

4<sup>281</sup>

1981

Декоративное  
Искусство СССР

... в том, что духовная жизнь советского общества становится все более многообразной и богатой, — бесспорная заслуга наших деятелей культуры, нашей литературы и искусства. Дело литературных критиков и искусствоведов выносить профессиональные суждения. Но, думается, что все читатели, зрители, слушатели чувствуют: в советском искусстве поднимается новая приливная волна. В последние годы — причем во всех республиках — появилось немало талантливых произведений. Это относится к литературе и театру, кино и музыке, живописи и скульптуре.

В творчестве наших мастеров по-прежнему звучат высокие революционные мотивы. Образы Маркса, Энгельса, Ленина, многих пламенных революционеров, героическая история Родины вдохновляют их на создание новых интересных работ в самых различных видах искусства. Работы авторов, верных военной теме, учат любви к Родине, стойкости в испытаниях.

Бесспорны успехи творческих работников в создании ярких образов наших современников. Они волнуют людей, вызывают споры, заставляют задумываться о настоящем и будущем. Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество...

... Не могло не отозваться в советском искусстве и растущее внимание нашего общества к вопросам морали. Человеческие отношения на производстве и в быту, сложный внутренний мир личности, ее место на нашей беспокойной планете — все это неисчерпаемая область художественных поисков. Важно здесь, конечно, добиваться того, чтобы актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи. Чтобы герои произведений не замыкались в круге мелочных дел, а жили заботами своей страны, жизнью, наполненной напряженным трудом, настойчивой борьбой за торжество справедливости и добра.

Напротив, проявления безыдейности, мировоззренческая неразборчивость, отход от четкой классовой оценки отдельных исторических событий и фигур способны нанести ущерб творчеству даже даровитых людей. Наши критики, литературные журналы, творческие союзы и в первую очередь их партийные организации должны уметь поправлять тех, кого заносит в ту или иную сторону. И, конечно, активно, принципиально выступать в тех случаях, когда появляются произведения, порочащие нашу советскую действительность. Здесь мы должны быть непримиримыми. Партия не была и не может быть безразлична к идейной направленности нашего искусства.

... Не надо объяснять, как важно, чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса. Олимпийские объекты и некоторые жилые кварталы Москвы, возрожденные жемчужины прошлого и новые архитектурные ансамбли Ленинграда, новостройки Алма-Аты, Вильнюса, Навои, других городов — это наша гордость. И все же градостроительство в целом нуждается в большой художественной выразительности и разнообразии ...

... Огромна тяга советских людей к искусству. Известно, как непросто порой попасть на хороший спектакль, купить интересную книгу, посетить выставку. Но это уважение, эта любовь к искусству предполагают и великую ответственность художника перед своим народом.

**Л. И. БРЕЖНЕВ**

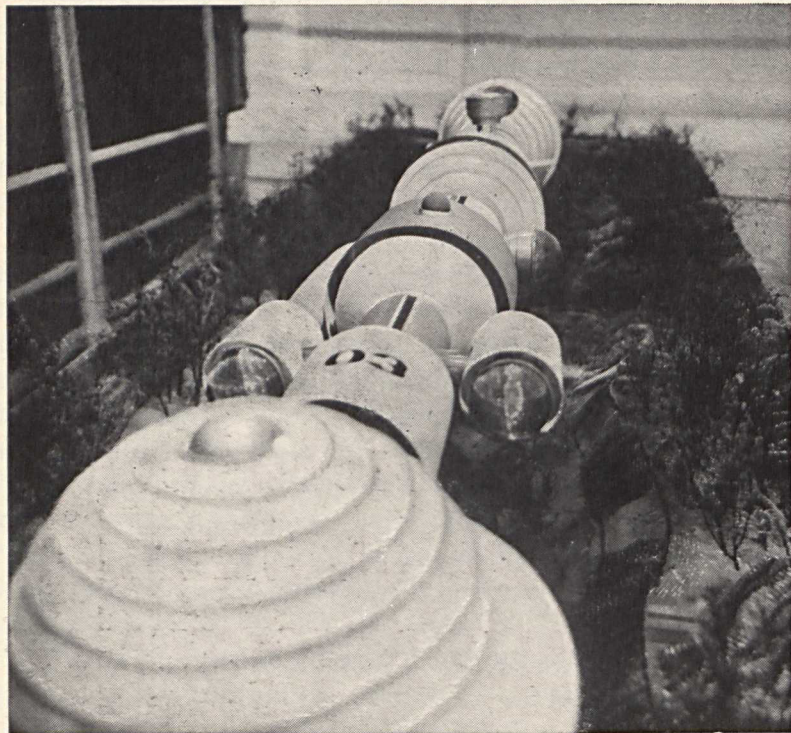
Из Отчета ЦК КПСС XXVI съезду  
Коммунистической партии Советского Союза

ОТДЕЛ ИСКУССТВА

Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства.

# Проект культурного центра «Космос»

Ольга Кабанова



Проект создан группой молодых художников, архитекторов и дизайнеров на Всесоюзном семинаре художественно-проектного искусства, проходившем в рамках деятельности Центральной учебно-экспериментальной студии Союза художников СССР в ноябре-декабре 1980 года в Доме творчества «Сенеж».

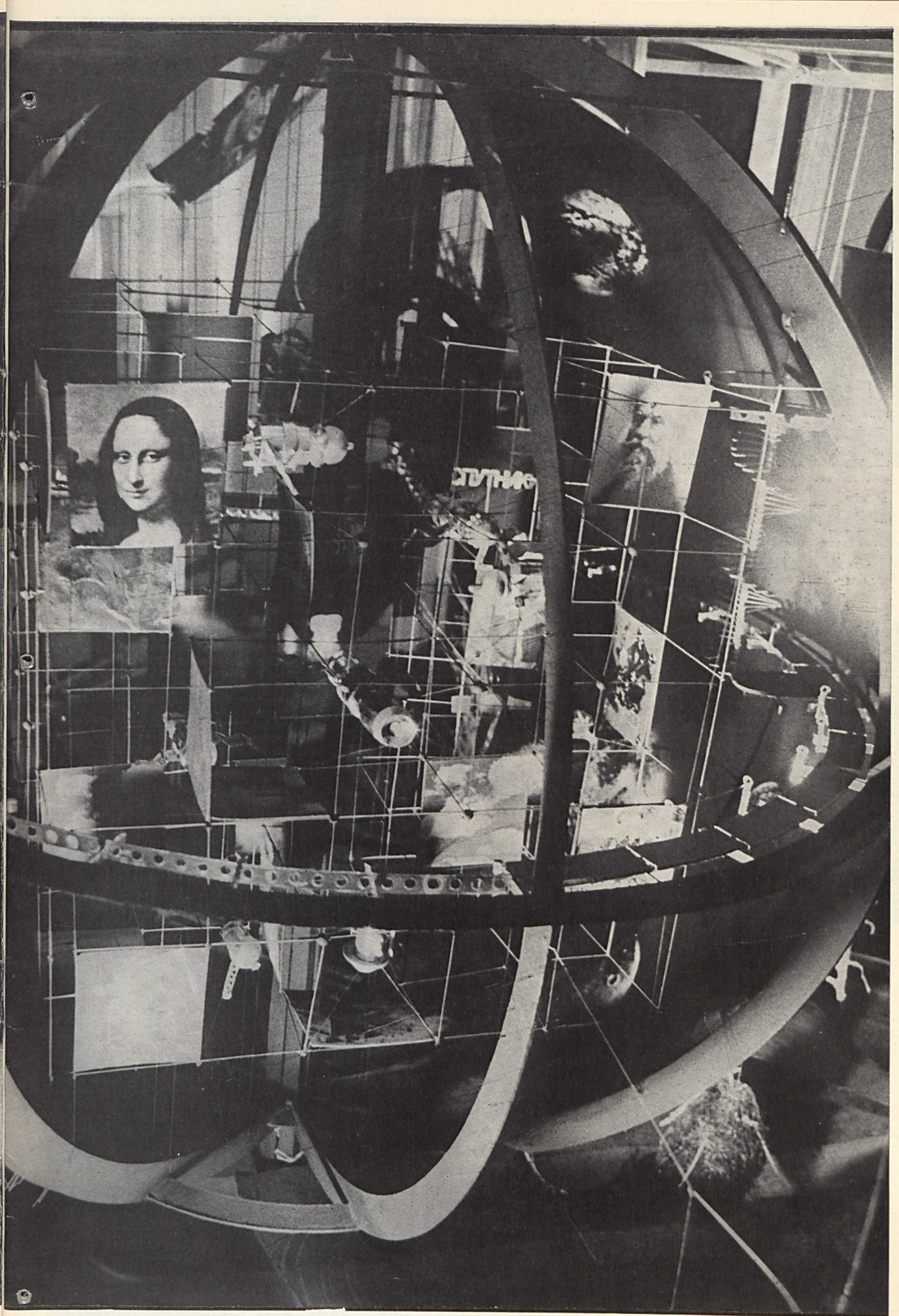
#### Авторский коллектив:

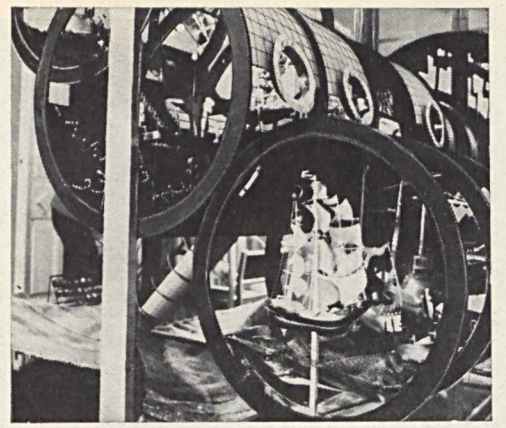
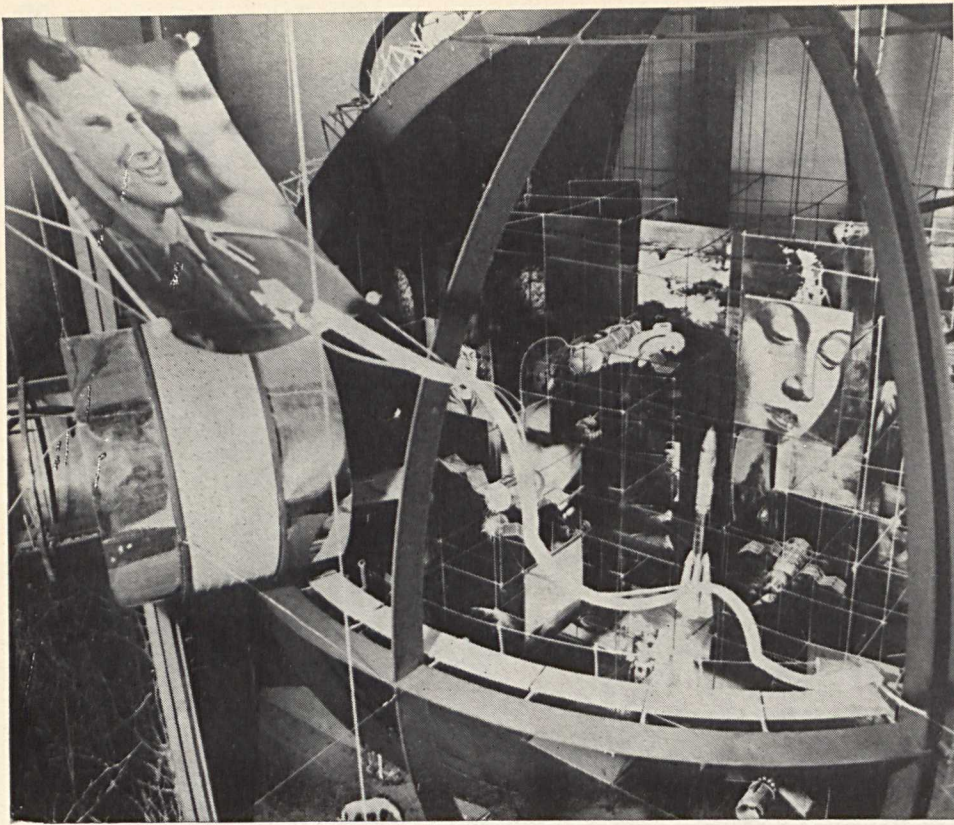
Коник М. А. — художественный руководитель (Москва), Сейфуллаев Р. М. — консультант (Норильск), Аристов Г. В. (Кременчуг), Волков Ю. Н. (Новосибирск), Воронин И. Е. (Кокчетав), Жариков А. В. (Сочи), Закиров К. К. (Кзыл-Орда), Иваницкий В. Э. (Николаев), Кардашбеков А. Г. (Нахичевань), Кожевников Л. П. (Ярославль), Куринских П. М. (Фрунзе), Леухин А. П. (Казань), Лоевский В. В. (Харьков), Матушина Л. М. (Ташкент), Мильхикер Л. А. (Черновцы), Монастырская Н. А. (Ворошиловград), Оразнепесов К. (Ашхабад), Панфилов А. В. (Черновцы), Рожкова Л. А. (Фрунзе), Соколов В. И. (Иркутск), Шарфутдинов Р. Ф. (Ташкент), Кочандрле И. (Прага, ЧССР), Шалашов А. С. (Альметьевск), Скобелкин А. Г. (Сочи), Глазычев В. Л., Полищук Р. Ф. — научные консультанты (Москва).

Среди великих идей, волновавших человечество на протяжении всех веков существования цивилизаций, идея познания бесконечного космического пространства — одна из самых ярких. Для современного человека освоение Вселенной — конкретная область научной и практической деятельности, космические полеты — повседневная реальность. Возможно, поэтому сегодня особенно важно проследить долгий путь, проделанный человеком от первых попыток разгадать тайны звездного мира до выхода его в Космос. Осмысление основных этапов этого пути, определение места космических идей в развитии человеческой мысли, их воплощение в практике и отражение в искусстве, дальнейшие перспективы развития космонавтики — все это послужило импульсом для создания проекта.

Задача центра — создание оптимальных условий для возникновения и развития различных форм общения и деятельности людей, интересующихся космическими проблемами. Для ее решения авторы проекта искали новый, необычный способ организации архитектурно-пространственной и экспозиционной среды, органично включающей в себя игровое, театральное начало. При разработке проекта их творческая фантазия не была скована ни жестким сценарием экспозиции, ни архитектурными формами конкретного помещения; начиная работу «с нуля», они сами были авторами экспозиции, драматургами и режиссерами выставочного действия — все это способствовало достижению единства, функционального и идейно-художественного значения проекта в целом и каждого его элемента.





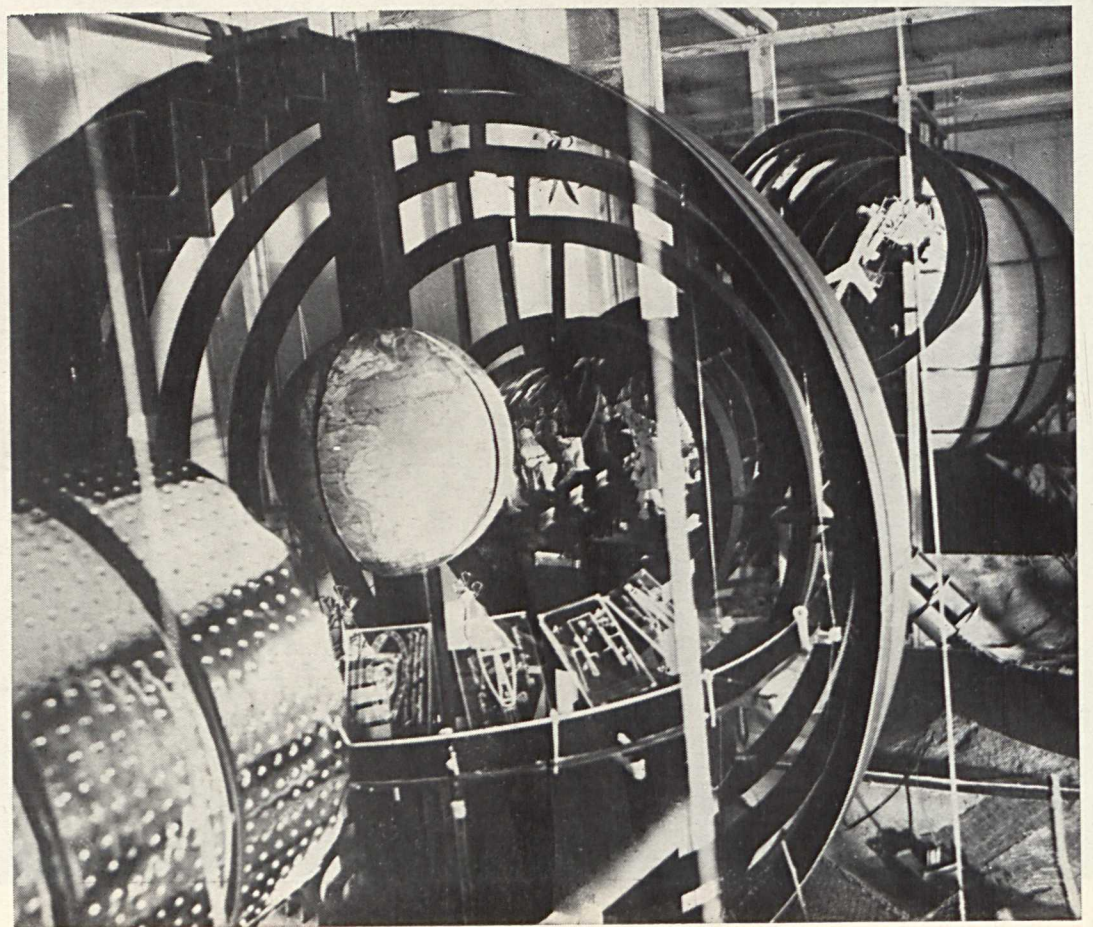
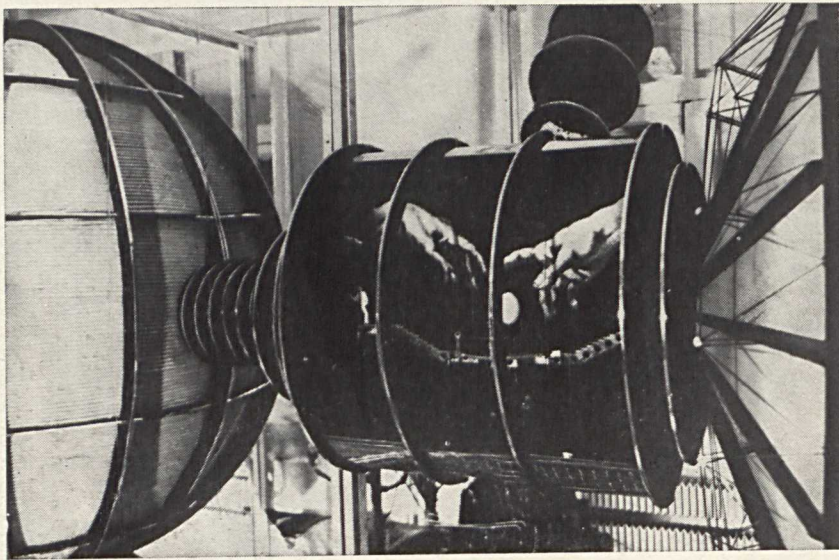


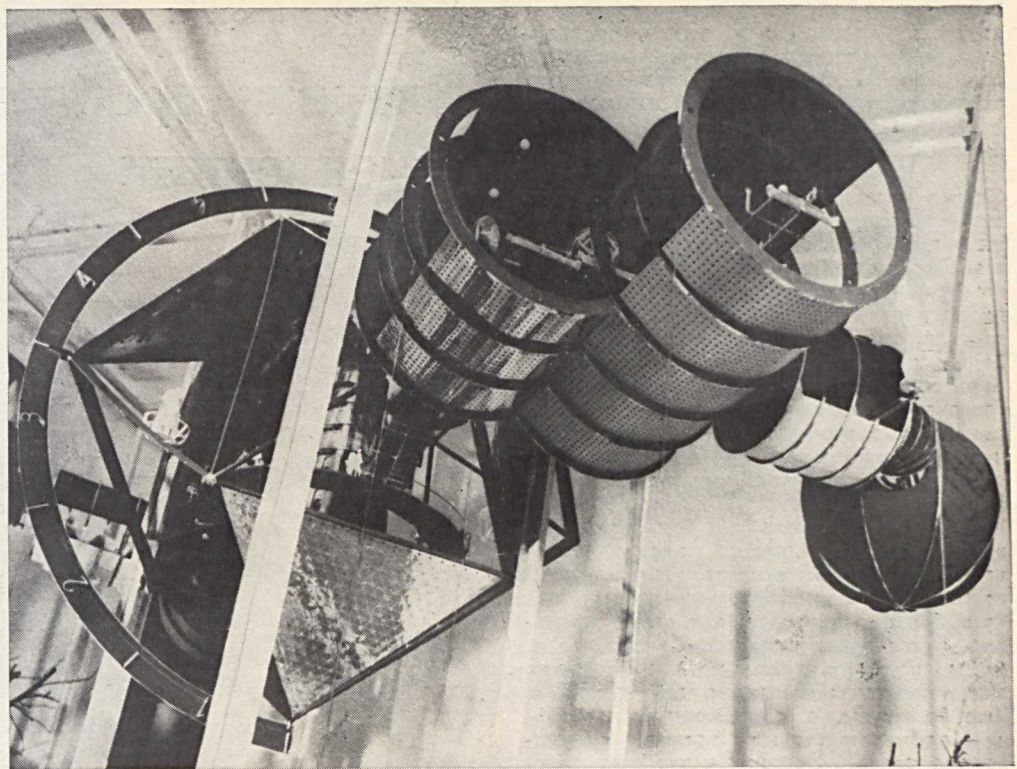
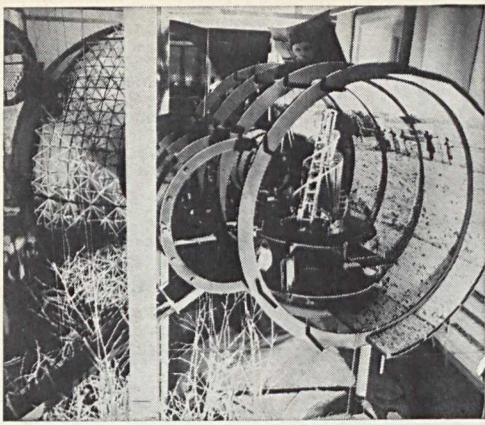
Внешний облик центра сформирован сочетанием цилиндрических и сферических объемов различного размера, создающих образ искусственного космического тела, свободно парящего над землей. В нем угадываются очертания современной орбитальной станции или межпланетного корабля будущего, созданного воображением художника-фантаста. Конструкция этого тела позволяет легко принимать на себя новые объемы, не разрушая при этом эстетического восприятия целого. Для усиления иллюзии парения авторы предлагают отыграть под кораблем котлован, внутри которого разбивается террасированный парк.

