истины, посредника между людьми и обожествленным космосом, день рождения которого — 25/XII — связывался с днем зимнего солнцестояния.

Как показывает изучение народной традиции, при распространении какого-либо явления культуры от одного народа к другому, для того чтобы явление вошло в повседневную жизнь, необходимо главное условие: в традиции должна быть почва, которая подготовлена для восприятия данного явления. Распространение елки было естественным процессом в силу того, что у разных европейских народов был обычай убирать жилище и двор различными видами зелени. У русских увивали березовыми ветками, вносили в дом березки на «зеленые святки»; у многих народов Европы с глубокой старины существует обычай украшать дома различными вечнозелеными ветвями под Новый год. Из всех форм украшений такого рода для понимания эволюции праздника елки следует вспомнить старинный обычай: «зеленые ветви ели или сосны или вершину дерева подвешивали в домах к потолку парадной комнаты... Как предшественников современной праздничной елки, вероятно, надо рассматривать также и пирамиды, украшенные ветками, пряниками, зажженными свечами, а позднее и фигурками»<sup>6</sup>. Елка далеко не везде и не всегда вытеснила традиционные атрибуты древнего ритуала: она нередко сочетается с древними видами его, и прежде всего с зелеными ветвями, поленом (бадняком у южных славян) и исторически предшествующей ему формой — общественными кострами в канун праздника. Функциональные связи рождественско-новогоднего полена в домашнем очаге и общественных костров рождественско-новогодней народной обрядности с космическими представлениями язычников и культом предков прослеживаются в многообразных проявлениях<sup>7</sup>. Новогодняя обрядность, определявшая благополучие в предстоящем году, в значительной мере состояла



разными украшениями, — все это элементы обрядности, призванной обеспечить благополучие. Обязательный элемент сочельнического и новогоднего ужина — сладости, сухие фрукты и кушанья из злаков, орехи, а также разнообразные мясные блюда — все это символы сладкой жизни, изобилия, здоровья.

Таким образом, и сама елка, и современные элементы оформления ее имеют истоки в древней народной традиции. Обычай украшать верхушку елки звездой также уходит корнями в языческие представления: тут и вера в обитающих на звездах умерших предков, и убеждение, что у каждого человека своя звезда, восходящая при рождении и гаснущая при смерти, и обычай встречи первой звезды, с появлением которой начинается сочельнический ужин, и традиция хождения ряженых со звездой и т. п. Принято считать, что свечи на елке связаны с церковными свечами. Но и елочные огни, по всей видимости, возникли не без влияния языческих новогодних костров и ритуального полена, сжигавшегося в новоселье в домашнем очаге — свечи в значительной мере стали их заменой в народной традиции и в старину сохраняли символическую функцию, обращенных в обожествленный космос.

Фигурки животных и птиц, украшающие современную елку, имеют явственные аналогии с масками ряженых как в знаковой символике, так и в декоративном оформлении образов, с одной стороны, и с обрядовым печенем — с другой.

Новогодние ритуальные установления, сохранившиеся до наших дней, — особая чистота в доме и нарядность в убранстве его, умиротворенность и чистота помыслов в семье, особая благожелательность в обществе — были в древнем обряде давью культу предков.

На протяжении долгой истории праздника с елкой наблюдаются разнообразные формы наслоений, утрат, трансформаций обряда.

Знаковая символика елки, претерпев сложную трансформацию на протяжении долгой истории народной традиции, утратила прежнее идейное накопление, подобно многим другим элементам культуры, но дала почву для декоративного оформления прекраснейшего в своей красоте предмета восхищения и радости новогоднего праздника. Красота ее захватывает всех — от младенцев до людей, умудренных долгой жизнью и многое повидавших на своем веку, и можно говорить лишь о степени восхищения, радости, восторга, в зависимости от вкуса оформления, от общей обстановки праздника и настроения его участников.

Наталья Велецкая

<sup>1</sup> Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963, с. 56.

<sup>2</sup> Филимонова Т. Д. Немцы. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. XIX — начало XX в. Зимние праздники. М., 1973 (далее — Календарные обычаи...), с. 149.

<sup>3</sup> Пропп В. Я., ук. соч., с. 56.

<sup>4</sup> Иванова Ю. В. Греки. Календарные обычаи... с. 325.

<sup>5</sup> Кашуба М. С. Народы Югославии. Календарные обычаи... с. 247.

<sup>6</sup> Листова Н. М. Народы Швейцарии. Календарные обычаи... с. 186; ср. обычай подвешивать под матицей деревце или ветку сосны или ели, увешанные орехами, яблоками и т. п., западных славян. — Ганцкая О. А., Грацианская Н. Н., Токарев С. А. Западные славяне. Календарные обычаи... с. 213.

<sup>7</sup> Велецкая Н. Н. Из истории славяно-балканской новогодней обрядности. Материалы от IV международного симпозиума за балканский фольклор. Македонский фольклор. Скопје, 1975, с. 13—22.



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

Ежемесячный журнал  
Союза художников СССР. 12(277). 1980  
Основан в 1957 году

В номере

1

От съезда к съезду. 1976—1980.  
Новые работы

2

Беседа с мастером  
К 80-летию Н. В. Томского

5

*Народное искусство*

Село как писанка...

9

*Художник и театр*

Воспитать индивидуальность

12

*Мнения, суждения, споры*

Самоценность искусства  
и переживание пространства

15

*За рубежом*

Встречи с польскими художниками  
Автор показывает свои памятники  
«Земля обетованная» польского гобелена  
Поиски художников стекла

23

*Художник и время*

«Творчество там, где можно сказать —  
это мое»

30

*История*

600 лет битве на Куликовом поле

32

Народный праздник на древней земле

34

Год рождения 1380...

40

«Узрите сердечными очами дела ваши...»

42

Реставрация памятников Куликова поля

43

Благоустройство мемориальной зоны

44

Музей в храме Сергия Радонежского

46

*По стране*

Днепропетровск

47

*Страница коллекционера*

Старинный обычай

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред.

Базазьянц С. Б.  
Вайверите С. М.  
Василенко В. М.  
Глазычев В. Л.  
Горяинов В. В.  
Гращенков В. Н.  
Ермолаев Б. М.  
Иконников А. В.  
Кантор К. М.  
Королев Ю. К.  
Кочергин Э. С.

Зав. отд. редакции  
Главный художник

Крамаренко Л. Г.  
Курбатов Ю. К.  
Мисько Е. П.

Ответств. секретарь

Овчинников В. М.  
Рождественский К. И.  
Розенблюм Е. А.  
Садыков Т.  
Славина Н. П.  
Стернин Г. Ю.  
Тальберг Б. А.  
Толстой В. П.  
Филатов В. А.  
Церетели З. К.

Зав. отд. редакции

Давыдова Н. И.  
Невлер Л. И.  
Сафарова А. Д.  
Смирнов Л. М.  
Уварова И. П.

Художник номера  
Худ.-техн. редактор  
Фотохудожники

Белан В. А.  
Штейнер Л. М.  
Шахов В. С.  
Бронштейн А.  
Ковригин Е.  
Марушенко-Мещерин В.  
Мочуговский В.  
Суходольский В.  
Шумов Ю.

Фотографы:

Людмила Лысенко

Даниил Лидер

Анатолий Кантор

Стелла Базазьянц

Людмила Крамаренко

Светлана Бескинская

Селим Хан-Магомедов

На стр. 39

Научная реконструкция вооружения русского  
война XIV века выполнена кандидатом  
искусствоведения М. В. Гореликом и научными  
сотрудниками отдела оружия ГИМа кандидатом  
исторических наук Ю. В. Сокаревым и  
И. Я. Абрамзоном. Мастера-художники  
Л. А. Парусников и В. Д. Черкасов

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 13350 от 12.XI.1980  
Сдано в набор 8.X.1980  
Бумага мелованная  
Формат 70×90<sup>1/8</sup>  
Бумажных листов 3  
Уч.-издательских листов 10,753  
Условных печатных листов 7,02  
Печатных листов 6  
Заказ 1635. Тираж 35.000  
Цена 1 р. 20 к.  
Индекс 70240

Московская типография № 5  
«Союзполиграфпрома» при  
Государственном комитете СССР  
по делам издательства,  
полиграфии и книжной  
торговли. Москва,  
129243 Мало-Московская, 21