Парк — важный элемент проекта, на каждой террасе его представлены различные уголки земного пейзажа: обыкновенный городской парк, русский крестьянский двор, средневековая деревенька, облик которой навеян картинами Брейгеля, абстрактный японский сад камней. С понижением уровня уменьшается и масштаб ландшафта, вплоть до мелких планировок, напоминающих мотивы аэрофотосъемки. Из различных блоков корабля просматриваются определенные участки парка, причем разность масштабов создает ощущение, что, находясь внутри, можно наблюдать Землю с различной высоты. Парк имеет и самостоятельное значение, как новый, своеобразно организованный элемент городской среды.

В структуру центра входят библиотека, конференц-зал, театр, но его основное смысловое ядро — Музей космических исследований.

Залы музея, соответствуя общему пластическому образу, имеют цилиндрическую и





сферическую формы. Таким образом, экспозиционное пространство само по себе аморфно и не имеет привычных параметров верха и низа. Его организует система тросов, вертикальных, горизонтальных, диагональных, к которым прикрепляются экспонаты. Система позволяет разместить элементы экспозиции в любой точке пространства. Эти же тросы фиксируют экспозиционную дорожку, пересекающую залы музея в различных направлениях. Дорожка дает возможность передвигаться, организует площадки, на ней расположены экспонаты, осветительные приборы, носители акустических эффектов; она же символизирует узкую тропинку, по которой человек передвигается в Космосе, причем перемещение по ней должно вызывать ощущение свободного парения, и если дорожку окружают образы космоса, то на ней самой экспонируются карты и измерительные приборы, с помощью которых человек в разные времена ориентировался в пространстве.

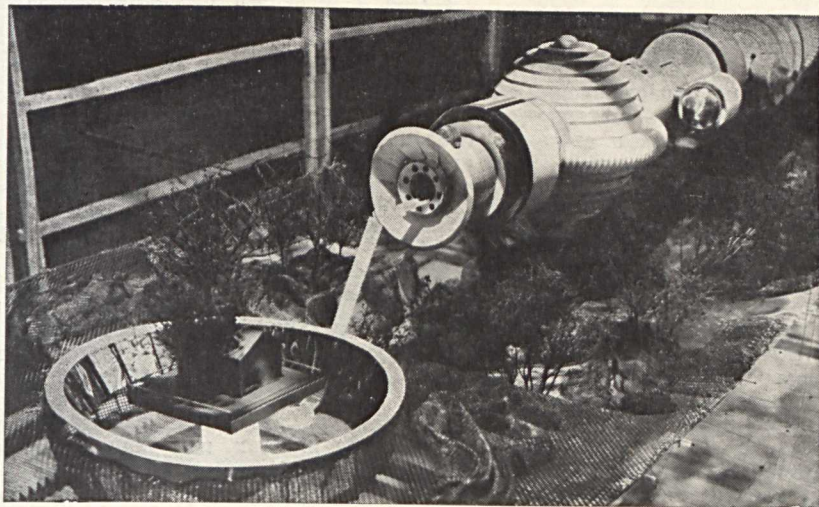
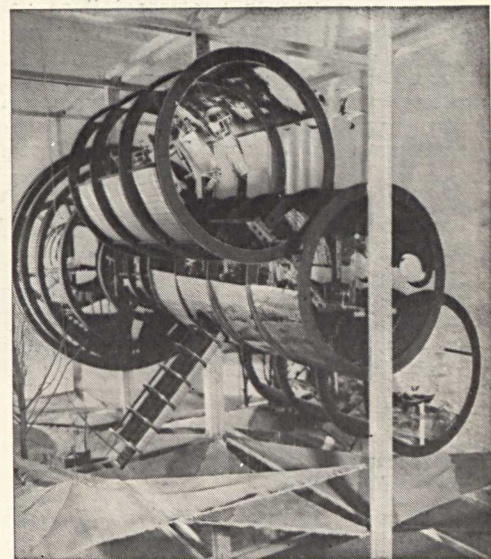
Основная тема экспозиции — эволюция космических идей человечества и история их практического воплощения. В сюжете она раскрывается в тесном контакте с другими, не менее значимыми для авторов: путешествие как способ познания Земли; отражение Космоса в живописи, поэзии, народном сознании, конкретных биографиях; история утопистики, особенно русской. Таким образом, объектами экспонирования становятся модели летательных аппаратов от первых опытов Леонардо до современных космических кораблей, наземные и водные средства передвижения всех времен, реконструкции восточной обсерватории и лаборатории алхимика, башня Татлина и современный дельтаплан. Экспозиция рассказывает о судьбах ученых от Птолемея до Эйнштейна, о конструкторах и космонавтах, о мыслителях, художниках, поэтах, творчество которых несет идеи космизма. Стремление не перегрузить экспозицию информацией, помочь зрителю усвоить ее, авторы смело пользуются языком художественных образов, что позволяет не только упростить процесс восприятия, но эмоционально окрасить его. Организация внутреннего пространства музея, способ передвижения по нему, логика и принципы построения экспозиции, отбор выразительных средств способствуют и усвоению материала, и переживанию его.

Перемещаясь по залам музея, зритель постепенно переходит из мира мифа, сказки, утопии в мир современного научного знания. Он совершает путешествие в мире идей и представлений. Проходит под небесной твердью в форме радуги, раскинувшейся над землей — телом женщины, усыпанным цветами (пластическое выражение представления о строении вселенной древних египтян); видит расколотый глобус — символ научного мышления, и реконструкцию Вавилонской башни с картины Брейгеля — образ средневековой космогонии. Мир современного Космоса представляется авторам сферой, где на фоне карты звездного неба модели спутников и ракет соседствуют с портретом Джоконды, фотографией ядерной вспышки и ностальгическим деревенским пейзажем — для современного человека космические достижения неразрывно связаны с земными проблемами, с культурными реалиями различных эпох. На всем протяжении путешествия зрителю сопутствует

образ неба, каждый раз воплощенный и трактуемый по-новому: в модели сознания древних — как черное пространство, населенное чудовищами; на современной астрономической карте, — как объект научного познания; на полотне гениального художника прошлого — как грозная, властная, всемогущая стихия; небо экспонируется в телескоп, демонстрируется на фотографиях и проецируется на киноэкране — поиск бесконечен.

Фантазия художника, мечты и утопии служат импульсом развития научной и инженерной мысли, самые невероятные и дерзкие проекты со временем могут получить практическое воплощение. Велика самоценность идеи — все это прочитывается в сценарии экспозиции. Будем надеяться, что и сам проект даст конкретный материал для обсуждения широкого круга вопросов, связанных со структурой центра, его пластическим образом, привлечет внимание к самой идее его возникновения в Москве, будет способствовать развитию творческой связи науки, искусства и техники.

Хочется отметить также качество реализации проектного замысла. Выполненный со вкусом и фантазией, изобретательно, остроумно и тщательно, проект культурного центра «Космос» как образец станкового проектирования безусловно имеет самостоятельную эстетическую ценность.



В этом номере речь пойдет о витраже — искусстве древнем и молодом, отсылающем нас к истории, к готическим соборам, возникающем из переливов света и цвета, скорее похожем на сон, чем явь, но одновременно напоминающем о себе в экспериментальных, остросовременных поисках наших дней.

Не раз человечество, замороженное таинственной прелестью средневековых витражей, пыталось привить этот хрупкий росток своим постройкам. Но проходили столетия — а витраж так и не прижился ни во дворцах, ни в особняках, ни в доходных домах.

Редкими драгоценностями блистал он в оправе старых соборов. Его словно и не касались разрушительные воздействия времени, не тускнели его краски, радостно и торжественно «поющие» до захода солнца. Потомки внимали ему, не вникая в смысл его песен.

Но что-то произошло в привычном движении времени. И вот те мелодии, сначала робко, а потом все громче и многоголосней зазвучали заново уже в наши дни. Чуть больше двадцати лет назад появились у нас первые витражи, а сегодня их можно встретить даже там, где никогда не знали прежде этого искусства.

Уже не храмы, а современные постройки — административные здания, общественные центры, детские и учебные заведения — приняли витраж, и он остался. И, глядя на пиршество красок, встречающее нас в холлах и вестибюлях, в огромных залах и на узких лестничных площадках, невольно задумываешься — что же произошло!

Что послужило поводом к возрождению почти забытого искусства, что помогло ему утвердиться, набраться сил для развития? Чем привлекает витраж наших художников, какие движения души находят в нем отклик? И наконец, с чем мы пришли к нему, какие ценности открыли или взяли из уроков прошлого? Куда направлены сегодня устремления художников в этой области?

С этими вопросами мы обратились к тем, кто непосредственно участвует в решении практических задач, к художникам-монументалистам из Москвы, Вильнюса, Киева.

Художник и среда

## Витраж: проблемы и тенденции

стр. 7  
В. Таальберг  
Витраж в музее  
им. А. Матросова.  
Великие Луки

А. Велиев  
Витраж  
в Доме-музее  
Самеда Вургуня.  
Баку

В. Грицюк  
Витраж в школе  
МВД. Харьков

В. Засекина  
Витраж  
в пансионате  
«Белые ночи».  
Сочи



Б. Бружас  
Витраж для больницы.  
Вильнюс

«Я отдаю предпочтение чистоте гладких стекол...»

Наталья Егоршина  
(Москва)

Витраж среди многообразных видов монументального искусства, представляемых нам вековыми традициями, для меня является той излюбленной техникой или тем любимым видом прикладного творчества в архитектуре, к которому я обращаюсь чаще всего. И это имеет свои основания. Я придаю огромное значение цвету, свету и материалу в своем личном творчестве. Поэтому такое наслаждение для меня работать со стеклом — материалом, могущим быть и цветным, и светонесным.

Но я знаю, что широкое развитие витража в наши дни, которое мы видим, не случайно, а вызвано реальной необходимостью. Никогда раньше до XX века применение стекла в архитектуре не имело такого абсолютного значения. Стекло берет теперь на себя половину функционального и декоративного значения в современном интерьере, так же как и в экстерьере. Стекло и железобетон становятся главными строительными компонентами.

Отсюда и эта частая необходимость обращения художников к витражу, его многообразным техникам, предоставляющим широкое поле деятельности художникам самой разной индивидуальности. Витраж в традиционной свинцовой пайке, легкие витражи в латунной или алюминиевой протяжке, железная решетка круп-

ных витражей... все разнообразие применяемой сегодня технологии трудно даже просто перечислить. В своей работе я отдаю предпочтение чистоте и блеску больших гладких стекол перед современными фактурными, значительно утолщенными, литыми стеклами меньшего модуля, хотя нельзя не признать за последними их специфических качеств, особых эффектов и новизны приемов.

Работая с плоскими стеклами, я люблю применять наряду с цветными молочное, черное и, что особенно важно для меня, бесцветное, прозрачное стекло. Введение прозрачного стекла дает возможность сохранить пространство единым. Ритмическая цветовая композиция как бы отделяет интерьер от экстерьера, позволяя, однако, при этом проникать одному в другое, наполняя архитектуру воздухом и возвращаясь обратно в пространство пейзажа.

Плоские большие стекла создают крупный модуль, крупный композиционный шаг и свободное дыхание витражу в рамках архитектуры. Ограничивая палитру до нескольких цветов в композиции, я сообщаю своим простым решениям некоторую усложненность развитием каждого цвета — два-три желтых или два-три синих, голубых и т. д. Путь простых средств, не насыщающих архитектуру, а легко входящих в нее, мне представляется достаточно эффективным. Цвет, свет, пластика, ритм, пропорции и, может быть, еще нечто, не поддающееся определению, создают игру или жизнь вещи в архитектуре. Естественно, что это частный путь, совершенно

ни для кого не обязательный.

Размышляя о развитии искусства витража, я прихожу к выводу, что рациональный или декоративный характер витража наиболее оправдан сегодня. Я не говорю об особых заданиях, выходящих из ряда обычных. Образная сила витража, его эмоциональная насыщенность, по-моему, достигается главным образом конструкцией композиционной и конструкцией цветовой. Такой монументальный витраж в своей основе остается декоративным, но это еще не значит, что он не монументален. Являясь декоративным или даже абстрактным, произведение искусства всегда монументально по существу, если оно точно соотносено с архитектурой и грамотно в нее вписано.

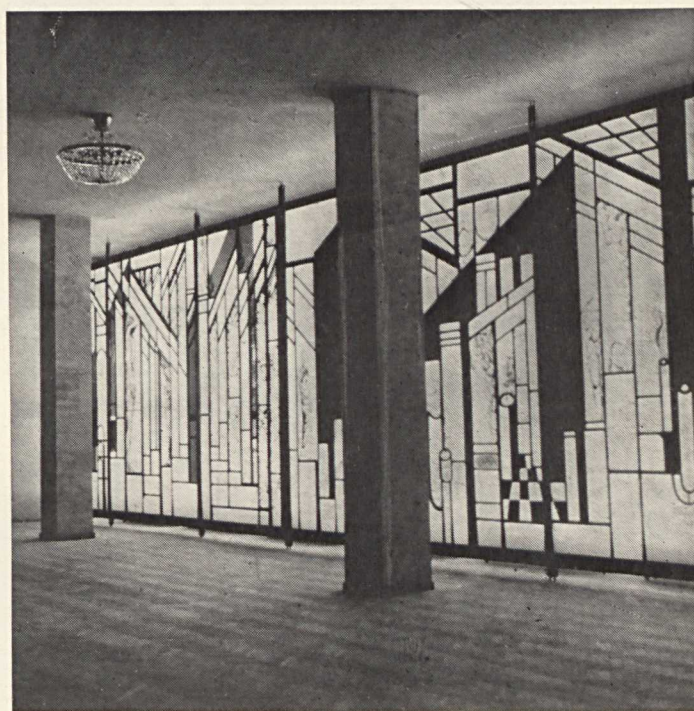
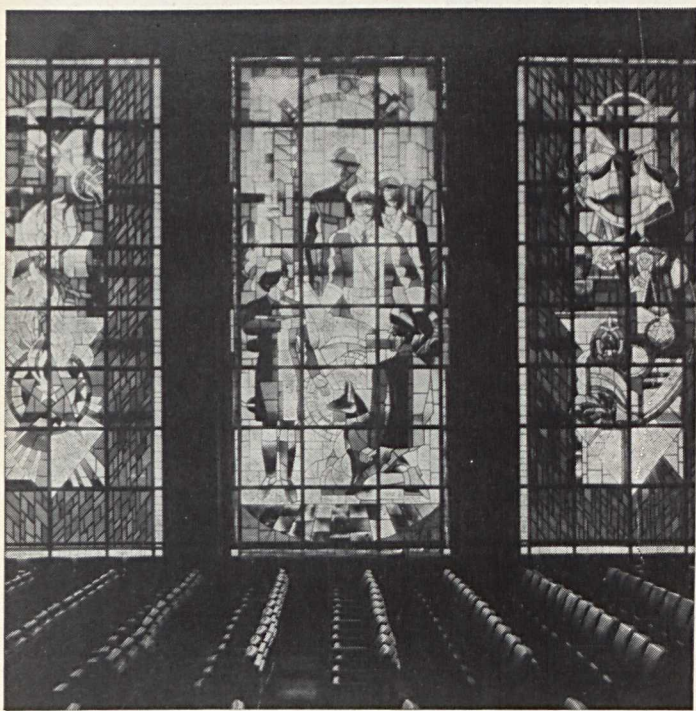
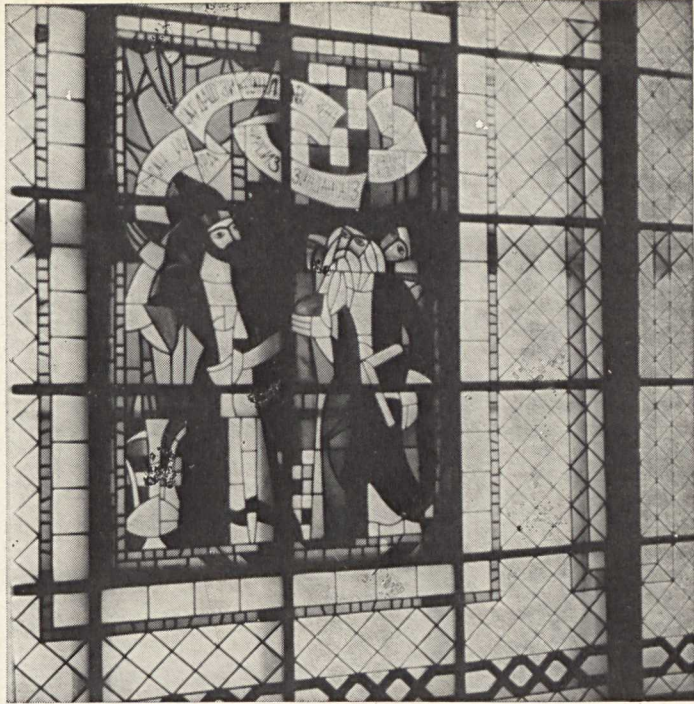
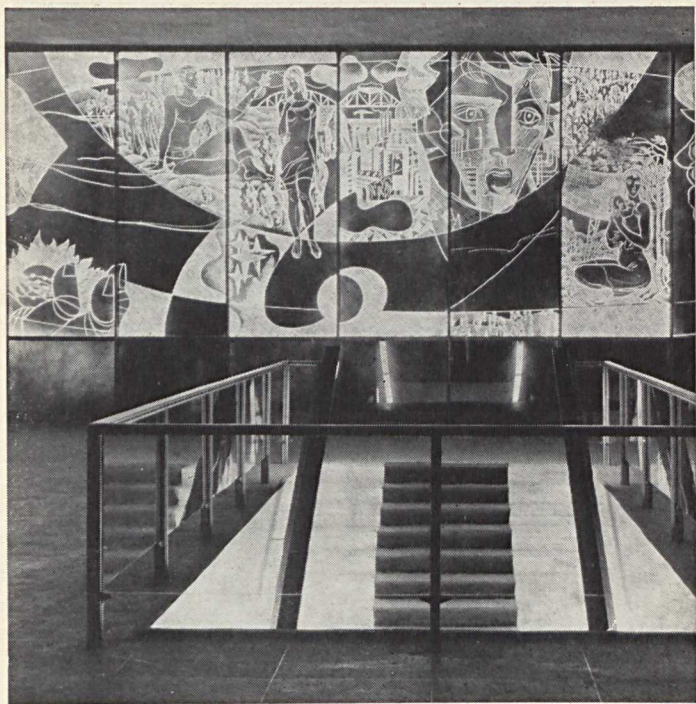
«По-моему, главное — не заслонять архитектуру...»

Бронюс Бружас  
(Вильнюс)

Велики возможности монументально-декоративного искусства в современной архитектуре. От взаимопонимания архитектора и художника-монументалиста в основном зависят функция декоративного произведения, его созвучие с интерьером или экстерьером. Поэтому разговор о назначении витража в современной архитектуре должен идти вокруг таких основ, как его функциональность, эксплуатация и, самое главное, идейно-эстетическое воздействие на данную среду.

В общем-то, хорошо разное витражное стекло, будь оно толстым или тонким,





зеркальным или гравированным. Главное, чтобы витраж выполнял свою функцию. Однако, по моему глубокому убеждению, в нашей географической широте лучше всего свою функцию выполняет именно натурально освещаемый витраж из тонкого стекла (кроме, конечно, интерьеров, исключающих возможность использования натурального освещения — таких как кафе, рестораны и пр.).

Эксплуатация витража из тонкого стекла во многом дешевле — и даже в том случае, если витраж освещается искусственно.

Эстетическое преимущество витража из тонкого стекла проявляется, на мой взгляд, в большей непосредственности участия художника в самом процессе создания. Рука художника чувствуется на всех его этапах, начиная с эскиза и кончая изготовлением заготовок из стекла. А это придает каждому произведению большую непосредственность и теплоту. Архитектура диктует монументально-декоративному искусству масштабы, характер и даже художественную функцию. Витраж в архитектуре — это декоративная картина, портьера, если хотите, главная и определяющая функция которой — служить украшением, аккомпанементом архитектурного строения. От назначения здания зависит и характер витража, будет ли он чисто орнаментальным (например, в интерьере музея), или же тематическим. Но, по моему, и тематически-сюжетный витраж не должен «высовываться» из архитектурного ансамбля. Специфика витража как декорирующего элемента несколько

далека от личного, присущего, скажем, мольбертной живописи, проявления индивидуальности художника. Да, витраж эмоционально обогащает архитектуру — цвета витража из тонкого стекла выравнивают свет, однако, создавая настроение, по моему, главное — не заслонять архитектуру, прямых функций общественного интерьера.