Лев Гумилев

Михаил Ильин

Ольга Череватая

Павел Шагохин,  
Арнольд Чернопятков

Александр Шкурко

Наталья Велецкая



**ТЕОРИЯ И ПУБЛИЦИСТИКА**

Арсланов В. В свете ленинских идей	4
Беседа с мастером. К 80-летию Н. В. Томского	12
Волынский М. Культура и политика	1
Глазычев В. Художественная критика без методологии	7
Добрович А. «Дом колдуньи» и художественное восприятие	4
Дондурей Д. Критика и публика: новые формы взаимодействия	1
Каменский А. Дерево традиции	2
Коммунистическая идейность и интернационализм многонационального советского изобразительного искусства	9
Мамбеев С. «В созвездии братских республик...»	8
Мильштейн О. Олимпийские игры как явление культуры	6
Невлер Л. Международный симпозиум в Тбилиси	4
Перфильев В. Что же здесь нового?	1

**ХУДОЖНИК И СРЕДА**

Валиханов Ш. Архитектура наших городов	8
Вальтер Р. Новый район Берлин-Марцан	10
Воронов Н. Монументы героям	5
Вул Н. Общественный интерьер: две тенденции	8
Гайфеджян Э. Молодежный «град» в Ереване	2
Гозак А. Новое эстонское село	2
Давыдова Н. Страстное слово художника	3
Зайцев А. Память войны и город	5
Ивакина Л. Великая тема	4
Иваницкий С. Традиция жива!	5
Кузнецова Н., Розенблюм Е. Лаборатория дизайна	1
Кумарова С. Памятник Алиби Джангильдину	8
Михель П. Берлинский Дворец пионеров	10
Пугачева Э. Цельность решения	4
Ревякин В. Архитектурная лениниана	4
Серов С. Знаки знакомят с городом	6
Склярченко Г. Романтика героического времени	9
Соловьев Н. Пластика земли	11
Тимофеев О. Морей красавец окрыленный...	6
Уразбекова Л., Ли К. Казахская юрта — идеальный дом ковчегника	8
Череватая О. Реставрация памятников Куликова поля	12
Чернов Ю. Памятник в городе	1
Чернопятов А., Шатохин П. Благоустройство мемориальной зоны	12
Шкурко А. Музей в храме Сергия Радонежского	12

**ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ**

Валента Е. «Союз мечты и рук»	9
Василевская Н. Одухотворение утилитарной формы	4
Егорьева Е. Голубые дороги Родины	2
Жеруолите Л. Литовская пластика	10
Зиновьева Т. Зональная подмосковная	9
Крамаренко Л. Керамическая живопись Л. Мешковой	2
Крамаренко Л. «Одна композиция» ленинградских керамистов	11
Кума Х. Заметки с выставки	1
Ленсу Я. Старое и новое в бытовом светильнике	4
Никитин В. Ростовские художники показывают	1
Николаева Н. Предметный мир и ритуал	9
Румянцева Л., Шапошникова О. В технике плетения	9
Степанян Н. Экспозиция в Сардарабате	9
Филатов В. Мастерство и качество	9
Шелухина Э. Спортивный костюм и мода	6

**НАРОДНОЕ ИСКУССТВО**

Блинов Г. География русской народной игрушки	7
Василенко В. Тайна простых образов	4
Веселозная выставка произведений народных художественных промыслов. Размышления и споры	3
Гарибова Т. Эхо далеких времен	7
Гауптнер Х. Творчество на досуге	10
Герликене Д. Вечное древо жизни	11
Дасн М. Эпическая сила деревенских мотивов	11
Дайн Г. Игрушка и фольклор	7
Журавлева Л. В рамках традиции	10
Кушу А. Адыгские циновки	1
Латынин Л. Искусство рода	7
Лысенко Л. Село как писанка	12
Островский Г. Воспоминания о детстве	11
Попова О. День гончара	10
Савицкая В. В русле современной культуры	5
Семеновых В. Нижегородская деревянная скульптура	5
Солдадзе Л. Семантика древнего орнамента	9
Шкаровская Н., Кузнецова Н., Лубки Афанасия Куликова	7
Шумилов Е. Искусство оружейных мастеров	2

**ХУДОЖНИК И ТЕАТР**

Лидер Д. Воспитать индивидуальность	12
Уварова И. Размышления у театрального макета	10