**«Наша задача — сохранять связь с природой...»**

*Анатолий Гайдамако*  
(Киев)

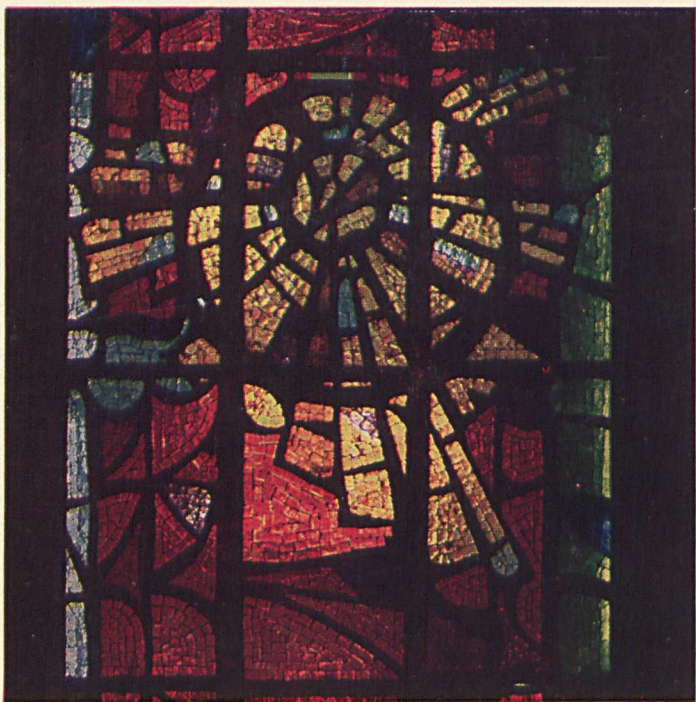
На мой взгляд, витраж в архитектуре представляет собой одно из самых активных по эмоциональному воздействию на человека средств монументального искусства. Это ставит художников перед сложными проблемами. У каждого из нас существует свой подход к пониманию решения этих проблем. Для меня, например, окно в интерьере — это «полотно картины», вечно меняющейся во все времена года и в каждую следующую минуту. Это «живое» произведение, взятое в «раму» архитектуры. Соответственно, в моем представлении задача архитектора заключается в том, чтобы окно создавало такую «раму» для специально выбранного кадра, открывающегося из него вида.

Когда в такой архитектуре появляется витраж, закрывающий, как штора, этот кадр, — он не нужен. (Даже психологически, находясь в интерьере, хочется раздвинуть штору, чтобы увидеть пространство за окном, чтобы снять ощущение давя-

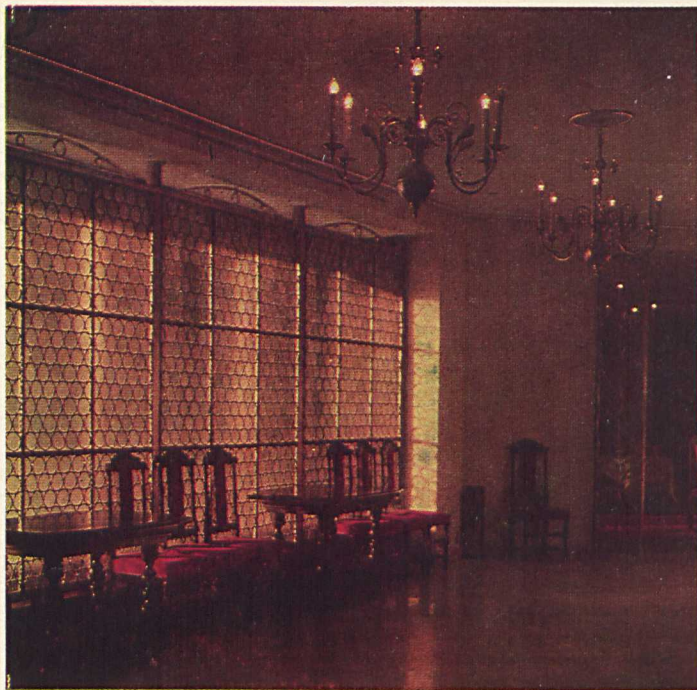
щей замкнутости внутреннего пространства.) Я не представляю себе витража, даже шедевра, который перекрыл бы вид из интерьера на вечно меняющееся море, горы, лес или степь. Витраж должен соответствовать современной потребности человека в живой связи с природой, помочь войти в контакт с ней, где это только возможно, а не отгораживаться от нее. Наша задача — сохранять связь с природой, а не уничтожать — в этом, мне кажется, заключается основной смысл работы художника над витражом.

И только в случае, когда интерьер силой обстоятельств замкнут в себе, когда архитектура строится в расчете на витраж — как единственный источник света, он может принять любые формы, став основным конструктивным элементом при формировании пространства интерьера. Именно в такой ситуации нам преимущественно довелось работать. Отсюда появление в наших работах (выполненных совместно с Л. Мищенко) витражей в разных сочетаниях стекла с полированным металлом, объемных витражей, набранных из стандартизованных элементов, витражей на керамической рельефной основе и на дереве. Здесь художник мало зависит от технологии, но полностью от своей фантазии.

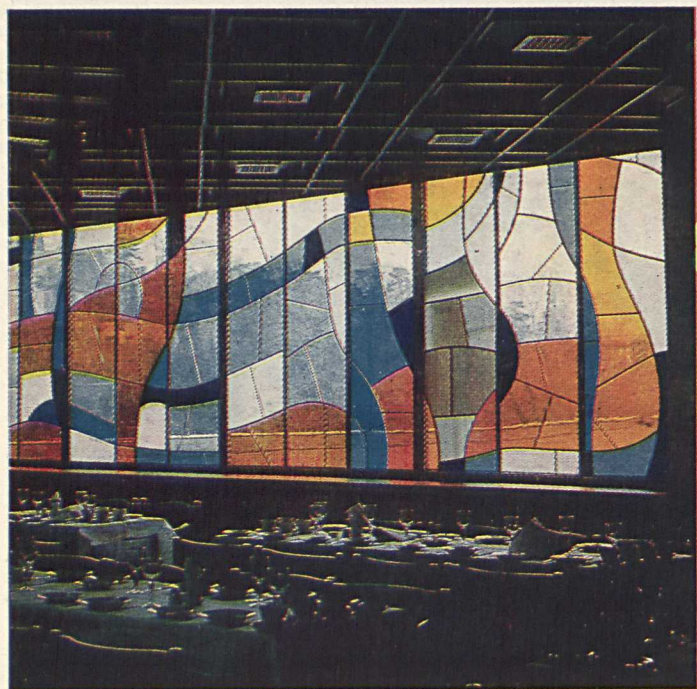
И все же весь опыт нашей работы лишь убеждает, что главной в современной практике остается проблема связей: витраж — архитектура — окружающее пространство — и зритель. И здесь, мне кажется, надо ждать открытий.



*З. Церетели*  
Витраж в посольстве  
Грузии в Москве



*А. Васнецов, Т. Агаханов*  
Витраж в ресторане Центра  
международной торговли  
в Москве



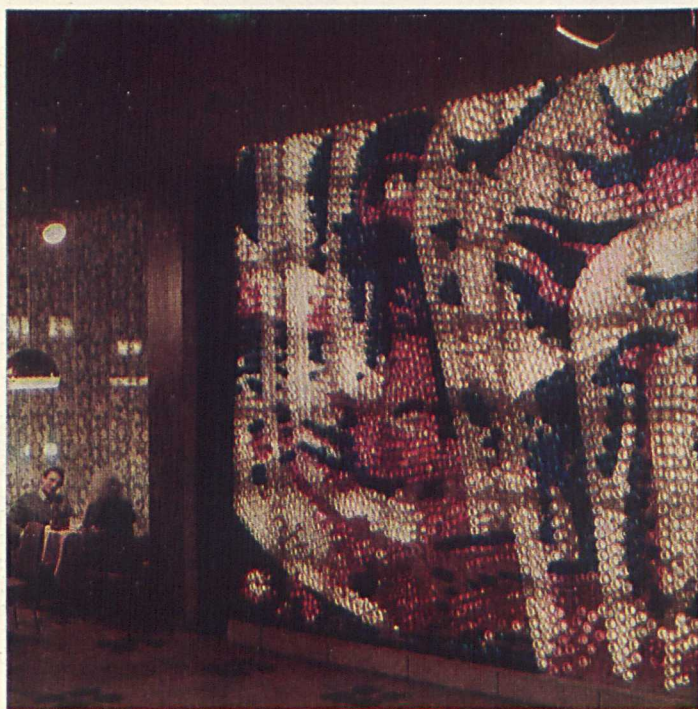
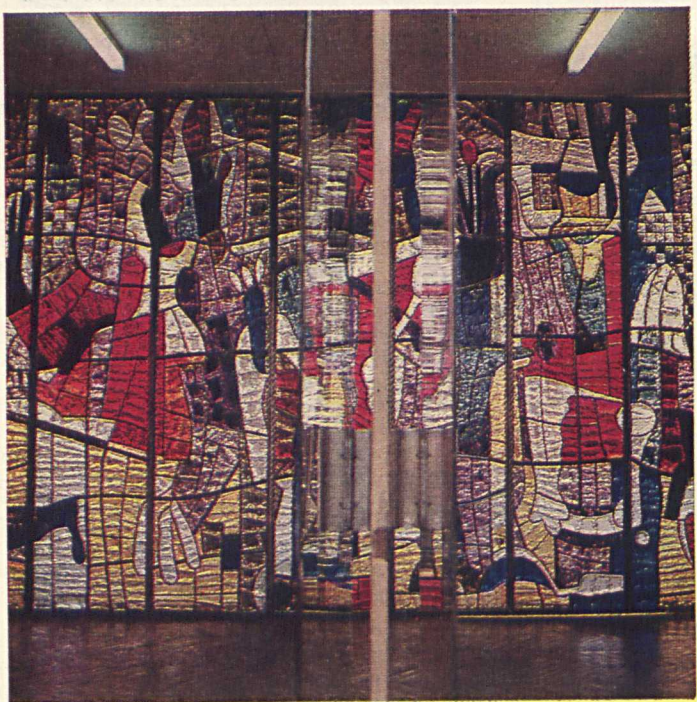
*Н. Егоршина*  
Витраж в пансионате  
«Жемчужный». Сочи



*В. Карась, М. Левханян*  
Витраж в поликлинике  
областной  
больницы. Киев

*А. Петров*  
Витраж в учебном корпусе  
МФТИ. Долгопрудный

*А. Гайдамако, Л. Мищенко*  
Витраж в ресторане гостиницы  
«Киев». Киев



Мы познакомимся с выступлениями лишь трех монументалистов, активно работающих с витражом. Хотя они и представляют разные художественные школы, однако в своих исходных позициях следуют одной тенденции, наиболее сегодня распространенной, но не единственной.

Реальная практика сложнее и многообразнее. Она вмещает широкий спектр исканий, тяготеющих к разным полюсам, заложенным в природе искусства витража, затронувших все уровни работы с ним. Увеличился диапазон конструктивных значений витража в архитектуре — окно, стена, перегородка, картина, экран, декоративная композиция...

Расширилась палитра средств — стекло плоское и литое, фабрично-плиточное и резное, в один слой и в пакетах, прозрачное и матовое, пропускающее свет и отражающее...

Обновились технологические приемы — витраж на цементной связке, в алюминиевой протяжке, в стальном каркасе, на эпоксидных смолах, с гальванопластической медной решеткой...

Никогда прежде не имел витраж такого разнообразия форм, не переживал такого напора исканий, не совмещал в себе столько значений, не совершал столько открытий. Но никогда не испытывал он и таких острых противоречий, не задавал так много вопросов художникам.

НТР открыла необъятные перспективы для поисков новых выразительных эффектов витража, но всегда ли оправданы эти поиски, не превращаются ли они сегодня в «бег за миражом»? Не теряем ли мы при этом какие-то «вечные» ценности, привлекающие нас в старинных образцах? Где пределы возможностей материала и на что направляется сегодня его «энергия»?

Вопросов много, и ответ на них непросто. Если в других искусствах опыт и непрерывная традиция помогают в поисках его, то здесь все дороги одинаково нехожены и равно привлекательны.

Есть у витража свои маяки, но их свет далек. Есть образцы — но они неповторимы. Время сместило все координаты, задав новые условия, обстоятельства, возможности. Другими стали не только архитектура, но и мы сами — художники и зрители.

И потому каждая работа — встреча с новой задачей. Каждый художник — первооткрыватель. А это непросто. И оттого нередко достижения перемежаются с ошибками, а дилетантизм процветает рядом с профессиональными усилиями. Это неизбежно. Так бывает в начале всякого пути, который постепенно вырисовывается среди разноречивых устремлений.

Именно поэтому сегодня рано подводить итоги. Однако самое время поговорить о проблемах, вспомнить о традициях, определить в целях, задуматься о сущности искусства витража.

Об этом — наши следующие страницы.



Л. Полищук, С. Щербина  
«Пегас» — столб-витраж  
во Дворце культуры, Уфа

# Материал и его возможности

## Диалог с художником

**Искусство современного витража не получило пока исследования в искусствоведческой литературе, что в значительной мере затрудняет возможность рассказать о нем со всей полнотой в рамках одной и даже нескольких статей.**

**Поэтому мы обратились к жанру «диалога», где в живом разговоре художника и искусствоведа открывается возможность рассмотреть эту тему как бы с двух сторон, позволяя затронуть больший круг вопросов, коснуться наиболее «болевых», на наш взгляд, проблем развития современного витража.**

**В разговоре приняли участие искусствовед Наталия Давыдова и художник-монументалист Леонид Полищук, который вместе со Светланой Щербининой уже давно работает в этой области, создав целую серию витражей, включающую более десяти крупных произведений.**

### Искусствовед

Всякое суждение о предмете или явлении предполагает знание его природы. А что мы знаем о причинах нынешнего всплеска интереса художников к искусству витража? Среди критиков его принято рассматривать как проявление реакции на эстетическую неполноценность современной архитектуры. И если согласиться с этой точкой зрения, то пришлось бы признать, что с развитием архитектуры необходимость в витраже отпадет. Но практика свидетельствует об обратном — при явном улучшении состояния архитектуры процессы развития искусства витража не затухают, а разгораются с еще большей силой. Следовательно, причины в другом — в чем именно?

### Художник

Должен признаться, что для меня гораздо важнее само явление, чем причины, породившие его. Мне кажется, художник должен всегда в душе сохранять благоговение перед тайной. Будь то тайна рождения человека (хотя, наверно, это можно объяснить с позиций химии или генетики) или тайна возрождения витража. Конечно, достаточно убогая архитектурная среда не могла не привлечь к витражу людей, увидевших в нем ступок солнечной энергии, радость сильного цветового воздействия. Замерзшему требуется костер. Но все эти объяснения поверхностны. Суть не в этом.

Витраж не цветные стекла. Витраж не техника. Витраж — это определенное состояние души. Вот к этому-то состоянию души рано или поздно должны были прийти люди. И потом, жизнь современного витража не связана «впрямую» с уровнем архитектуры. Может быть хороший витраж и в посредственной архитектуре. Но и в блестящем архитектурно-скульптурном сооружении Ле Корбюзье в Роншане не обошлось без витража!

### Искусствовед

Что же это за «состояние души» и разве оно не может быть материализовано другими средствами? Почему все-таки понадобился витраж, тогда как до недавнего времени человечество не ощущало в нем столь острой потребности?

### Художник

Любой материал затрагивает какие-то грани человеческого подсознания. Витраж — сильнейший раздражитель нашего подсознательного. Витраж — посол нового времени, новых представлений, новых возможностей и новых идей. Разное время выдвигает на авансцену разные материалы. Был металл, был бетон, теперь, может быть, наступил черед стекла.

### Искусствовед

Несомненно, доля участия стекла в архитектуре в наше время увеличилась многократно. Изменилась и роль его, поставив художников перед необходимостью его нового эстетического осмысления. Одной из форм такого нового «прочтения» стекла является, например, так называемый «архитектурный витраж» — застекленные фасады-экраны, работающие по принципу зеркального отражения и уже ставшие самостоятельной темой в работах архитекторов. Но мы сегодня говорим о витраже в его традиционной форме.

### Художник

Современный витраж несводим к одной лишь форме. В современном градостроительстве витраж может быть автономен. Он может сопровождать движение, а может «собираться» в эмоциональный узел. Может функционально соединяться с источником света, а может представлять некое иррациональное начало в архитектуре.

### Искусствовед

Такое разнообразие форм витража в архитектуре не размывает ли границ самого понятия «витраж»? Меня не оставляет ощущение, что с изменением условий жизни витража в современной архитектуре как-то незаметно стерлось и ясное представление о его действительном назначении, какое мы знаем за ним со времен средневековья. Витраж постепенно становится всем, но не самим собой. Особенно с появлением искусственного подсвета. Вот и вы в своей работе отдаете предпочтение такому витражу, почему?

### Художник

На Руси витражей (в том виде, в каком они сейчас существуют) не было. Если же где-то и были, то смотрите: заутрени начиналась в 6 часов утра, вечера — в 7 вечера, а всенощная — и вовсе в 12 ночи. Известно, что на улицах электричество не горело. Спрашивается — кто видел эти витражи? Это — к вопросу о традициях.

Теперь к вопросу об искусственном свете. Во-первых, часть наших витражей (в гостинице «Интурист», в Уфе, в Институте кибернетики АН СССР) работает и при дневном свете. И все же, разве не естественно, что современный художник должен исходить из современных условий жизни людей? Современный человек ведь не ложится спать с заходом солнца. Жизнь в общественных зданиях, дворцах культуры длится иногда за полночь. На Севере и вовсе день короток. Значит надо заставить витраж работать и днем, и вечером. Тем более, что к новому источнику света человечество привыкает все более и более. Теперь возникла новая возможность: некоторые сферы жизни опустили под землю (мне известен пример работы витража на глубине 14 метров). Привнесение витража в такую специфическую обстановку возвращает людям ощущение «надземного» состояния, т. е. витраж ко всему прочему наделяется здесь целительной силой.

### Искусствовед

Однако нередко в подобных случаях витраж просто дублирует функции других искусств — искусства художественно направленного освещения, декоративной росписи и т. д. Отсутствие строго закрепленного, конструктивно обусловленного за ним значения делает зачастую его присутствие в архитектуре столь же необязательным, сколь и возможным.

### Художник

Всякая архитектурно-пространственная среда, как всякий живой организм, имеет разные силовые поля, различные «болевые точки», пересечения осей движения и т. д. Поэтому так важна работа по исследованию, чем «чревата» архитектура. Где и на каком напряжении она пойдет? Прежде чем счастливо, с головой, окунуться в вещь, надо же прочувствовать, а где ей будет лучше жить? Поэтому мы стараемся работать в такой архитектуре, где эти предпосылки существуют.

### Искусствовед

Но если в чем сегодня и несвободен художник, так это в праве выбора архитектуры. Как правило, монументалисту приходится работать в условиях типового, поставленного на индустриальный поток, строительства. А это задает ему жесткие ограничения, ставя художника перед альтернативой — подчиниться этой архитектуре или вступить в противоборство с ней. Причем потери неизбежны в обоих случаях. Кажущаяся неразрешимость этого противоречия рождает у художников неверие в успех содружества с такой архитектурой.

### Художник

Единственный, доступный мне метод заключается в том, чтобы самому предлагать идеи архитектору. В одном случае, он трансформирует среду для того, чтобы эта идея нашла свое естественное место, в другом — будет думать, как ее включить в круг своих проблем на завтра. Но, повторяю, художник есть реактор, вырабатывающий идеи. В этом его спасение, и это — залог его успешной работы в архитектуре.

Сложность, возникшая от раскованности архитектуры от ордерных догм, с одной стороны, и ограниченности ее пластических ходов — с другой, должна самым серьезным образом повлиять на формирование художника новой формации, для которого не выученные «раз на всю жизнь» композиционные ходы или любимые цветосочетания, а умение отвечать на бесконечное разнообразие задач архитектуры было бы не обременительным, но ограничительным, а радостным.

### Искусствовед

Изменять что-то на ходу в типовых проектах, надеясь получить не заложенный в них изначально эстетический эффект, — идея малореальная. Так, может, проще было бы ограничить применение столь дорогостоящей техники, как витраж, используя его лишь в ситуациях, для этого заранее подготовленных, в условиях если и не идеальных, то хотя бы приближенных к ним?

### Художник

А что такое идеальная ситуация? Сикстинская капелла — идеальная ситуация? А представьте, ее бы расписал посредственный художник, вы бы продолжали утверждать, что это идеальная ситуация?

Для меня идеальная ситуация — когда мне есть ЧТО сказать, есть ЧЕМ сказать и КОМУ сказать. Идеальная ситуация, когда умный архитектор перестраивает здание «под тебя» и получается сильная вещь. Идеальная — когда к тебе обращаются за выходом, потому что иначе не получается. Идеальная, когда приезжает издалека руководитель города и чувствуешь себя пужным людям. Что еще надо художнику? Разве вы не знаете, что иногда удивительные вещи открываются, когда человеку плохо? Уж куда там до идеальных условий... Так и с архитек-

турной ситуации. С ней трудно, подчас она немощна. Ну и что? Тем более нужен художник. Стало быть, острие недовольства надо повернуть не к внешней стороне жизни, а к себе, художнику! Вовнутрь!

#### Искусствовед

И все же существуют и вполне объективные трудности, не зависящие от степени профессиональной подготовленности художника и его таланта. Например, различие в принципах формообразования в художественном творчестве, всегда неповторимо уникальным, рукотворном — и архитектуры, индустриальная природа которой представляет его полную противоположность.

#### Художник

Ну, до всякого формообразования существуют идеи, которые властно захватывают и архитекторов, и художников. Одной из таких идей в наше время стала идея индустриального строительства. Идея, рожденная потребностью времени. Идея, производящая революцию не только в технологии, но, что не менее важно — в сознании.

И потом, ограничения не есть сковывающее начало. Можно из нескольких элементов создать бесконечно разнообразный мир. Ограничения и бесконечная свобода при кажущейся полярности понятий — есть два взаимосвязанных диалектических элемента.

#### Искусствовед

Не могли бы вы пояснить эту мысль на примере ваших собственных работ?

#### Художник

Давайте возьмем для примера систему рам в наших витражах. Блок рамы — как ячейка-блок современного индустриального строительства. Четкая математика, общий знаменатель и для витража, и для архитектуры. Система координат, точка отсчета — если хотите.

И полная свобода композиции, пересекающей эту систему координат. Статика и движение, двуединство. Все, что предлагает Время, есть краска на моей палитре. А художник как сын своего времени должен говорить на его языке.

#### Искусствовед

Но понятие «времени» сегодня во многом изменило свои границы. Нередко современному человеку «старое» теперь оказывается в чем-то ближе, нужнее, чем «новое». В «чужом» времени он отыскивает идеалы, отвечающие каким-то очень существенным струнам в его душе. Вероятно, и художник вправе пользоваться «языком» любого времени. Разве устарели формы классического витража, разве традиционная техника его не может найти места в современной архитектуре?

#### Художник

Давайте только разграничим слова «человек» и «художник». Человек может хотеть все. Он может ходить на бега и коллекционировать старые автомобили. Он может раскрыть томик Пушкина и уснуть с возгласом: «Да, теперь уже никто так не любит!»...

Художник тоже человек, и, как говорится, ничто человеческое ему не чуждо. Но он приходит в этот мир со многими функциями, из которых постепенно одна становится доминирующей: потребность выразить свое время! Веру, страсти, иллюзии... Да, и иллюзии! Художник по натуре стихийный диалектик. Он понимает, что ВРЕМЯ не может быть повернуто вспять. А настоящий художник всегда принадлежит своему времени, потому что он сильнее других чувствует уникальность того отрезка быстро меняющегося времени, которое ему отпущено. И если он сын своего времени, то его страсти подлинны. А в искусстве остается только подлинность. Ведь пишут не красками — кровью! И смотрите, какой парадокс — это же самое человечество, которое увлекается ретро, почему-то ценит только подлинное, состоящее в ладах со своим временем искусство.

Хочу привести в качестве иллюстрации историю о подделках картин Вермеера. История, раскрывшаяся после войны, когда торговец, продавший несколько картин Вермеера Гитлеру, был привлечен за это к суду. Спасая свою жизнь, он признался, что продавал свои подделки, и в доказательство потребовал в камеру холст, краски и прочие принадлежности. Эксперты были потрясены его работой!

А теперь самое главное. В мире немного вещей Вермеера. И они очень высоко ценятся: это прекрасный художник. Казалось бы, человечество должно было радоваться приобретению еще нескольких «шедевров» — ведь уровень подделок был потрясающе высок! Но нет! Они оказались никому не нужны. Пропала подлинность времени.

Талант может пережить свое время, но всякий настоящий талант «прописан» в своем времени. Нельзя сместить во времени ни Микеланджело, ни Гойю, ни Сезанна, ни Пикассо. Ими владели разные идеи. Идеи, рожденные своим временем!

#### Искусствовед

Но время ставит перед художниками необычайно широкий круг задач. И каждый делает свой выбор. Кто-то акцентирует декоративную направленность своих поисков в желании красить неэстетичность существующей среды. Другие ищут пути к созданию своеобразного «душевного комфорта» для человека, чтобы снять с него тяжесть нервных перегрузок. Вы же тяготеете к предельной духовной концентрации изображения. Не потому ли, что задачу наполнения среды определенными смысловыми значениями считаете наиболее созвучной времени?

#### Художник

Я не хотел бы противопоставлять одно другому. Я убежден, что художник должен безоглядно следовать своей природе и делать то, к чему он полнее предрасположен. Он не должен говорить

о том, чего не знает, не любит, не понимает. Я прожил большую жизнь, где было все, о чем я говорю в своих работах: любовь и война, верность и предательство, надежда и сострадание... И для меня каждая работа — о главном. И каждая — как последняя. Наверное, все это вместе и создает такую концентрацию.

#### Искусствовед

Однако всякий материал, в силу природных своих качеств, к каким-то задачам, вероятно, приспособлен лучше, к каким-то хуже. Ведь не случайно, наверное, сегодня в работах художников с витражом преобладают декоративные решения? Вероятно, стекло своими свойствами задает такую направленность?

#### Художник

У стекла, как и любого материала, нет ограничений. У людей — есть. Дело не в случайности или не случайности. А в том, что подсознательно художник (как и всякий человек) знает свой предел. И никто не подойдет просто так к штанге в сто килограммов, чтобы ее толкнуть. Так же и в искусстве: если природа вложила в художника многое, то она и побуждает его ко многому. Если она вложила в него меньше, он соизмеряет свои силы и ограничивается оформлением, сопровождением.

#### Искусствовед

Стекло, безусловно, обладает большой силой выразительности. Но чем больше эта сила, тем ответственнее и роль художника перед зрителем. В зависимости от доли концентрации энергия витража может оказывать различное воздействие. Именно по этому здесь задачи художественные и гуманистические смыкаются с особой остротой. Куда, на что будет направлена энергия материала — этот вопрос сегодня становится краеугольным в творчестве монументалистов.

#### Художник

Не секрет, что среда, в которой живут десятки миллионов человек, еще далека от высот архитектурной мысли. Но они живут в этой среде всю жизнь. Отсюда великая миссия художника — быть всегда с людьми и, если нужно, своим талантом заполнять вакуум.

Недавно я вернулся с Севера, где, как поется, «девять месяцев зима, остальное лето». Этим людям витраж нужен как ступень солнечной энергии, как глоток чистого воздуха. Но если в нем — витраж — не будет пронзительного напряжения души, это будет не витраж, а зеркальце для паузасов. К сожалению, чаще всего так и случается.

Что выделяет монументальное искусство среди прочих искусств? Я могу прочесть сборник стихов — могу не читать, могу пойти в кино — могу не идти. Но вещь, поставленная на годы... каким же запасом идей, каким огромным мастерством должна она обладать, чтобы излучать, излучать и излучать!

#### Искусствовед

И все же согласитесь, что личных изобретений в истории не так уж много. Идеи формируются, шлифуются и формулируются коллективными усилиями. Тем более это свойственно монументальному искусству, пользующемуся, как правило, достаточно ограниченным набором тем, сюжетов, образов. Соответственно и соотношение массового и уникального сознания, «школь» и меры одаренности каждого отдельного художника здесь, вероятно, имеет особые градации, отличные от, скажем, станкового искусства?

#### Художник

Я считаю, что противопоставлять массовое и уникальное нельзя. Во все времена они существовали, и наряду с ювелирами-ремесленниками создавал свои шедевры Бенvenuto Челлини, а в одно время с сотнями «богомозов» творили Феофан Грек, Рублев и Дионисий. Диалектика царит во всем. Разве пирамида может жить без вершины? А разве вершина не есть завершение пирамиды? Думаю, вас волнует другое: низкий уровень «массового», у которого, в отличие от «старых» времен, нет образцов для подражания. Я присоединяюсь к вашей озабоченности, но это отдельная тема.

#### Искусствовед

Эта тема, однако, тесно связана с будущим развитием искусства витража. Оно, это будущее, закладывается уже сегодня. Каким оно будет? Я думаю, что этот вопрос закономерен в нашем разговоре. Он волнует многих, судя по интенсивности поисков, идущих в этой области творчества и направленных на освоение все новых средств выразительности. Но всегда ли оправдана такая устремленность к поиску нового? Разве традиционные средства уже исчерпали себя?

#### Художник

Изменение средств художников — процесс естественный. С одной стороны, он — реакция на скучность искусства недавнего прошлого, а с другой — жизненно важный процесс. Потому что без поисков нового, без обновления средств искусство умирает. Куда пойдет витраж, не стоит гадать. Ясно, что у него еще много неиспользованных возможностей. Как художнику, мне всегда легче показать сделанное, чем разговаривать о будущем.

#### Искусствовед

Но и не задумываться о нем нельзя. Знание перспектив задает направленность поискам, помогая становлению нового. И поэтому осмысление сделанного, обсуждение насущных проблем творчества — такая же настоятельная необходимость, как и собственно практическая работа. Хочется верить, что и наш с вами сегодняшний разговор окажется в этом смысле небесполезен.

Витраж Шартрского собора  
Лишь осознав, что это один маленький  
фрагмент повествования, что подобных  
окон-романов многие десятки, мы начи-  
наем понимать, каким фейерверком ис-  
кусности стало рождение витража



# Уроки Шартра

Вячеслав Глазычев

Нижеследующее — не эпиграф:

Рыцари, пустившиеся в первый Крестовый поход 1096 года, завивали локоны щипцами и обожали сладкое. (Историческая справка.)

Дьявол: Адама видел я,  
да он чурбан!

Ева: Чуть грубоват.

Дьявол: Обмякнет он,  
хоть с виду крепче ада.

Ева: Он простодушен.

Дьявол: Да просто низок он... (Сцена грехопадения из мистерии об Адаме, сочиненной в Англии где-то в середине XII века и весьма популярной на материке.)

*Сестра, графиня! Пусть  
тебя хранит во славе*

*Тот, на чью я уповаю помощь  
и для кого я жалкий узник тут.*

*О Даме Шартра не скажу того —  
о той, кто мать Луи.*

(Финал песни, сочиненной Ричардом — Львиное сердце в плену, в 1193 году. Сестра-графиня — это Мари де Шампань, Дама Шартра — тоже сводная сестра Ричарда, а Луи — восторженный племянник, позже — Иерусалимский король.)

*Что делать мне в раю?*

*С теми, кому в рай, мне не по пути.*

*Я в ад хочу...*

(Из монолога героя полупрозой-полустихом написанного романа «Николетта и Окассен». Ромац, скорее всего, сочинен одним из спутников Ричарда в походе и в плену.)

*За всю любовь мою наградою печаль.*

*И это правда, здесь ни грана лжи.*

*О Дама, жалься!*

*Дай мне верить: будет  
счастливым день.*

(Из романа, написанного Герцогом Тибо Великим на стене его замка где-то около 1236 года. Дама — вне всякого сомнения, Бланка Кастильская, регентша Франции, мать Людовика IX, патронесса Шартра. Длинные языки XII века утверждали, что мольба Тибо не осталась без ответа.)

Научившись игре в шахматы, крестоносцы придали сарацинскому «оруженосцу» большую свободу движений и назвали эту фигуру «девой» или «королевой». (Историческая справка.)

Столь долгая выборка справок есть все же наикратчайший способ ощутить атмосферу, в которой из романского кокона пробилась на свет яркая бабочка готики. Именно эта атмосфера породила витражи Сен-Дени и Шартра. К тому же буквально: все упомянутые персонажи были основными заказчиками, их друзья и враги — тоже.

Витраж в миг создания — это необходимый элемент культа Марии как королевы небесного «двора», культа, возникшего в окружении нескольких великих женщин и отразившего их вкусы. Вкусы Элеоноры, ставшей в 1137 году королевой Франции, а в 1152 — Англии; вкусы ее дочери Мари де Шампань, по заказу которой Кристиан написал легенду о Парсифале; ее внучки Бланки Кастильской, умершей в 1252 году. Это не преувеличение — все историки искусства свидетельствуют, что после 1250 года искусство витража переживает изрядный упадок. Итак, загнанные страсти, позже вдохновлявшие Шекспира, замечательные женщины и поэты, куртуазность как ведущая эстетическая категория (тогда этих слов, впрочем, не знали), рождение готики, создание витража. И первый урок: витраж не только расцветает с быстротой кактуса — яркий цветок среди колючих извивов железа и камня, он лучше всего в первых работах!

Если тот, кто рисовал на беленой доске «розу» и «ланцеты» западного фронтона Шартра (еще романского фронтона), был грек, что не исключено, он не повторял, а творил новое. Но скорее он был все же француз, лишь державший перед глазами образцы: иллюминированные манускрипты, реликварий резной слоновой кости из Константинополя, перегородчатую эмаль, грубоватый каст запечатанных в золото драгоценных камней. Иначе говоря, самые изысканные, самые лучшие (если верить Виолле ле Дюку и собственному ощущению) витражи созданы дилетантами, бывшими, вне сомнения, опытными ювелирами, не творившими, однако, ничего похожего когда-либо раньше. Или еще иначе: для создания первоклассного витража вовсе не потребовалось заранее знать, как это делается, — это просто сделали.

Витраж в момент рождения — монументальный жанр ювелирного искусства. С точки зрения создателей и разработчиков нового жанра, у него был только один критик — Мария. Остальные, даже самые знатные, были по отношению к этому критику верными вассалами, к тому же и сопоставлять было не с чем. И вот второй урок Шартра: анонимные создатели витража были люди перобкие, независимые духом, и работали они за наивысший по тем временам гонорар — вечное спасение под протекторатом Девы.

Это не преувеличение. У самой центральной апсиды Шартра, рядом с Петром и Павлом, ассистирующими Марии, вдруг возникает образ св. Иакова (он же Сантьяго ди Компостелла — заодно и тонкая лесь Бланке Кастильской), заказанный и оплаченный цехом портных. С теологией минимум общего — это один из излюбленных тогда сюжетов «фаблио» об обращении в истинную веру мага Гермогена, трансформирующегося путем сложной цепи шагов в св. Евстафия. Или еще рядом нечто на грани святотатства (как и многое другое в готике, не зря изруганной за это генералами Реформации) — Роланд, тот самый, из романа, с верным другом своим Тьерри, и оба в нимбах! Поместить их на витраж можно было только с помощью деяний Карла Великого, который, впрочем, на место в соборе тоже не имел особых прав и был канонизирован лет через полтора, и не без колебаний.

Как справедливо заключил Генри Адамс, любовно описавший каждый камень Шартра, логика такова: коль скоро песнь о Роланде любима всеми, то и Марии она должна нравиться. Вспомните «Колодец святой Клары» у Анатолия Франса, все же не до конца изуродованного очаровательный сборник средневековых фаблио о жонглерах, ворах, прелюбодях и пьяницах, обращавшихся к Марии за помощью и спасаемых ею вопреки земной и небесной логике, сугубо по-женски. Меховщики, заказавшие это витражное окно, знали, что делали, коль скоро их выбор был одобрен и благодарно принят.

Это тоже урок Шартра: у них у всех один вкус — у королевы и герцога, у булочников и мясников, каменщиков и витражных дел мастеров-витреариусов. Им легко было понимать друг друга, хотя каждый занимал свое место, делал свое дело и руководствовался своими интересами. Наверное, это и называется художественным вкусом эпохи, нашедшим себе адекватную форму воплощения в соответствующем материале.

Фреска при удачном освещении чуть светится, мозаика мерцает, позолота сияет. Сверкать может только витраж, в котором мастера Шартра опорой колористической композиции сделали стократ усиленную голубизну неба, сложнейшую синеву (здесь и насечки, и включения белых кружочков, не говоря уже о десятках оттенков). Сверкающие плакаты, искрящиеся лубки — они здесь тоже есть, ведь библейская тематика, сюжеты житий святых открывали тому безграничные возможности.

В самом деле, внутри собора беззвучно продолжается давняя битва, свирепая битва «роз» — предшественница тязбы Ланкастеров и Йорков. Северная «роза» в стене собора — это Франция. Заказ и средства Бланки: Мария-королева, сидя на троне, спокойно и гордо держит младенца, она — регентша. Под ее ногами, в центральном из пяти высоких окон, мать Марии — Анна, стоящая на гербе Франции\*. По бокам Анны министры небесного «двора»: Аарон, Давид, Соломон, Мельхиседек.

Напротив, на южном фасаде, — другая «роза». В ее центре, разумеется, тоже Мария, но здесь она стоит — почти нянька при юном короле. Внизу, в окнах, евангелисты на плечах пророков — сурово-мужественная тональность Ветхого Завета. Еще ниже — герб Бретани: шахматная доска и куницы.

Когда эти витражи крепились в рамах, между Бланкой и Тибо Шартрским, то есть между Францией и Бретанью, шла война, и это было известно каждому, кто приходил сюда молиться или развлечься, вернее, и молиться и развлечься — восхищаться.

И снова урок. В чем-в чем, но в открыто-обнаженной актуальности, в напряженной выраженности страстей, раздиравших время, витражам Шартра не откажешь. Они всё: и икона, и картина, и плакат, и боевой девиз, написанные драгоценными красками, цветным светом.

Гамма первых окон самая богатая, одних синих около сорока. В XIII веке витраж профессионализуется, и мастера делают кое-какие упрощающие поправки на дальность восприятия. И все же любая деталь прорабатывается так, как если бы в нее должны были упереть взгляд вплотную — еще бы, каждый кусочек был виден всевидящему оку патронессы собора. Разглядеть все детали можно лишь в бинокль, но тщательная детализировка ощущается в восприятии целого с любого расстояния, но ведь точно так обстоит дело и с живописью, и со скульптурой. Правда, нынче в моде брутальность, но, может, она вымрет?

Всякая эпоха склонна изображать с особым вниманием то, что или не выразимо словами в силу немoty слова перед чувством, или то, что нельзя почему-либо назвать прямо, вроде битвы «роз» в соборе. Если неназываемое выражено изображением ясно и сильно, вокруг возникает не поддающийся программной систематизации ансамбль, способный меняться и разрастаться бесконечно. Добавим мысленно к сюжетному многоголосью витражей многоцветье занавесей, какие развешивали в соборе по праздникам; припомним, что перекрестье ребер множества сводов само по себе подобно витражу. Только тогда до конца становится ясно, каким лукулловым пиршеством цвета может быть гармония.

Итак, витраж способен нести почти все: ярость и юмор, нежность, экстаз и земную страсть. Витраж не выносит одного — примитивности чувств, лености ума и тупости рук. Свидетель — Шартр.

\*

А современный витраж? Его, мне кажется, еще нет. То же, что исполняет его обязанности, до обидного близко арлекинаде цветных стеклышек на дачных верандах, каких уже вроде нет. Витраж может все — там, где уместно, где пристойно. Не все может стать витражом, он труден. Он может стать собой, если будет работа художника, гордящегося тем, что он ремесленник, Шартр — свидетель.

\* Адамс этого не заметил, но вполне возможно, что Анна — это еще и намек на другую Анну — Анну Ярославну, королеву Франции, полтора века до Бланки тоже отстоявшую свое регентство в нелегкой борьбе.





# Слюдяные оконницы

Игорь Киселев



Окно вмещает в себя две противоречивые функции: создание условий для проникновения в изолированное помещение света и обеспечение визуальных связей интерьеров и улиц, но в то же время изоляцию интерьеров от неблагоприятных внешних погодно-климатических условий.

В окнах во все времена применялся прозрачный материал, хорошо пропускающий свет. Им могли быть рыбный пузырь, промасленная ткань, лед, слюда, стекло. В XVI—XVII веках из всех перечисленных самым качественным, а потому и самым ходовым материалом была слюда. Она превосходила по своим функциональным свойствам даже стекло, еще малопрозрачное и достаточно тяжелое. Слюда применялась всюду, где нужно было обеспечить хорошую светопроводность и прозрачность: в окнах строений и судов, в дверях, каретах, мебели, фонарях.

Широко бытующее представление о том, что слюдяные оконницы — прерогатива XVI—XVII веков, не вполне правомерно. Также в середине XVIII века в окнах использовали слюдяные заполнения. («В настоящей церкви починены сверху слюдяные оконницы вынятою слюдою из больших дверей. Мастеру за работу заплачено три рубли». Книга для записи расхода денежных сумм церкви Никиты Мученика на Ст. Басманной за 1781 г. МОИА, фонд № 1372, опись № 1, дело 3, лист 3. Выписано из исторической справки, составленной Г. А. Макаровым, архив АПНРК, шифр 50, № 67, Москва, 1954).

Слюда представляет собой легко раслаиваемый прозрачный естественный минерал. Она достаточно податлива в обработке, имеет незначительную толщину и вес, устойчива к химическим и биологическим агентам, негорюча.

Металло-слюдяное полотно оконницы представляет собой отдельные пластины слюды, соединенные с помощью спаренных металлических полос либо сшитые.