**ПАНОРАМА МОЛОДЫХ**

7—8

**ЗА РУБЕЖОМ**

Аронов В. Парадоксы венских архитекторов	1
Ахрамович Т. Выставка австрийской архитектуры в Москве	1
Бажанов Л., Турчин В. За гранью искусства	9
Базазянц С. Автор показывает свои памятники	12
Бескинская С. Поиски художников стекла	12
Гозак А. Финляндия строит	11
Крамаренко Л. Показывают чехословацкие дизайнеры	4
Крамаренко Л. «Земля обетованная» польского гобелена	12
Поликарпова Р. Костюм японского театра	4
Полякова Н. Скульптура Кереньи	11
Розовская М. «Быт и мода»	9
Стародуб Т. Искусство арабского народа Палестины	7

**МНЕНИЯ, СУЖДЕНИЯ, СПОРЫ**

Азизян И. Через самоценность — к полифонии	11
Кантор А. Самоценность искусства и переживание пространства	12
Кубасов В. От «самоценности» — к «хаосу»	11
Милюков Б. Самоценность творческой личности	2
Проекты памятников Победы в Москве	7
Тринадцать мнений о новом Детском музыкальном театре	10

**ПРОФИЛИ**

Буяльская Л. Праздничная керамика	3
Воронов Н. Грани таланта Тараева	11
Козлова Ю. Украшение и игрушка (О Н. Гатенбергер)	5
Малинина Т. Камерные росписи Антиповой и Игина	3
Морозов А. Монументальный лиризм Вадима Кулакова	1
Рачук Е. Молочное стекло Уртаевой	10
Савицкая В. «Распахнутого сердца не жалея...» (О Э. Вигнере)	1
Савицкая В. «Збаны» и «глики» Антона Токаревского	11
Цельтнер В. «Я стараюсь делать все...» (О А. Милозорове)	4
Чиждова И. Художник и педагог	10

**ДИЗАЙН**

Кликс Р. Советская экспозиция на международных смотрах	11
Кузнецова Н., Данилин В. Гори, гори ясно!	6
Переверзев Л., Фарберман А. Как мы видим наше время	7
Симунни А. Ленинградский дизайн-79	5
Уварова Н. Дизайн на службе Олимпиады	6

**МАСТЕР И ВРЕМЯ**

Буров А. Как я учился архитектуре	2—3
Леонидова Е. Человек театра	7
Молок Ю. Поэт и Город	11
Хан-Магомедов С. «Творчество там, где можно сказать — это мое»	12

**ИСТОРИЯ, ПУБЛИКАЦИИ**

Брагинская Н. «Я — Гермес Киллений»	7
Гладкая М., Скворцов А. Марксу — от революционного пролетариата	1
Гумилев Л. Год рождения 1380...	12
Жадова Л. Баухауз — спустя 60 лет	10
Ибраев Б. Космогонические представления наших предков	8
Ибраева Н. Памятники Мангышлака	8
Ильин М. «Узрите сердечными очами дела ваши...»	12
Каменский А. Русские праздники Бориса Кустодиева	6
Корякина Т. Веджвуд	9
Левинсон А. Неклассическая красота карусели	9
Медоев А. Ориентиры древности	8
Монахова Л. Наследие Антони Гауди	5
Мусина Р. Русский фарфор модерна	5
Непомнящий В. Памятник Пушкину	5
Правоворова Л., Смирнов Л. «Пиши, что видишь, не мудри...»	2
Пушкина Т., Петрухин В. «Культура эпохи викингов»	11
Раппе Т. Мебель Томаса Чиппендейла	2
Стригалева А. Москва в Париже	3
Тишина Т. Музей-заповедник в селе Черкёх	7
Уварова И. «Памятник Пушкина»	5
Халтурин А. «Париж — Москва» 1900—1930	3
Ходасевич В. Было...	3
Чиждова И. Воспетые художниками	3

**СТРАНИЦА КОЛЛЕКЦИОНЕРА**

Авдиева И. Прадедушкины наэцкэ	11
Велецкая Н. Старинный быт	12
Ибраев Б. Народные музыкальные инструменты	8
Кильчевская Э. Дагестанское серебро	9
Круглова Г. Самодельки	7
Лысенко Л. Камер А. С. Голубиной	2
Макарова Т. Эхо древних поверий	6
Мальбахов В. Чья вещь?	1
Орел Л. Украинские свадебные скрини	5
Савина Н. Какая песня без баяна...	4
Хлебникова Н. Шитье из Череповецкого музея	10