Формы слюдяных пластин, направление, величина, густота, взаим-

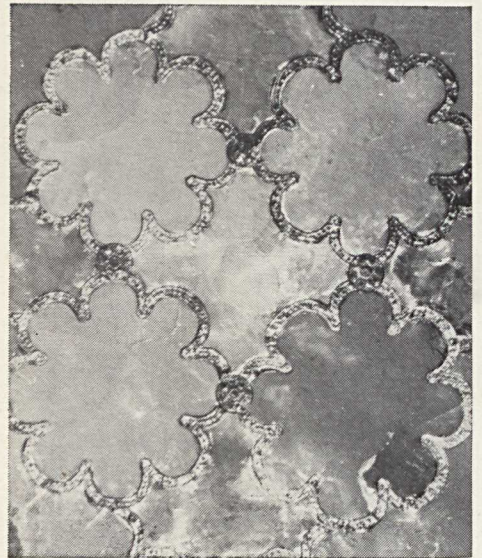
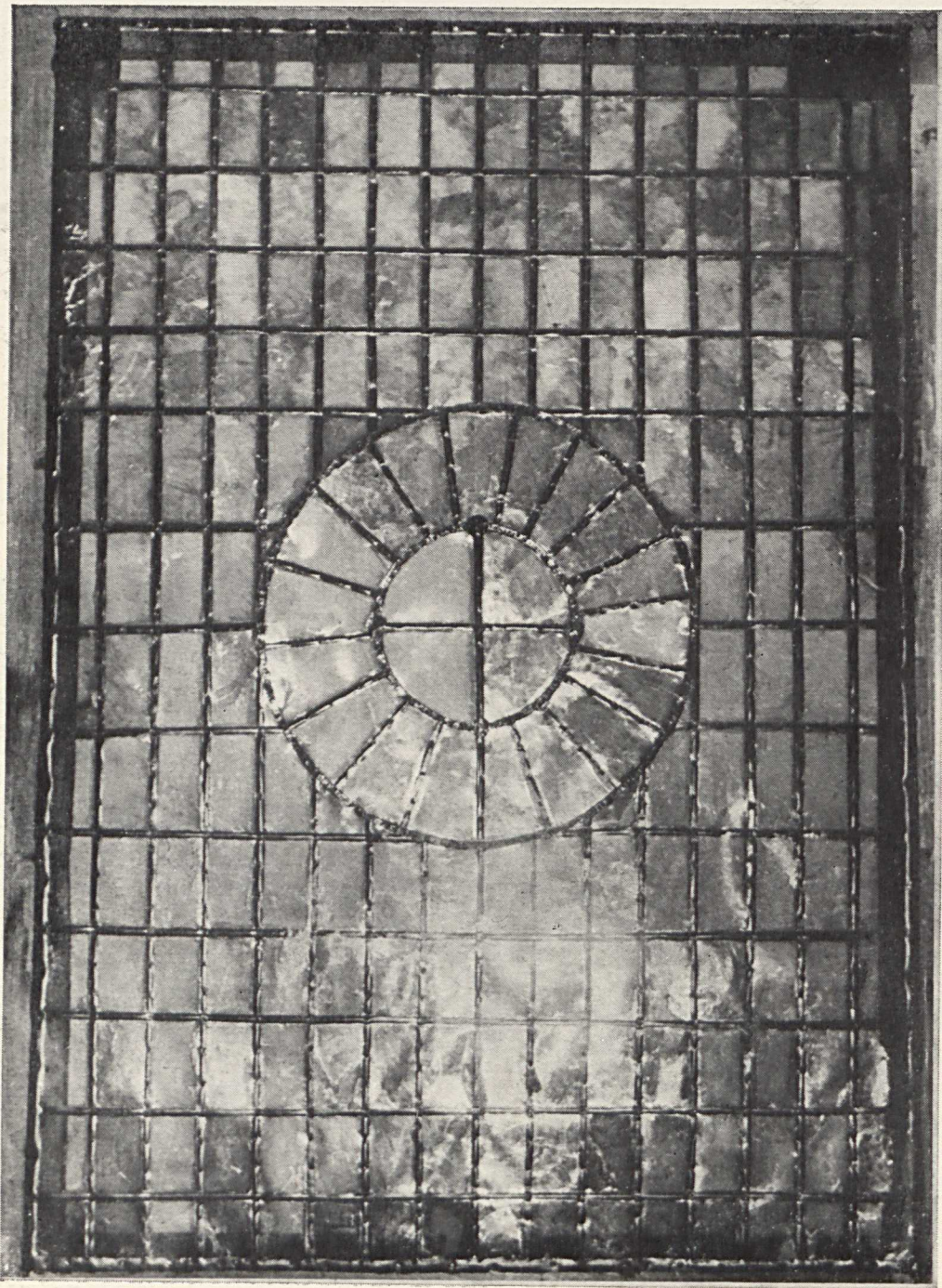
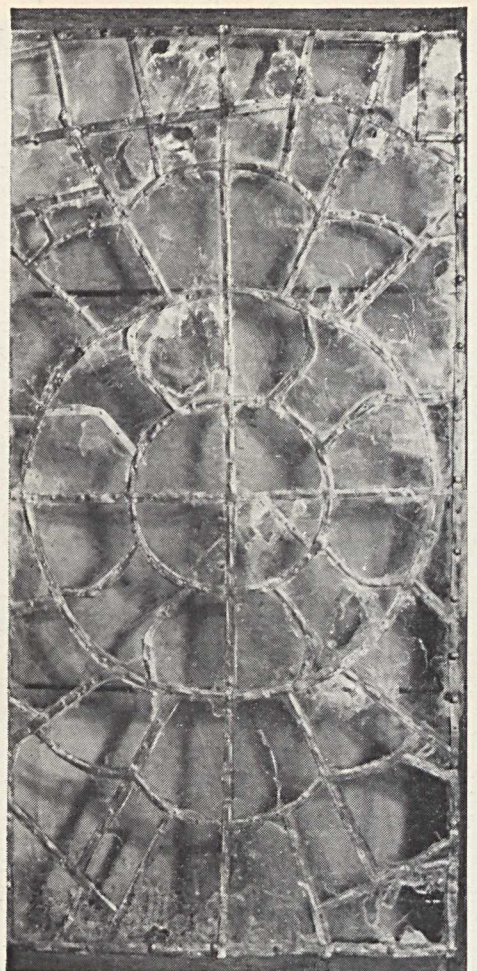
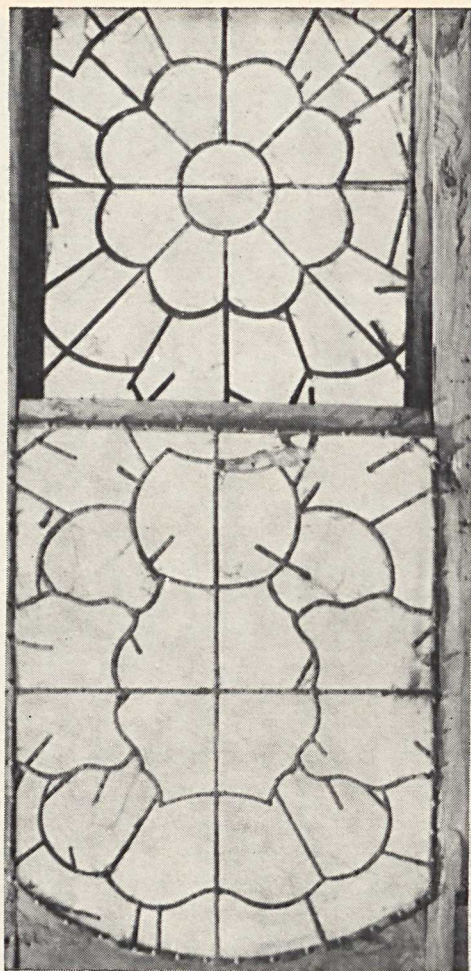
ное расположение, линейная конфигурация полос, местоположение и форма репеек, отделка поверхности деталей — все это и формировало художественный образ оконницы.

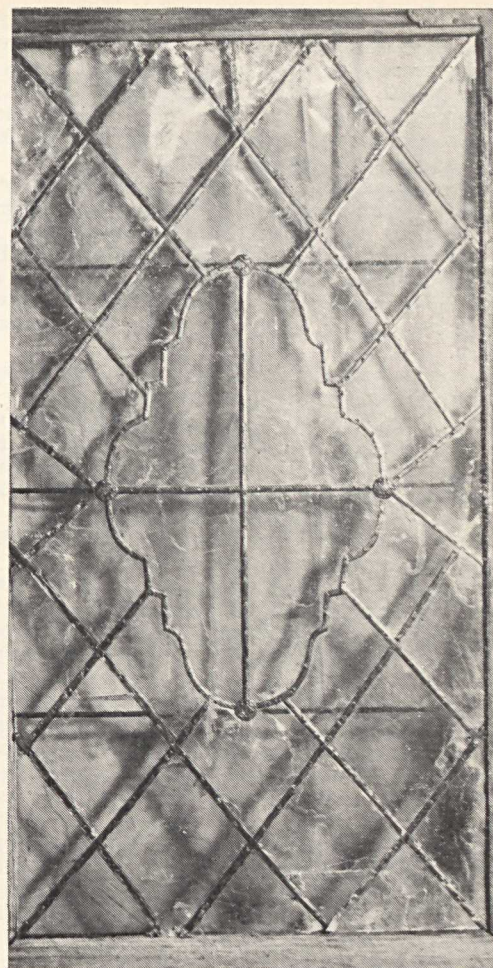
Слюдяные ячейки могли расписываться полупрозрачными темперными составами. Чтобы живопись от соприкосновений не истиралась, ее покрывали сверху тонкой слюдяной пластиной.

При изготовлении оконницы мастер располагал кусками слюды различной величины. Незначительные размеры слюды снижают качества оконницы: сгущение сетки полос увеличивает расход железа, утяжеляет конструкцию, уменьшает светопроводность и ухудшает визуальные связи. Поэтому мелкомасштабные сетки можно объяснить лишь низким качеством исходного материала. В оконницах более сложных рисунков мастер, реализуя конкретную художественную идею и творя в пределах технологических и стилистических ограничений своего времени, был зависим от размеров и формы слюдяных пластинок. Подбирая и комбинируя их, он набирал полотно таким образом, чтобы отходы слюды были минимальными.

Слюдяные пластины соединялись друг с другом «внахлест», а затем скреплялись полосами шириной несколько большей ширины нахлеста. Толщина слюды колеблется от 0,1 до 0,6 мм. Самой распространенной величиной можно считать 0,1—0,4.

Полосы, закрепляющие по нахлестам смежные слюдяные пластины, помимо скрепления кусков слюды в единую прочную конструкцию, выполняли еще одно важное назначение — они препятствовали проникновению через швы холодного воздуха, атмосферных осадков, ветра. Материалом для полос служило черное либо белое железо. Художественный облик оконницы, его важнейшие составные части — габариты, форма, пропорции — пребывают в прямой зависимости от проемов, которые они заполняют. Параметры же проемов, в свою очередь, зависят от функциональной необходимости (количество минимально необходимого света, вы-





Статья иллюстрирована оконницами из коллекций Государственного Исторического музея, Государственного Эрмитажа, Музея боярского быта в Москве, а также миниатюрами лицевой рукописи XVII в. «Александрия» (Ленинградская библиотека АН СССР).



сота помещений, уровень пяти свода) и конкретных конструктивных решений (форма перемычки). Необходимость делать перемычку незначительной протяженности, чтобы не ослабить прочности стены, заставляет увеличивать высоту проема сравнительно с шириной, чтобы в достаточной степени осветить помещение. Да и сама перемычка тем прочней, чем она короче. Деревянная рама тем жестче, чем она больше в высоту.

Типологию рисунка слюдяных оконниц представляют пять основных групп: косячатые, прямоугольные, геометризанные, кольчужные, кубчатые, радиально-круговые.

Самый представительный тип — косячатый. Прямые полосы расположены наклонно, под углом к контурной полосе и деревянным обвязкам. В силу жесткости конструкции и простоты исполнения косячатые оконницы получили наибольшее распространение.

Помимо сплошной косячатой сетки, пересечение полос которой образует ромбовидные ячейки, вытянутые по высоте, можно различить еще оконницы косячато-центрические. В центре таких оконниц могут быть изображения кругов, овалов, восьмиугольников, цветков. Самая распространенная разновидность после косячатых — прямоугольные оконницы. Они могут заполнять прямоугольные, круглые, двухарочные проемы.

Встречаются также оконницы в виде сплошной прямоугольной сетки и прямоугольно-центрической.

Нередки и комбинированные образцы, объединяющие прямоугольный и косячатый тип оконниц.

Кольчужный тип рисунка составлен из отдельных колец, связанных в единый геометрический орнамент. Встречаются как упрощенные варианты с кольцами круглой и овальной формы, так и более сложной конфигурации. Нередко в оконницах возникает геометрический линейный орнамент, когда пересечения полос образуют фигуры квадратных и прямоугольных форм. Такой кубчатый тип рисунка был достаточно широко распространен в XVII—XIX веках в изделиях декоративно-прикладного искусства даже в тех случаях, когда он был лишен конструктивного содержания, как, например, в росписях поливных изразцов. И, наконец, следует отметить достаточно крупную типологическую группу — оконницы радиально-центрические. Орнамент этот применялся в тех случаях, когда пропорции рамы приближались к квадрату и в них хорошо вписывалась окружность. В тех случаях, когда рама несколько вытянута в высоту, к центральному квадрату, в который вписана окружность, сверху и снизу добавляются дополнительные элементы. В тех случаях, когда оконницы значительно вытянуты по вертикали, боковые обвязки рамы как бы вырезают, выхватывают из законченной композиции фрагмент общего рисунка. Нередкой принадлежностью орнаментальной структуры слюдяных оконниц является крест. Такие оконницы могли использоваться в культовых постройках — храмах, домах причта, братских келиях.

Несколько подробнее следует остановиться на косячатом орнаменте. В оконнице косяк конструктивен. Взаимное пересечение диагональных полос образует жесткую систему треугольников. Эта система придает достаточные прочностные качества не только металло-слюдяной сетке, но и всему заполнению, включая раму.

Форма косячатого орнамента вызвана в окнах конструктивной необходимостью, но сам этот орнамент вообще один из самых распространенных и любимых декоративных типов барокко и последующих художественных эпох и одинаково успешно применялся и в тканях, и в мебели, и в мелкой пластике, и в интерьерных росписях.

Размеры каждого отдельного косяка в оконницах зависели от

качества слюды, в частности, от величины ее отдельных кусков, из которых набирается полотно. Независимо от размеров косяков пропорции их — величина стабильная. Отношение длинной диагонали ромба, образованного косяком к короткой, приближается к величине 4 : 5.

Натурные обследования сохранившихся образцов позволяют выявить два основных конструктивных типа оконных рам — растворный и глухой. Растворные навешивались на петли, а глухие закреплялись в проеме неподвижно. Растворные обвязки снабжены металлической арматурой: петлями, затворными устройствами. Если скобянка утрачена, то удается установить ее бывшее наличие по следам крепления, которые она неизбежно оставляет. Под арматурой, если она установлена на наружной, уличной стороне, дерево выветривается меньше, чем на остальной поверхности, что позволяет определить не только факт наличия скобянки, но и с большей степенью достоверности ее форму.

Заклепками же крепились накладные петли и запоры. Петли, запорные устройства, уголки, скрепляющие бруски деревянной обвязки, — вся скобянка на деревянных рамах устанавливалась в подавляющем большинстве на растворных обвязках. Эта арматура, помимо статических нагрузок, призвана была нести весомую художественную функцию. Придавая скобянке различные формы, фактуру и колорит, мастер распределял ее декоративными, пластическими и цветовыми пятнами в нужных местах.

Основную же роль в формировании художественного облика оконницы выполняли металлические полосы, скрепляющие отдельные кусочки слюды. Полосы образовывали графический рисунок, и его композиция определяла образ декоративного полотна оконницы.

По месту применения полосы можно разделить на контурные и рядовые. Контурные полосы охватывают полотно по периметру. Они гвоздями крепились к раме, либо вставлялись в паз. Все остальные полосы — рядовые. Рядовые и контурные полосы различаются по ширине. У рядовых эта величина в среднем составляет 7—9 мм, реже 10—12. Ширина контурных полос больше, она составляет преимущественно 11—12, 12—14, реже 14—18 и даже 26 мм. Встречаются оконницы, у которых ширины рядовых и контурных полос одинаковы.

Сравнение толщин полос показало, что величина эта у рядовых и контурных полос примерно одинакова и составляет преимущественно 0,2—0,3 мм.

В поперечном сечении полосы могли профилировать уголком либо скругляли дугой. Профилированные полосы были значительно более распространены, чем плоские. Конструктивно они более оправданы: кромками они лучше прижимаются к слюде, тем самым в большей степени препятствуя воздухообмену.

Контурные полосы в большинстве своем плоские. Изображений декоративности их иногда профилировали малорельефным двойным уголком.

Полосы при недостаточной длине соединяли. В кузнице отковывали ориентированный расчетный погонаж полос, а при производстве слюдяного полотна их нарезали и по мере необходимости обрезки сращивали. Места сращивания нахлестывали друг на друга. Среди форм нахлестов встречаются прямые, а также в виде стрелки, трапеции и дуги.

Если в слюдяной пластине встречались трещины, то на них накладывались отдельные отрезки полос (назовем их условно «отростками»). Отростки применялись очень широко и в процессе изготовления, и в процессе ремонта оконниц. До сих пор речь шла о функциональных и конструктивных металлических деталях слюдяных окон, которым по мере возможности и необходимости придавались те или иные художественные качества. Но в сложной организации оконницы есть деталь, несущая только декоративную функцию, — это рейейки. Рейейки представляют собой небольшие плоские круглые или многоугольные детали, размещаемые на полотне оконниц в местах, определяемых мастером.

Если уголки, петли, полосы и запорные устройства устанавливались в местах, продиктованных практическими соображениями, то форма и место рейеек определялись исключительно вкусом мастера. Можно с уверенностью утверждать, что число разновидностей их очень велико, значительно больше, чем представлено в настоящей выборке. Их вырезали из жести или отливали из олова.

Крупные и средние рейейки применялись в различных сочетаниях как декоративные вкрапления в рисунок полотна. Мелкомасштабными рейейками декорировались рядовые полосы. Они отмечали места соединения полос. Рельефно орнаментированы традиционным орнаментом все типы оловянных изображений крупномасштабных ажурных рееек. Обычно это излюбленные в Древней Руси «рейей» и «орел». Достаточно вспомнить «солнца» в деревянной архитектуре и изображение орла на тычках кирпичей.

Под ажурные рейейки подкладывалась красная александрийская бумага.

Жестяные рейейки, как правило, крупномасштабны, и по форме они либо круглые, либо восьмиугольные. Обычно они декоративно прочеканены мелкими отверстиями заусеницами наружу. Ориентируются рейейки в окне наружу, на улицу.

Оконное заполнение — это прежде всего функциональный объект, получивший реальное конструктивное воплощение. В процессе практической реализации все три аспекта — функциональный, конструктивный и художественный — учитываются одновременно, и лишь гармоничное их сочетание приводит к желаемым результатам, и все-таки можно с уверенностью утверждать, что первичны идеи конструктивная и функциональная. Лишь осветив помещение и изолировав его от непогоды, можно начинать думать об украшении окна.

Однако при этом нельзя не признать, что в общей художественной структуре архитектурного сооружения оконницы несут немаловажную художественную нагрузку.



# Стилевое единство

## или эклектика?

Селим Хан-Магомедов

В последнее десятилетие искусствоведами и теоретиками искусства все больше смущают такие тенденции формообразования, которые подчеркнуто выходят за рамки сложившегося за последние полвека стилового единства.

Сначала наблюдались отдельные проявления эклектики и стилизации в духе «ретро». Одних это умиляло, другие сурово обрушились на «рецидивы украшательства», но проявления эклектики и стилизации нарастали, превратившись в конце концов в своеобразную стилистическую волну. К новому явлению стали присматриваться, стараясь, однако, не доходить до художественного анализа произведений. В статьях о новой эклектике намечались боковые пути анализа: явление как бы выводили из сферы художественного формообразования, придавая ему социокультурный характер. Быстро сложилась и основная схема анализа. Дескать, возможно, все это и не очень художественно, но зато социокультурно весьма знаменательно: это симптомы, отражающие неудовлетворение современной предметно-художественной средой, которая оказалась бездуховной, стерильной, однообразной, лишенной традиций, безнациональной, надличностной, техницистской и т. д. и т. п.

В статье Н. Воронова делается еще одна очередная попытка выяснить — симптомом чего все-таки является новая эклектика — и предлагается оригинальная, хотя во многом и спорная концепция. Автор высказывает много интересных и тонких наблюдений, в основном, на тему жажды «утепления» современной «бездуховной» предметно-пространственной среды. Многие из этих наблюдений бесспорно верны и действительно выявляют противоречия современных процессов формообразования. Однако и здесь используется тот же прием переключения внимания при анализе новой эклектики с формально-эстетического на социокультурный аспект проблемы (что дает возможность, анализируя новые произведения, нередко абстрагироваться от их художественного уровня и рассматривать их главным образом как симптомы социокультурных процессов).

А между тем во многих публикациях критика недостатков современной предметно-пространственной среды и призывы к ее совершенствованию постепенно перерастают в отрицание самого современного стиля: в новой эклектике стали видеть симптомы его отмирания.

Вопрос поэтому, видимо, может быть поставлен так. Что новая эклектика — это очередной стилистический этап в пределах сформировавшейся в 20-е годы стиловой системы? Или же — начало отказа от этой системы и постепенное вращение в новую, основанную на освоении традиций прошлого?

Мне кажется, — скажу сразу, — что стилообразующий фундамент, заложенный в 20-е годы, — это стиловая система не на одно поколение и даже, пожалуй, не на одно столетие. Думаю, что это стиловая система на очень длительный срок, причем вполне возможно, что XX век — во многом еще архаика большого стилового периода, который уйдет в третье тысячелетие. Если с этой точки зрения оценивать стилистические процессы, происходящие сейчас в предметно-пространственной среде, то многое выглядит вовсе не так драматично. Ничего принципиально нового в вопросах стилообразования, что можно было бы противопоставить заложенной в 20-е годы стиловой системе, в последующие десятилетия, в том числе и в 70-е годы, создано не было. Обогащали и развивали заложенную в 20-е годы стиловую систему — да; было даже несколько попыток уйти в сторону от ее стилообразующего стержня.

Первая попытка — это 30-е годы, когда волна неоклассики прокатилась по многим странам Европы. Тогда еще были живы воспоминания о неоклассике начала века, еще активно работали ее мастера (поэтому эта первая волна стилизации и эклектики была весьма серьезно оснащена знаниями профессиональных приемов прошлого) — однако мощный стилообразующий родник новой системы пробил этот пласт стилизации без особых усилий.

Вторая волна традиционалистской стилизации в 50-е годы происходила в основном в США, и тоже во многом это были рецидивы недавнего прошлого (в Америку функционализм пришел с запозданием).

Эклектика 70-х годов — это третья волна. Она отличается от первой (30-е годы) тем, что современной стиловой системе уже не противопоставляется иная (например, неоклассика), а недовольные новым стилем видят выход лишь в декоративизме и эклектике. Как психологическая отдушина в условиях трудностей в области формообразования эклектика и декоративизм эффективны, но для серьезной борьбы с новой стиловой системой — это негодные средства. Так ее не отбросишь. Это скорее признание фундаментальной основательности новой стиловой системы и поиски средств ее «утепления». Все это, мне кажется, важно иметь в виду, когда мы оцениваем стилистические метаморфозы 70-х годов.

Но дело не только в этом. Чтобы разобраться в происходящих за последние годы стилообразующих процессах, необходимо учитывать, во-первых, закономерности сложения стилового единства в процессе культурного взаимодействия и, во-вторых, место и роль отдельных областей предметно-художественного творчества в общих процессах стилообразования. Рассмотрим эти вопросы.

\*

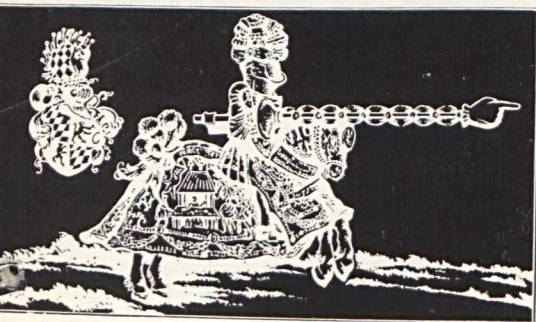
С понятием стиля у нас происходят странные вещи. Пока тот или иной автор пользуется термином «стиль» («стилевой», «стилистический» и т. д.) в процессе конкретного анализа художественных произведений, все вроде бы ясно. Но как только возникает необходимость специально разобраться, что такое стиль, как ясное понятие практически исчезает.

В публикациях последних лет по этой проблеме понятие «стиль» имеет столь неопределенные границы, что его очень трудно приложить к конкретной сфере творчества. Некоторые авторы основное внимание уделяют тем объективным предпосылкам и факторам, которые влияют на формирование стиля. Подробно пишут, например, о том — когда, как, в каких условиях, почему и даже с какой целью формируется стиль. Но что такое стиль, что, собственно, в результате всего этого получается, какие внутренние закономерности имеет неуловимое «нечто» — об этом стараются не говорить. Мало того: далеко не все исследователи решаются апробировать свои, полученные на общетеоретическом уровне выводы на конкретном, особенно современном материале. И это понятно, так как в большинстве случаев современная практика в сфере предметно-художественного творчества не подтверждает многое из этих общих выводов. Создалась ситуация как бы «несовместимости» современной теории стиля и современной практики стилообразования. Далеко не всех это смущает. Некоторые даже считают, что тем хуже для практики: значит, стиль не так уж и связан с процессами формообразования, значит, это — скорее некая общая творческая идея и т. д.

Да, разумеется, стиль очень сложное явление, уяснить которое можно, лишь разобравшись в тех объективных предпосылках (социальных, идеологических, технических, психологических, субъективно-творческих и других), которые определяют процессы стилообразования. Но не менее важен анализ самих художественных результатов творчества, так как, при всей сложности и многослойности стилообразующих факторов, в своем конечном формально-эстетическом результате стиль — это система внешне воспринимаемых и легко узнаваемых признаков. Поэтому необходимо разобраться в закономерностях сложения и восприятия этой «нереспектабельной» (с теоретической точки зрения) части проблемы стиля.

Система внешних, легко узнаваемых признаков стиля может заключать в себе различные уровни средств и приемов художественной выразительности: от объемно-пространственной композиции до орнаментального декора. И зависит это не от «глубины» стиля, а от его специфики. Собственно, «формула стиля» (то есть то

В № 1 «ДИ СССР» за этот год была опубликована статья Н. Воронова «Стиль детских грез», в которой поднят вопрос о причинах широкого распространения в 70-е годы ретроспективистских тенденций в декоративном искусстве. Публикуемой статьей мы продолжаем обсуждение этой проблемы.



минимальное сочетание формально-эстетических признаков, которые визуально характеризуют стиль) может иметь различную структуру: во-первых, она может формироваться на самых общих уровнях формообразования, и тогда с объекта можно вообще «сбить» весь декор, а стилевые признаки все равно останутся (например, различие «стрельчатости» готики и восточной архитектуры определяется не самой конфигурацией арочного приема, а его соотношением с общей структурой здания); во-вторых, она может сложиться на уровне пластики форм разного масштаба (как в барокко); в-третьих, на уровне пропорций или специфики декора (особенно когда несколько стилей используют одну и ту же художественно-композиционную систему, например, классический ордер) и т. д.

Кстати, многие театральные художники и книжные графики хорошо чувствуют «формулу стиля». Будучи вынуждены лаконичными средствами дать представление об эпохе, они, отбирая из огромного разнообразия композиционных приемов и форм минимум средств художественной выразительности, как бы сами реконструируют «формулу стиля». Как правило, такой отбор бывает точным.

Интуитивно «формулу стиля» воспринимает и любой человек, встречающийся с объектами различных эпох и историко-культурных регионов. И чем больший диапазон явлений культуры вынужден человек визуально «экспертировать», тем лаконичнее набор признаков, достаточных для опознания стилиевой принадлежности конкретных явлений культуры. Специалист видит и четко классифицирует не все вообще признаки данного стиля, а прежде всего выделяет те, которые важны как различители. Процесс этот в ходе восприятия протекает подсознательно и может логически не осознаваться. Важно лишь отметить, что именно восприятие широкого круга разностилевых объектов вырабатывает навыки выделения стилистических различителей.

Такой процесс выявления стилиевых различителей можно сравнить (разумеется, условно) с процессами формирования оптимального алфавита языка. Лингвистам давно известно, что звуков в каждом языке сотни, что один и тот же гласный звук имеет много оттенков (например, звук «э» в русском языке разный в словах **это** и **эти**), но почему-то для алфавита оказывается достаточным лишь несколько десятков букв, причем необязательно совпадающих в разных языках. Известный языковед П. К. Услар, изучая бесписьменные языки Кавказа и пытаясь создать рабочий алфавит для их записи, обратил внимание на то, что при фиксации содержания каждой части речи обязательно для каждого звука иметь особый знак (букву), так как не все звуки важны как различители (так, в русском языке не важны различия звука «э», а во французском — важны, и там его обозначают две буквы. Эту проблему развил Бодуэн де Куртене в своем учении о фонемах.) Возвращаясь к «формуле стиля», можно отметить, что в близких по художественным средствам выразительности стилях (например, основанных на классическом ордере) мастер и потребитель (зритель) как бы выводят за скобки все, что не существенно как различительные признаки. Значит, есть нечто в общей системе средств художественной выразительности, что можно охарактеризовать как «стилевую составляющую», и есть такой «разрез» по этим средствам, где мы наиболее четко видим различительные признаки.

Всех сейчас волнуют вопросы — что можно считать поисками разнообразия в пределах стилиевого единства, а что уже выходит за эти пределы и может быть оценено как стилизация в духе эклектики или как ростки нового стилиевого направления?

Первое, что бросается в глаза при анализе реальных стилей, — это формализация и известная унификация средств художественной выразительности. Существуют, значит, какие-то закономерности и в творчестве, и в восприятии, которые в каждую данную эпоху, у конкретного народа или у группы людей неизбежно ведут к унификации средств художест-

венной выразительности. И это не просто всем понятная «унификация», связанная с функцией, конструкцией или с общими психофизиологическими особенностями восприятия. Если бы действовали только эти факторы, то одинаковые условия порождали бы абсолютно одинаковые стили. Но так не происходит; значит, стиль связан не только с объективными факторами формообразования. Сложение художественно-композиционной системы и ее распространение, пожалуй, можно рассматривать как обобщенный результат (вернее, следствие) культурного общения вне зависимости от того, чем вызвано это общение — национальной, региональной, социальной, государственной, религиозной или творческой общностью. Общение — это важное условие формирования и распространения стиля. Оно способствует выработке общих критериев у мастеров и у потребителей.

Но возникает вопрос — если культурное общение ведет (вернее, создает условия) к известной унификации средств художественной выразительности, а сейчас культурные контакты приняли глобальные масштабы, то не происходит ли по мере роста масштабов культурного общения и расширения границ стилиевого единства? Видимо, происходит, но все же едва ли беспредельно. Но что значит «не беспредельно» — пока тоже не совсем ясно, что наглядно проявляется в различных областях предметно-художественного творчества. Характерна в этом отношении ситуация в сфере мебели. В последние годы в общей творческой направленности работы дизайнеров мебельной промышленности явно проявляются сложные противоречия. С одной стороны, на протяжении 70-х годов достигнуты значительные успехи во внедрении унификации в производство мебели, что сказалось и на формообразующих процессах. Однако, с другой стороны, в области стилиеобразования отечественная мебель все больше ориентируется на стилизацию в духе прошлого и этнографических мотивов.

Сейчас в мебельной промышленности принято деление продукции на две основные части — массовую (ее называют «дизайнерской») и престижную (ее называют «высокохудожественной»). Причем на массовую продукцию распространяются жесткие ограничения в использовании дорогих материалов; здесь обязательны все требования отраслевой унификации, и изготавливается эта продукция массовыми тиражами. Что же касается престижной, то здесь возможно использование дорогих материалов, не так жестки требования унификации и выпускают такие изделия небольшими тиражами.

В принципе — это нормальный процесс формирования ассортимента изделий народного потребления, и дизайнеры других областей могли бы только позавидовать такому четкому разделению в мебельной отрасли экспериментальной и массовой частей ассортимента, если бы не одно немаловажное обстоятельство. Экспериментальная часть оказалась почти полностью поглощенной задачей создания стилизаций в духе «ретро». И естественно возникает вопрос — на какого потребителя рассчитаны эти малотиражные «высокохудожественные» стилизации? Ведь престижные вещи обычно бывают рассчитаны на потребителей-лидеров, на тех, кто опережает массового потребителя в процессе формирования нового вкуса, необходимого для оценки новых результатов творческих поисков художников?

Если оригинальные, малотиражные, дорогостоящие изделия мебели, формирующие совершенно определенный вкус, ориентированный в прошлое, выступают на рынке мебели как престижные, то широкий потребитель, ориентируясь на лидеров, естественно хочет иметь завтра в массовой продукции отражение тех стилиеобразующих процессов, которые сегодня характерны для малотиражных престижных изделий. И этот процесс влияния престижных стилизаций на массовую продукцию уже дает себя знать. Можно видеть, как в массовой мебели, в «дизайнерской» части ассортимента распространяются тенденции стилизации в духе «ретро». Это пока еще лишь начало; с насыщенных традиционным декором «высоко-

художественных» стилизаций как бы слетают на строгие унифицированные структуры «дизайнерских» наборов отдельные внешние декоративные элементы. Но и это уже симптоматично. Процесс влияния малотиражных стилизаций на массовую продукцию неизбежно будет возрастать, так как, во-первых, другого столь же мощного центра, генерирующего стилиеобразующие процессы, пока в мебельной отрасли нет, а во-вторых, именно на разработке престижных стилизаций в последние годы все больше концентрируется внимание наиболее одаренных художников. В результате стилиеобразующие процессы в мебели оказались во многом ориентированными в прошлое и все больше вступают в противоречие с общими стилиеобразующими тенденциями в предметно-пространственной среде в целом, прежде всего в архитектуре и в основных областях дизайна.

Безусловно, мебель всегда занимала и занимает особое автономное положение в общих процессах стилиеобразования, имеет свои закономерности формообразования и играет специфическую роль в создании художественного облика интерьера, компенсируя то, в чем другие слои предметно-пространственной среды не имеют возможности оперативно и дифференцированно учесть ценностные ориентации потребителей. Поэтому какие-либо рецепты здесь неуместны.

И все же возникает вопрос: к каким результатам мы придем, если дать полный простор тенденциям «ретро» в мебели? С одной стороны, потребитель хочет иметь большое разнообразие, и почему бы, казалось, не выпускать разнообразную по художественному решению мебель, ведя поиски за пределами стилиевого единства? Ведь история оставила нам огромное художественное наследие; почему бы широко не пользоваться им, тем более что требования потребителя диктуют необходимость широкого диапазона поиска? Все это так, но в то же время не следует забывать, что проблема соотношения разнообразия и однообразия всегда в прошлом (а не только сейчас) решалась в пользу творческих поисков в пределах стилиевого единства, и именно это было характерно для периодов художественного расцвета. В эти периоды как раз стилиево единство способствовало повышению художественного уровня произведений архитектуры и прикладного искусства. Опыт истории показывает, что тонкость и нюансированность критериев эстетической оценки произведений в значительной степени зависят от того, насколько узкими, в хорошем понимании этого слова, и целенаправленными были творческие поиски художников. Любой выход в ходе таких поисков за пределы стилиевого единства, как правило, влиял на снижение уровня критерия оценки художественного достоинства вещей. При отсутствии стилиевого единства даже не всегда можно с полной ответственностью оценить художественное достоинство вещей, так как критерий оценки тоже имеет свой оптимальный диапазон. Этим объясняется снижение художественного уровня предметно-пространственной среды в периоды эклектики. Поэтому нередко те вещи, которые нравятся потребителю и заказчику, но которые выходят за пределы характерного для данного времени стилиевого единства, на первый взгляд могут казаться вещами высокого художественного качества, но при более строгом к ним отношении оказываются иногда выполненными на недостаточно высоком художественном уровне. Такое различие в оценках объясняется тем, что критерии для оценки за пределами стилиевого единства не выработаны не только у потребителя, но и у специалистов. Это одна из очень важных проблем, с которой нужно считаться, то есть необходимо помнить, что чем дальше за пределы стилиевого единства, тем труднее оценивать нюансы художественных поисков, а следовательно, тем более снижается критерий художественной оценки. Это наглядно проявилось при коллективном просмотре участниками состоявшейся в сентябре 1980 года Всесоюзной конференции в Ленинграде по мебели выставки «Мебель-81». Наборы, выполненные в современном стиле, профессионально и приди-

чиво обсуждались — высказывались теплые замечания о пропорциях, стилистике, формах и т. д. Наборы в духе «ретро» с таких позиций почти не обсуждались, они почти все «просто нравились». И все же было бы неправильным рассматривать подчеркнутый декоративизм и стилизации в духе «ретро» только как потаkanie дурным вкусом. Это симптомы сложного комплекса процессов формообразования.

\* Если рассматривать «современный стиль» как художественное явление, рассчитанное на длительный срок, и оценивать противоречия его развития в XX веке как болезни этапа становления характерной для него художественно-композиционной системы приемов и средств выразительности, то многие противоречия в вопросах формообразования видятся как сложности формирования такой системы.

Новый стиль на первом этапе своего становления характеризовался подчеркнутой унификацией форм, особенно в таких основных стилиобразующих областях творчества, как архитектура и дизайн. В нашей стране этап становления нового стиля как бы повторился в 60-е годы, что привело к повторной волне формально-эстетической унификации, которая продолжается и сейчас. Новый стиль как в целом, так и особенно в нашей стране (где он рождался дважды), продолжает отрабатывать фундаментальную основу стилиобразования, некий стилиевой каркас. Он не вышел еще из архаической стадии и явно не успевает с отработкой наиболее близких ценностным ориентациям человека слоев своей художественно-композиционной системы, которая сложно встраивается в многослойные пласты культуры. Короче говоря, стилиевой каркас завершается, а «утепленно человеческие» уровни нового стиля явно отстают. На ранних стадиях формирования нового стиля это не имело принципиального значения, так как «утепления» и связи с общей культурой хватало за счет огромных традиционных накоплений в самой предметно-пространственной среде, где элементы нового стиля были в виде небольших вкраплений. Более чем за полвека предметно-пространственная среда в целом стилистически изменилась. Сейчас в меньшинстве уже ее традиционные элементы. В этой ситуации все яснее обнаруживается незавершенность формирования новой художественно-композиционной системы, особенно на ее детализированных, приближенных к человеку уровнях. Потребителям, увлекаясь декоративизмом, стилизациями в духе «ретро» и старыми вещами, как бы показав новому стилю те неотработанные слои его художественно-композиционной системы, которые требуют интенсивного развития.

Можно сказать, что новый стиль оказался не очень подготовленным к этой новой ситуации, когда он остался один на один с потребителем и уже должен был завоевывать эстетические симпатии не путем сравнения с традиционной предметной средой, а сам по себе, так сказать, в чистом виде. Без полемики и противопоставления прошлому он во многом оказался художественно уязвим, что вполне естественно, так как у него нет еще того мощного пласта наработанных средств и приемов выразительности, которым располагала традиционная предметно-пространственная среда. И, в отличие от многих прошлых стилей, он не может свободно заимствовать из прошлого формы и средства выразительности, так как он — не просто очередной новый стиль, а начало крупного стилиевого периода со своими закономерностями формообразования, существенно отличающимися от традиционных. Но свято место пусто не бывает. И те области нового стиля, где процессы формообразования еще находятся в стадии становления, стали интенсивно заполняться «со стороны». Опять (как и на рубеже веков) в предметно-художественном творчестве неожиданно образовался некий прорыв, откуда забил источник дурного вкуса. Это серьезный симптом неразработанности художественно-композиционной системы нового стиля и важный социальный заказ на интенсивную разработку тех областей предметно-пространственной

среды, которые обращены к ценностным ориентациям человека. И этот заказ, как я думаю, принят художниками.

Чтобы понять многое в тех сложностях процессов стилиеобразования предметно-пространственной среды, которые проявляются, в частности, в волне эклектичной стилизации, важно рассматривать сферу предметно-художественного творчества как единую область стилиеобразования. Основой современного стиля, безусловно, является архитектура, которая к последней четверти XX века существенно изменила облик городов. Не менее важную роль в развитии нового стиля играет дизайн, пожалуй, даже более тесно связанный со стилиобразующими тенденциями инженерно-технической сферы. Стержневые индустриальные области дизайна оказываются наиболее устойчивыми по отношению к различного рода декоративистским и традиционалистским влияниям. Дизайн стал некой константной частью нового стиля, не только сохраняющей его основные закономерности формообразования, но и непрерывно генерирующей новые стилиобразующие формы и приемы, обогащающие и развивающие новый стиль.

Особую роль в этом общем процессе стилиеобразования предметно-пространственной среды и в «разделении труда» между сферами предметно-художественного творчества играет декоративное искусство. Именно сюда сейчас перемещаются многие процессы формообразования, которые связаны не столько с функционально-конструктивными и научно-технологическими его импульсами, сколько с общехудожественными, символично-психологическими и этнокультурными аспектами.

В структуре нового стиля декоративное искусство, в отличие от большинства прошлых художественно-композиционных стилиевых систем, пользуется большей автономией в художественных вопросах формообразования. Раньше оно в своей значительной части было прикладным в прямом смысле этого слова — оно входило составной частью в художественно-композиционную стилиевую систему (архитектурный декор, декор мебели и т. д.). С изменением стиля отмирали целые области декоративно-прикладного искусства. Да и сам характер архитектуры и предметной среды заставлял архитекторов и мастеров-ремесленников в своей работе доходить до разработки декоративных элементов. Например, многие архитекторы в Средние века, в эпоху Ренессанса или классицизма выступали и как мастера декоративного искусства. Все это, безусловно, делало синхронными процессы формообразования в предметно-художественном творчестве в целом.

В структуре нового стиля положение декоративного искусства иное. Во-первых, оно перестало быть прикладным, так как современная архитектура и дизайн принципиально бездекоративны, то есть в их художественно-композиционной системе средств и приемов нет, так сказать, «архитектурного декора». Во-вторых, и профессионально архитекторы и дизайнеры сейчас далеки от задач собственно декоративного искусства. Между архитекторами и дизайнерами больше профессиональной взаимосвязи (многие архитекторы профессионально работают и как дизайнеры), чем между этими двумя профессиями и художником декоративного искусства.

Автономия (структурная и профессиональная) декоративного искусства дала ему больше степеней свободы в вопросах формообразования, чем это было в «исторических стилях». Оторванное от научно-технической и утилитарно-конструктивной стилиобразующей основы современное декоративное искусство как бы перешло на самоконтроль. Вернее, «контроль» за формообразующими процессами здесь резко ослаблен, в том числе и со стороны общественных закономерностей. Не случайно в последние десятилетия именно в сферу декоративного искусства переместился центр художественных поисков и экспериментов с формой. Эта «вседозволенность» дала в 70-е годы всплеск формально-художественных поисков в самых различных направлениях — подчеркнутая пластика, откровенный декоративизм, ра-

финированная стилизация, примитивы, ретро и т. д.

В формальных экспериментах декоративное искусство в последние годы явно проявляет экспансию, легко переступая границы с изобразительным искусством, архитектурой и дизайном и явно стимулирует в этих сферах творчества художественные поиски. Оно влияет на формообразующие процессы. Но при этом декоративное искусство продолжает сохранять свою автономность и отнюдь не стремится вернуть себе прикладную роль в предметно-пространственной среде, тем более, что ни архитектура, ни дизайн не дают заказа на формирование декора в структуре своих средств и приемов выразительности. Однако исчезновение прикладного декора (архитектурного декора, например) отнюдь не означает, что в целом в современной предметно-пространственной среде потребность в декоре уменьшилась. В современных художественно полноценных ансамблях и интерьерах декора не стало больше или меньше. Он просто занял другое место. Декор как бы ищет в новой предметно-пространственной среде, создаваемой бездекоративными архитектурой и дизайном, «экологические ниши» и занимает их. И тот факт, что новый стиль вывел декор в автономную сферу, а сам в целом устойчив с точки зрения стилиевого единства, создает новую ситуацию в формообразующих и стилиеобразующих процессах.

Не исключено, что в структуре нового стиля (если рассматривать его как длительный стилиевой период со стилистическими этапами) архитектура и дизайн будут создавать тот устойчивый в стилиевом отношении фон, на котором декоративное искусство (вероятно, и монументальное тоже) будет разыгрывать свой во многом самостоятельный сценарий, то удаляясь от стержневой константы нового стиля, то приближаясь к ней. Может, в таком соотношении формообразующих процессов различных сфер предметно-художественного творчества и будет проявляться та диалектика соотношения общего и особенного, когда они не борются друг с другом, а ушли в разные отсеки общей структуры предметно-пространственной среды и развиваются своим путем, по-новому соотносясь между собой. И может быть, совсем не случайно в структуре нового стиля декоративному искусству предоставлено автономное положение. Может, подчеркнутый аскетизм и бездекоративность новой архитектуры и дизайна — это не только то, что надо непременно преодолеть, сплавив с декоративным искусством, а глубокая стратегическая перестройка в общей системе средств художественной выразительности в специфических условиях XX века, когда глобальное общение неизбежно ведет к формированию единого стиля. В этих условиях, пожалуй, не так уж и странно, что между процессами стилиеобразования в основном стержне предметно-пространственной среды и в ее, так сказать, декоративной части оставлен «температурный» шов, дающий возможность не разрушать устойчивую стилиевую структуру при довольно значительных амплитудах художественных поисков в сфере декоративного искусства.

Если так понимать особенности новой роли декоративного искусства в общих стилиеобразующих процессах, тогда не будет возникать желания при любых формообразующих зигзагах в сфере декора объявлять отвергнутым или умершим новый стиль в целом. Тогда мы более спокойно будем относиться и к тому, что в декоративном искусстве пытаются использовать традиционные национальные формы и что здесь формально-эстетические поиски нередко выходят далеко за пределы стилиевого единства в архитектуре и в дизайне, и постараемся в кажущемся хаосе и неразберихе увидеть новые закономерности стилиеобразования, очень сложные и непохожие на привычные нам, но все же именно закономерности.





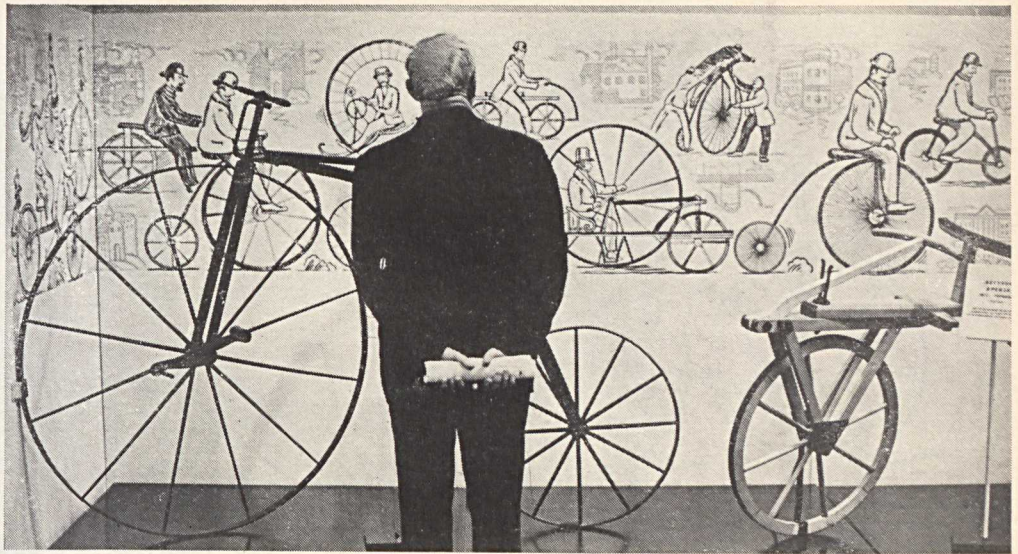
# Велосипед еще изобретается

Роланд Антонов

Летом 1816 года русские офицеры, бывшие в то время в Париже, могли почти каждый день наблюдать на Елисейских полях щегольски одетых денди, истово предававшихся странному развлечению. Вполне взрослые люди с серьезным видом раскатывали по парку на детских двухколесных лошадках, до этого уже известных в Англии под названием *hobby-horse*, а для французов являвшихся несомненно новинкой. Однако некоторые из этих офицеров, бывшие за пятнадцать лет до этого свидетелями коронации Александра I, могли припомнить, что нечто подобное они видели тогда и в Москве, куда в самый разгар торжеств уральский мастерской Артомонов прибыл на беговой машине собственного изобретения. На ней же он отправился и обратно в Нижний Тагил, получив в знак признания изобретательских заслуг 25 рублей и «вольную».

Если хранящаяся в музее копия его машины верна, то он опередил свое время по крайней мере на 50 лет. Но какова бы ни была его конструкция, Артомонов сумел проехать на своем велосипеде не менее 3700 километров в один конец, и ему безусловно должна принадлежать честь называться первым велосипедистом нашей планеты.

Велосипед впервые появляется на исторической сцене в виде забавного курьеза, и ничто не предвещало той серьезной роли, которая ему предстояла впоследствии. Многие промышленно развитые страны сегодня производят больше велосипедов, чем автомобилей. Интерес к велосипеду в последние годы столь велик, что не проходит и дня без новой публикации об этой с виду давно изобретенной машине. Современные велосипеды, в принципе, не так уж далеко ушли от конструкции Артомонова (его велосипед имел уже рулевое управление, металлические колеса со спицами и педали), хотя на велосипедную промышленность сегодня работают тысячи инженеров и дизайнеров.



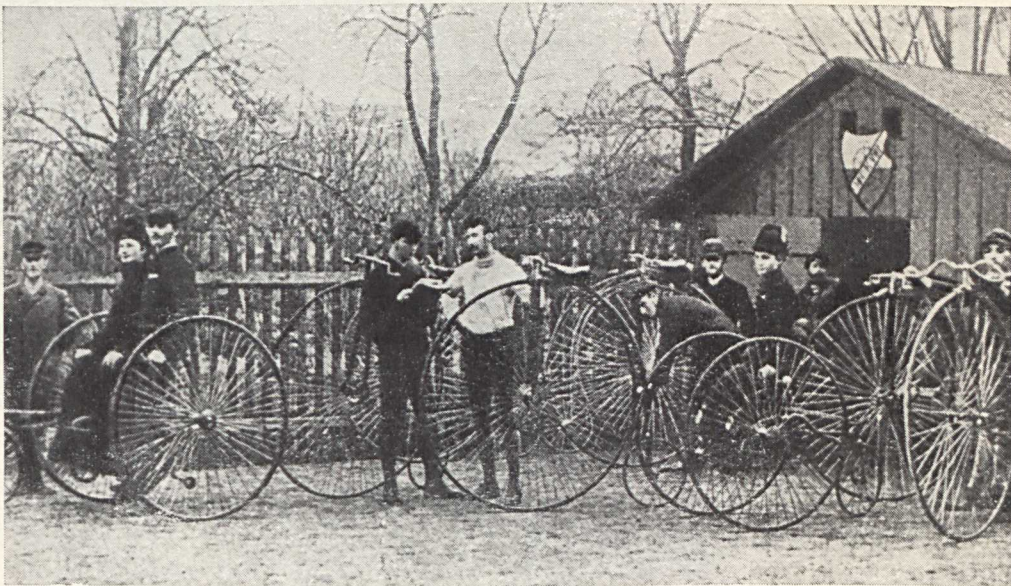
Практически все происшедшие изменения касаются не принципа устройства и работы механизма, а модификации отдельных его частей, непрерывная работа над которыми заняла столетия и до сих пор не прекращается. В этом — главный парадокс велосипеда: фактически он был создан «сразу» и в то же время изобретается по сей день. История велосипеда — это процесс формирования индивидуального средства передвижения из игрушки в вид транспорта. Общественный интерес к нему непрерывно пульсировал от всеобщей мании к полному забвению и обратно, но при этом велосипед всегда был (как, впрочем, и остается) своего рода полигоном изобретательской мысли. Конструкторские новшества неоднократно меняли облик велосипеда, а он в свою очередь столь же неоднократно менял моду, был решающим импульсом к созданию новых форм общественного поведения. Поэтому рассматривать конструкцию велосипеда, хотя она и кажется неизменной, невозможно вне его истории. В том же 1816 году немецкий лесничий Дрез запатентовал управляемое переднее колесо. Это был руль — один из главных видовых признаков велосипеда. Езда на велосипеде стала более легкой и безопасной. Управляемое колесо дало возможность передвигаться не только по садовым аллеям, но и по любой достаточно ровной дороге, какие бы петли она ни выписывала. Начали проводиться, и скоро стали необычайно популярными, соревнования на этих велосипедах, хотя сами они были еще крайне несовершенны. Их приводили

лепо размахивая ногами солидно одетый джентльмен!

После первой волны увлечения велосипедом как игрушкой с 20-х годов интерес к нему падает, и это продолжается до 70-х годов XIX века. Объяснить это можно тем, что, исчерпав себя как вид развлечения, он не был осознан как новое транспортное средство. Концепция транспорта, приводимого в движение самим человеком, в разгар упоения идеями индустриального прогресса («век пара и электричества!»), конечно, не могла быть оценена ни изобретателями, ни публикой. Велосипед как механическое устройство, которое не двигалось само, справедливо не заслуживал внимания. Однако в середине 60-х годов энтузиасты велосипеда изобретают pedalный привод. Вращать колеса при помощи педалей (пока еще на прямую, без цепной передачи — как в детском велосипеде) было намного удобнее, чем отталкиваться ногами от земли. Это было рождение собственно велосипедного двигателя.

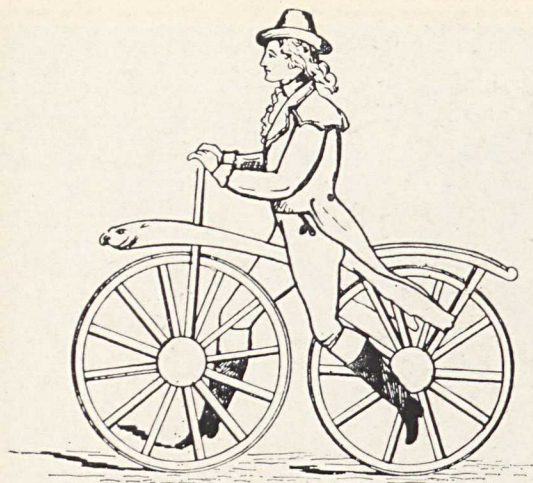
До изобретения pedalного привода все разновидности правелосипеда были, по существу, самокатами; pedalный принцип, благодаря его простоте, надежности и эффективности, стал отныне специфически велосипедным способом превращения мускульной энергии в механическую, и с этого времени он становится его как бы существенным признаком.

Как это ни странно на первый взгляд — это изобретение сразу привело к изменению облика велосипеда. Если до начала 70-х годов переднее и заднее колеса были одного, в общем-то современного, размера, то с изобретением педалей переднее колесо стремительно прибавляет в росте. Появляются знаменитые велосипеды-пауки. Чем можно объяснить такое странное, на первый взгляд, деформирование? Дело в том, что с изобретением педалей открылась возможность существенного увеличения скорости, однако увеличить ее при существовавшем прямом приводе можно было, только увеличивая диаметр ведущего колеса. Простой подсчет показывает, что если увеличить его до полутора метров, то за один оборот педалей можно проехать около 4,5 метров! Переднее колесо, на оси которого устанавливаются педали, начинает неуклонно расти и к 70-м годам достигает своего максимума. «Паук» мог развивать по гладкой дороге довольно высокую скорость, но одновременно гипертрофия размера перевела искусство езды в разряд атлетизма, так как для посадки на полутораметровое чудовище требовалась спортивная акробатика; слезть было, пожалуй, еще сложнее. Яркое описание взаимоотношений человека и велосипеда-паука дал Марк Твен в своем знаменитом «Укрощении велосипеда». Постепенно велосипед становится продуктом фабричного производства, так как колесо такого размера и велосипедную раму такой конфигурации можно сделать только из металла. Заводы в Ковентри, а вслед за ними и заводы на континенте с каждым месяцем наращивают выпуск «пауков»; изобретения сыплются одно за другим, появились даже трехколесные гиганты для семейных прогулок. Велосипед вдруг открыл вкупе с бурно

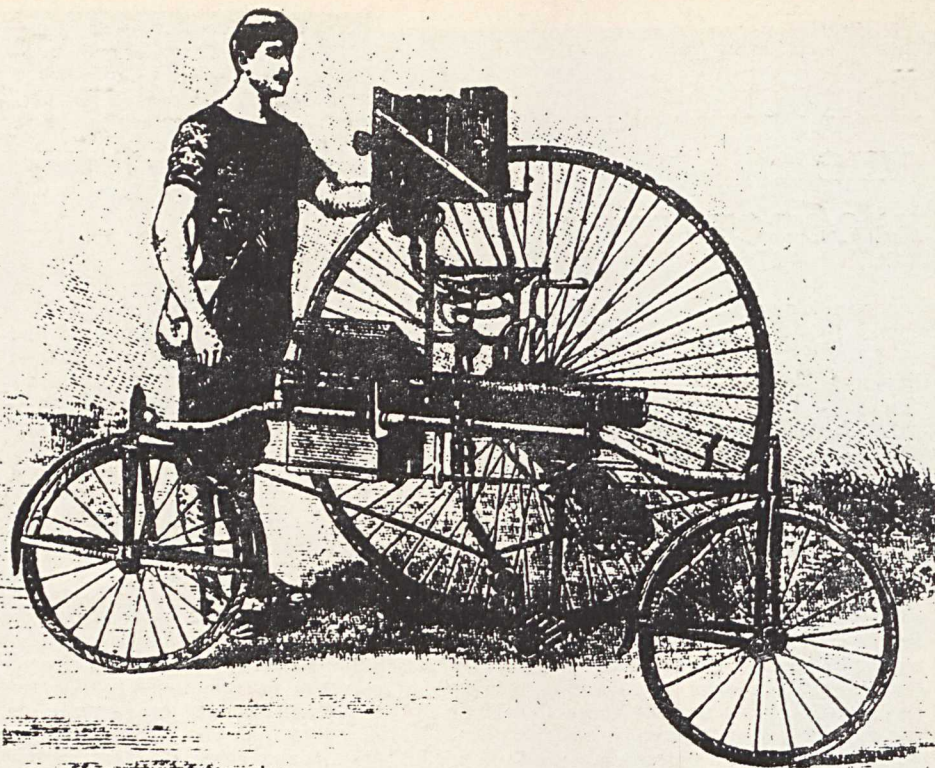


Чешский клуб велосипедистов. 1886

в действие, попросту отталкиваясь ногами от земли. Участники таких в буквальном смысле велопробегов обзаводились сапогами с железными подошвами. Вся первая половина XIX века наполнена бурной деятельностью велосипедистов-любителей, беспощадно высмеиваемых окружающими — представьте скрипящее, пылящее и грохочущее на каждой выбоине деревянное сооружение, на котором не-



Деревянный велосипед-самокат.  
Франция. 1816

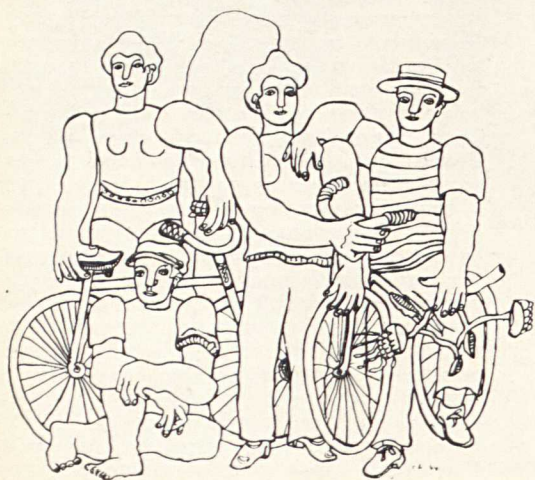


Дамский велосипедный костюм.  
Журнал «Шут». 1897

Велосипед-фотолаборатория  
70-е годы XIX в.

Известный русский изобретатель  
В. Г. Шухов на велосипеде-  
пауке. 1880-е годы

Ф. Леже.  
«На отдыхе»

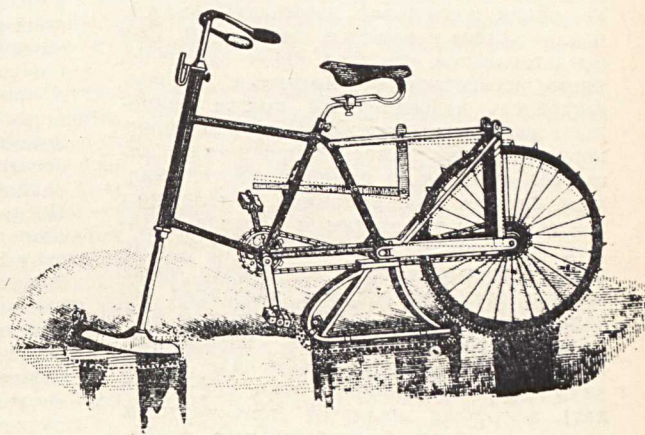
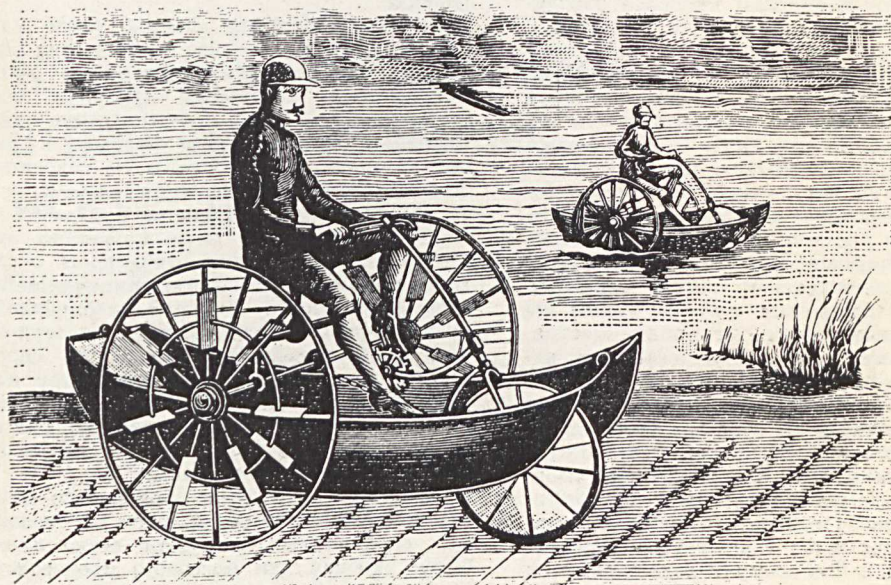




Французский военный складной велосипед. 1900-е годы



Одна из моделей велосипеда с обтекаемой кабиной. 10-е годы XX в.

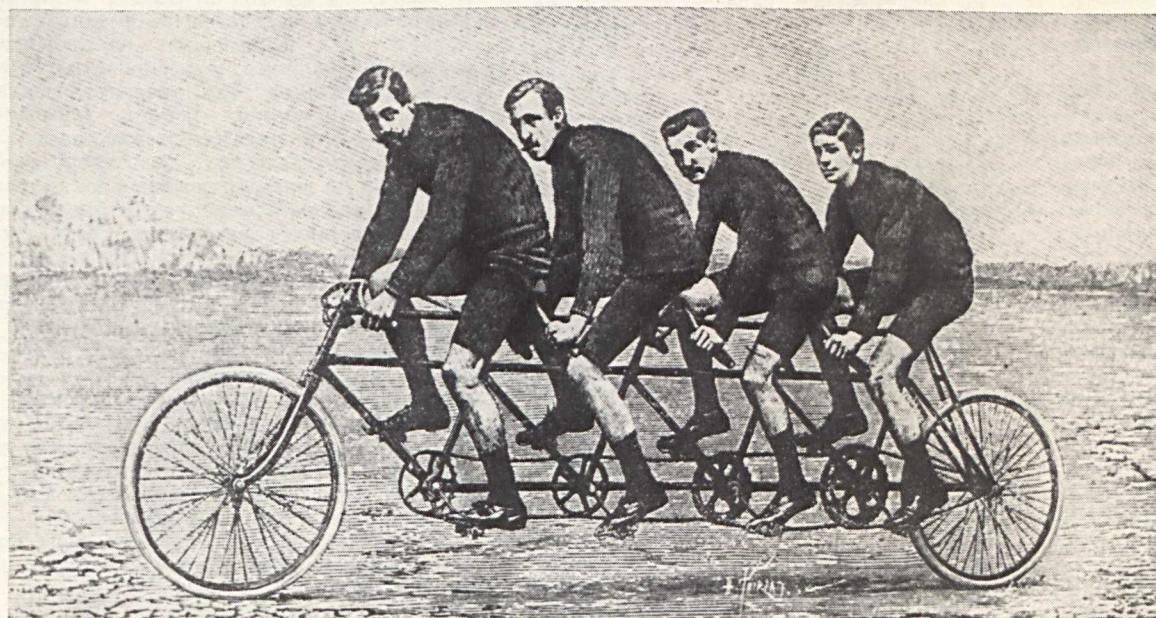


Одна из моделей «плавающего велосипеда». США. 1892

«Велосипед-бурер». 1893



Образцы велосипедов Предом-Ромет поколения 70-х годов. ПНР



Квадруплет «Гладиатор». Конец XIX в.

развивавшейся тогда системой шоссе-ных дорог невиданную свободу передвижения. Средний класс, располагавший временем, постепенно осваивает возможности велосипеда. Именно в это время закладываются основы главных видов его дальнейшего применения: чисто транспортного, досугового, спортивного.

В период между 70—90-ми годами складывается велосипедная промышленность, которая постепенно осваивает колоссальный задел изобретений, который был накоплен за предыдущие десятилетия. Именно в это время и был, наконец, «изобретен велосипед» в его теперешнем виде. Первым таким велосипедом стала машина английской фирмы «Ровер», выпущенная в 1885 году. В этой конструкции была уже применена цепная передача, что позволило, не снижая ходовых качеств, уменьшить размеры ведущего колеса до привычных нам размеров, тем самым сделав велосипед безопасным и вновь «очеловечить» его габариты.

Для человека, не осведомленного в технике, облик зрительной доминанты велосипеда — колеса — кажется загадочным. Ему представляется, что этот облик определен чисто эстетическими мотивами. Однако ажурность велосипедного колеса воплощает результаты сугубо технических поисков предельной легкости и прочности: спицы (работающие на принципе растяжения, а не сжатия, как, например, в тележном колесе) — это тот минимум металла, который обеспечивает наибольшую прочность при наименьшем весе, а диаметр обода именно тот, при котором велосипед обладает наибольшей устойчивостью в пределах антропометрических параметров. В этом своем окончательном виде (практически не меняющемся уже почти столетие) велосипед является транспортным средством, среди всех остальных наиболее непосредственно связанным с человеческим телом. Если попытаться сформулировать морфологическую суть велосипеда, то можно сказать, что велосипед — это одна из самых разработанных инженерных конструкций, наиболее совершенно использующая человеческое тело как механизм, самое совершенное приспособление для переоборудования человека в двигатель. Не случайно почти все тренажеры до сих пор базируются на велосипедном принципе.

Качественный скачок в совершенствовании велосипеда в столь короткий срок создает впечатление, как будто в этот период на него работал целый современный НИИ; на самом деле конструкторов было не так уж много и действовали они совершенно независимо друг от друга. Причина резкого качественного скачка в конструировании объясняется другим. Велосипед стал как бы стеном, на котором соединились результаты исследовательских усилий конструкторов и изобретателей из различных областей транспортного машиностроения того времени. Фактически изобретатели работали не над велосипедом, а над совершенствованием конструкции привода к легким и малогабаритным средствам передвижения, какими мыслились тогда подводная лодка, самолет, железнодорожная дрезина, изыскивая альтернативу громоздким паровым машинам. Эти поиски в конце концов успешно завершились разработкой принципиально нового двигателя — двигателя внутреннего сгорания, но какое-то время все надежды связывались с pedalным приводом. Именно этим объясняется появление «летающих» и «плавающих» велосипедов. Водный велосипед, известный теперь как парковый аттракцион, возник в качестве серьезной заявки на новый вид индивидуального водного транспорта. Такие прочно укоренившиеся приспособления, как цирковой велосипед, тренажер, инвалидное кресло, в основе которых лежит велосипедная конструкция, формируются именно в это время как приложение велосипедного принципа к «невелосипедной» функции. Трудно даже просто перечислить все, что вообрал в себя велосипед в результате интенсивной инженерно-конструкторской деятельности в это время: цепная передача (которая позволила уменьшить величину колес до эргономически приемлемого размера), пневматические шины, шариковые подшипни-

ки, механизм свободного хода, конструкция рамы из стальных труб, тормоза и многое другое. Вчерашние «костотрясы» стали удобной, безопасной и уже массовой машиной. В таком виде велосипед серьезно заинтересовал военных, и передовые армии мира начали экспериментировать с новым средством транспорта. В это время зарождается и быстро набирает силу велосипедный спорт в тех формах, в которых он дошел до наших дней. Складываются специфические виды соревнований, создаются специальные машины для различных видов состязаний. Одна из разновидностей таких соревнований — гонка на треке — скоро становится популярнейшим зрелищем, для которого строятся специальные стадионы — велотреки; вокруг них складывается особая зрелищная субкультура, аналогичная субкультуре ипподрома и футбольного стадиона. Трибуны и буншующие на них страсти возникли таким образом на велотреке раньше, чем на футбольном стадионе. Велосипедный спорт дает импульс к дальнейшему облегчению велосипедных конструкций и поискам наиболее аэродинамически выгодной посадки гонщика. Совершенно неожиданно велосипед стал в конце XIX и начале XX века прямым и весьма действенным орудием женской эмансипации. Историки одежды почти все согласны в том, что ничто так не преобразило женский костюм, как велосипед. Поскольку на него нельзя было сесть боком, как амазонке на лошадь, в дамском спортивном костюме появились шаровары. После первой мировой войны интерес к велосипеду продолжает расти, велосипед становится предметом обихода, таким же неотъемлемым, как кухонная посуда. Огромная масса «демобилизованных» велосипедов, промышленность, готовая выпускать, не имея военных заказов, тысячи и тысячи машин, на этот раз вербуют самого массового потребителя. Этим потребителем становится промышленный рабочий. В ситуации послевоенного экономического бума, а вскоре и острейшего кризиса немаловажное значение приобретает способность к быстрому передвижению, к возможности подыскивать работу вдалеке от дома.

Стремительно растет число велосипедов в СССР, велосипед становится неотъемлемой частью молодежного, спортивного образа жизни, который доминирует в 30-е годы. В это время организуются массовые велокроссы, дальние командные и одиночные велопробеги. Их маршруты пересекают весь Советский Союз. 30-е годы для истории нашей страны характерны бурным развитием практически всех видов транспорта. Самолет, автомобиль, паровоз меняются буквально на глазах одного поколения. Велосипед же, несмотря на свою популярность, остается при этом практически неизменным. Даже такие принципиальные новаторы, как конструктивисты, много сделавшие для обновления архитектуры, самолетов, кораблей, автомобилей, предметов быта, так ни разу и не обратились к велосипеду; они, по видимому, как никто, понимали совершенство его конструктивных решений и невероятную сложность каких-либо нововведений. Робкая попытка хоть как-то оживить конструкцию была предпринята лишь в 40-е годы, когда Московский велосипедный завод выпустил машину с рамой, изогнутой в модном тогда «обтекаемом стиле».

Это практически единственная дань дизайнерской моде, которую можно отметить у велосипеда. Отдана она именно в тот момент, когда внешний облик массовых промышленных изделий вырабатывает собственные визуальные особенности «дизайн-формы», эволюция которой проходит по собственным законам. Именно с этого момента становится ясно, что велосипед находится практически вне стилистического дизайн-процесса. Скелетоподобная форма, отсутствие сплошных поверхностей, то есть основного, что подвергается «дизайнированию», предельная функциональность конструкции, препятствующая изменению формы (будь то рама или колеса) в декоративно-пластических целях, — все это делает велосипед поразительно консервативным, в отношении визуальной связи со временем, предметом.

Как только в целом завершилось его формирование в инженерно-конструкторском направлении, велосипед практически перестает внешне изменяться. Поэтому его облик становится так рапо «старомодным». Однако вклад велосипеда в визуальную картину нового времени от этого не менее велик, чем у автомобиля или океанского лайнера. Паутина сверкающих спиц, изящная рама велосипеда навсегда вошли в образ предметного мира конца XIX века как одна из самых характерных его черт. Можно сказать, что велосипед не принимал модные облики, но сам дал облик десятилетиям рубежа веков. После второй мировой войны велосипед несколько отступает на задний план, преимущество получают в качестве массового индивидуального средства передвижения мотоциклы. Всеобщее увлечение двигателями внутреннего сгорания захватило и собственно велосипеды. Еще до войны появились компактные навесные моторы, в считанные часы превращавшие велосипед в микромотоцикл. В послевоенный период они получили массовое распространение.

Появились гибридные формы, такие как мотовелосипеды, которые по существу были маломощными мотоциклами со вспомогательным pedalным приводом. Наступление на «чистый», «классический» велосипед шло широким фронтом, и дни его, казалось, были сочтены. За велосипедом сохраняются лишь спортивные и чисто развлекательные функции.

Но к середине 60-х годов назревают существенные изменения. Дизайнеры обратили внимание на вынужденно увеличивающуюся ширину сидений автомобилей, врачи зафиксировали резкий рост сердечных заболеваний. От постоянного сидения за рулем нация автомобилистов не удержимо толстела. Энергетический кризис, обернувшийся дороговизной горючего, подхлестнул новую волну велосипедомании в последнее десятилетие.

К проблеме велосипеда обращаются многие дизайнеры, но результатом бесчисленных специальных конкурсов стала лишь более удобная для массового производства модификация складного велосипеда, известного еще с начала столетия.

Велосипед оказался одним из возможных средств решения насущных экологических и энергетических проблем. Но эти новые, огромные по масштабу задачи не могут уже быть решены старыми, привычными средствами. Их решение перемещается в область построения больших и сложных систем, которые могут раскрыть новые качества велосипеда. Велосипеду необходимы сегодня не столько новые материалы и новые конструктивные решения, сколько велосипедные дорожки и стоянки в наших городах, новые костюмы для велосипедистов, позволяющие эксплуатировать велосипед при тяжелых климатических условиях, современная система технического сервиса и многое другое, что находится вне велосипеда как такового.

В велосипед вложен огромный изобретательский труд, и многое, изобретенное специально для велосипеда, впоследствии нашло широчайшее применение во всех отраслях техники. Так появились шариковые подшипники, цепная передача, дифференциал, пневматические шины и т. п. Все это позволило велосипеду выйти вперед по экономичности, и его результат — 0,6 калорий расходуемой энергии на 1 кг/м — остается рекордным среди всех средств транспорта. За велосипедом остаются также и максимальная экологическая безопасность, и фантастическая «ремонтопригодность». Не исчерпан еще и потенциал расширения его применения — совсем недавно крылатый аппарат с pedalным приводом наконец поднялся в воздух и даже перелетел Ламанш. Но мы ждем от него других, более насущных достижений — облегченный компактный велосипед, став истинно массовым, может сэкономить не только миллионы тонн дефицитной нефти, но и подарить годы здоровой полноценной жизни тем, кто им пользуется.

Теория

## К проблеме примитива в изобразительном искусстве

Валерий Прокофьев

Еще совсем недавно искусствоведы пребывали в счастливой уверенности, будто художественная культура Нового и Новейшего времени освещается ими в полном объеме и открыта на всех своих важнейших уровнях. В принципе, предполагалось, что таких уровней два: искусство профессиональное («высокое») и искусство народное («низкое»). С одной стороны, плоды цивилизации, просвещенности, школьной учености и личного артистизма, непрерывного художественного прогресса, а с другой — дремлющая, но мощная и плодотворная почва фольклора, к которой, как Антей к Матери-Земле, спорадически припадали художники-профессионалы. Пушкин и его няня-сказительница; Гойя и народные испанские лубки на тему «мир наизнанку» (или «мир наизворот», если воспользоваться терминологией русского лубка аналогичного типа)...

Впрочем, уже последнюю оппозицию, тут же предполагавшую плодотворный контакт «культурного растения» и его народной «почвы», трудно признать совершенно «чистой», с точки зрения традиционного рассмотрения художественной культуры эпохи (в данном случае рубежа XVIII—XIX вв.) как взаимодействия фольклора и учено-артистического профессионализма. Вдохновлявшие Гойю при создании «Капричос» лубки «мира наизнанку» вовсе не обладали первичной чистотой догородской и внегородской культуры — естественной формы бытования фольклора. Они сами были уже вторичны по отношению к фольклорной почве, сами вырастали в контактах с «ученостью» и в городской среде — в ее средних и низовых сферах, весьма далеких от патриархальной величавости, эпической целостности, космогонической ориентированности и утверждающего духа фольклорной культуры.

Это был какой-то типологически «нечистый» фольклор, который отчетливо обнаруживал свою вторичность по отношению к исконному и который при желании можно было бы назвать «вторым фольклором», если бы тут же не обнаруживалась и иная его вторичность — на этот раз по отношению и к учено-артистической культуре, чьим «сниженным фондом», упрощенным, варваризированным вариантом он мог быть представлен. «Второй фольклор», «вторая культура», ни то, ни се...

В своей практической деятельности историки искусства Нового и Новейшего времени уже давно паталкивались на эти нечистоты фольклорные и нечисто культурные явления. И в зависимости от своих интересов, привязанностей и предрассудков относили их либо по ведомству сниженного профессионализма, либо по ведомству городского фольклора; оценивали то как варварскую пародию первого (или, напротив, как его потенциально плодотворный резерв), то как дальнейшее развитие или же печальное вырождение второго.

В прошлом веке редко попадавшие в поле зрения искусствоведов эти явления чем дальше, тем все больше накапливались в чисто количественном отношении. И их все труднее становилось без натяжек и оговорок «пристегивать» то к нижнему слою «верхней» культуры, то к верхнему слою «низовой», собственно фольклорной.

Народные листки эпохи Реформации; ремесленные вотивные картины, широко распространявшиеся в католическом мире во времена барокко; «сарматский портрет» в Польше XVII—XVIII веков и аналогичные явления на Украине, в Молдавии и Валахии, в Словакии, Венгрии, Сербии; казацкие «Мамаи»; разнообразнейшая живописная продукция североамериканских «лимнеров»; образцы русского купеческого и мещанского портрета конца XVIII — первой половины XIX века; расписные городецкие «донца»; многообразные варианты лубка; народная «агитационная» керамика эпохи Великой Французской революции; вывески XIX — начала XX века; эгинальские картинки и балаганно-ярмарочные афиши; задники провинциальных фотоателье рубежа XIX—XX веков и пресловутые коврики с лебедями; наконец, уже отнюдь не безмянное и поражающе своеобразное творчество таких непрофессиональных художников, как Эдвард Хикс или матушка Мозес в США, как Анри Руссо или Луиза Серафин во Франции, как Пиросманашвили в Грузии, как Генералич в Югославии или Честняков в Советской России — все это пестрое, разнокалиберное и изменчивое до подлинной протейности искусство образует огромную массу, настоящий слой в европейской и американской художественной культуре Нового и Новейшего времени — срединный по отношению к ее фольклорному «низу» («почве») и к ее учено-артистическому «верху» («небу», если угодно).

Составляющие этого слоя перечислены лишь приблизительно, а на практике выявлены лишь в малой своей части — здесь еще предстоит огромная собирательская и музейная работа, до сих пор проведенная, пожалуй, только в США, где не только уже полвека существуют специальные коллекции живописи «лимнеров» — непрофессиональных или полупрофессиональных народных художников, но — что еще важнее — ее образцы включены в экспозиционный ряд отделов национального искусства крупнейших американских галерей (например, Метрополитен-музея), чего, увы, нельзя сказать о нашей Третьяковской галерее или о нашем Русском музее, где великолепные образцы русского купеческого и мещанского портрета (не говоря уже о лубке, вывеске и т. д.) продолжают пылиться в запасниках\*.

Образцы этой «срединной» культуры почти не систематизирова-

\* А между тем не американцам, а нам принадлежит приоритет в деле открывания той «третьей культуры», о которой здесь идет речь. В 1913 году в Москве заботами М. Ларионова и Н. Виноградова были устроены две интереснейшие выставки — «Выставка иконописных подлинников и лубков» и «Первая выставка лубков». Тогда и позже — в 20-е годы — страстными пропагандистами этой культуры выступали у нас также Н. Гончарова, И. Зданевич, А. Шевченко, А. Гриценко, А. Бакушинский и многие другие.

ны, за исключением разве только графического лубка, научное освоение которого было начато у нас еще в первой трети XIX века И. Снегиревым и блистательно продолжено во второй его половине Д. Ровинским. А самое главное — они вовсе не оценены еще в целом, в качестве особого слоя, пласта или уровня в системе ново- и новейшего искусства, в качестве «третьей культуры», однажды возникшей, исторически развивавшейся в изменчивых и зыбких, но все же уловимых границах между фольклором и учено-артистическим профессионализмом; постоянно взаимодействовавшей и с тем, и с другим, порой рискуя в этом взаимодействии потерять собственное лицо, но в конечном счете обладая где-то в глубине достаточно прочным центром самотяготения. И еще — в качестве такого слоя, который беспрестанно оказывал свое влияние и «вниз» — в среду фольклора, постепенно тесня его, и «вверх» — в среду учено-артистического профессионализма, ибо вне этого влияния нельзя удовлетворительно понять ни Гойю, ни Гоголя, ни школу Венецианова, ни Домье, ни Уитмена, ни Ларионова, ни раннего Маяковского, ни «бубновалетцев», ни Пикассо, ни Брехта, ни Марка Шагала, ни Жана Люрса, ни Эндрию Уайеса (список этот, разумеется, можно продолжить).

Что же это за «третья культура» в общей системе искусства Нового и Новейшего времени? Когда и на какой почве она возникла? Каковы, хотя бы приблизительно, ее границы? Как она функционировала в прошлом и как функционирует сейчас?

Прежде всего необходимо сказать, что такой тип культуры возникает достаточно поздно, возникает в особой среде.

Синкретические культуры первобытности и варварства едины. Они не знают разделения на профессиональное (артистическое) и непрофессиональное (народно-стихийное), на «высшее» и «низкое». Этого не знают (или не знали до последнего времени) и «традиционные» культуры задержавшихся в своем развитии народов. Здесь нет двух культур и уже тем более не может быть речи о какой-то третьей.

С наступлением классового общества (на предантичной и античной стадии) происходит первое расслоение (со временем все углубляющееся) прежде единой народной культуры — на «высшую» (профессиональную, ученую, в тенденции артистически индивидуализирующуюся) и «низкую», или фольклорную. Причем именно фольклор оказывается здесь хранителем первобытного синкретизма и коллективизма, живой памятью, как бы уходящей в некую предкультурную «почву». Этот процесс «погружения», или «утопания», можно бы сравнить с тем, как под песками пустынь, в топи болот, в зарослях джунглей исчезали покинутые древние поселения, чтобы когда-нибудь в будущем стать добычей кладовискателей и археологов. Однако такое сравнение бьет мимо цели. Погребенные в земле вещественные памятники прошлых культур до поры обречены на забвение, тогда как в сфере фольклорной «почвы» традиции отжившей первобытности парадоксальным образом продолжают жить, функционировать и плодоносить, медленно изменяясь при этом. Фольклор — не «замок Спящей красавицы», окруженный непроходимыми лесами и столетиями ждущий «принца-пробудителя». Он — живое образование, но такое, которое живет далеким, очень далеким прошлым в настоящем, которое живет замедленно по сравнению с динамичным «высоким» искусством, живет, так сказать, «донной» жизнью. Сюда в дальнейшем еще будет медленно опускаться остаток отживших «наверху» художественных систем — прежде всего антично-языческой, а после, хотя бы отчасти, и средневековой, — наславшаяся на исходную формообразующую первобытно-варварскую основу, смешиваясь с ней, трансформируясь, переплавляясь в новые образования. Опускающиеся в сферу фольклора, попадающие в его эпически-сказочную среду, эти остатки подвергаются не только «опрошению»: в них неожиданно высвечиваются более древние или более «исконные» элементы. Так, в городечных росписях, являвшихся в известной мере результатом фольклорного разятия и обработки иконописных традиций, по словам Т. Мавриной, «выплыло... все веселое и языческое, народное, что таилось веками в церковных образах».

Отсюда не раз поднимались наверх, в сферу учено-артистического профессионализма, волны этой сохраненной и как бы заново «перемываемой» в народных толщах художественно-исторической памяти. Такие процессы становились возможными и даже необходимыми в особенности тогда, когда «верхняя» в данную эпоху культура переживала кризис, а ее до того перекрывавшая всю художественную ситуацию стилевая «кора» теряла монолитность, трескалась и распадалась, хотя бы частично открывая то, что до времени лежало под спудом, что было погребено где-то далеко под ней. Скажем, в Европе Нового времени широчайшее открытие «фольклорных» истоков» происходит в романтическую эпоху, характеризуемую именно таким кризисом.

Однако и тогда сам фольклор продолжал лежать достаточно инертным пластом в основании (или на «дне», или «под почвой») культуры классового общества, сохраняя постольку, поскольку в этом обществе могли еще существовать патриархальные формы

жизни и патриархальные формы творчества (в конце XIX, а особенно в XX веке такие формы рушатся, вызывая всеобщий и всенарастающий упадок фольклора, который уже не могли спасти никакие шедшие сверху попытки консервации и гальванизации).

Итак, в классовом обществе с момента его зарождения культура уже двойственна. Она существует на двух уровнях — «внизу» и «вверху», развивается на путях консервации и медлительной переработки реликтов далекого прошлого, с одной стороны, и на путях убыстряющегося исторического прогресса — с другой; в достаточно замкнутых и относительно статичных формах культурной памяти и в открытых формах динамичного самообновления — штурма вершин прогресса. У культуры классового общества всегда есть своя «земля» и свое «небо», и они далеко разведены друг от друга.

Но на этом процесс культурного расслоения отнюдь не заканчивается.

Второе расслоение культуры исторически программируется уже процессом нарастающего разведения образовавшихся в ней фольклорных и учено-артистических уровней. А почвой для постепенного формирования уже упоминавшейся выше третьей — и по счету, и по времени возникновения — культуры является город (отчасти тяготеющая к нему усадьба или ферма), поскольку, с одной стороны, он как единое целое отделяется от деревни и культурно ей себя противопоставляет, а с другой, — поскольку в нем самом нарушается первоначальная культурная интегральность и оказываются противопоставлены друг другу «высшие» и «низшие» (отчасти и «средние»), образованные и необразованные (или полубразованные) слои населения. Как частный случай такого нарушения интегральности можно, видимо, рассматривать и противопоставление столицы и провинции, метрополии и колоний.

Нижние и то в большей, то в меньшей части средние слои города (а также провинциалы, колонисты и т. п.) оказываются пасынками культуры в двойном смысле. От крестьянской «земли» они отрываются (и чем дальше, чем больше), хотя и сохраняют память о ней (со временем, также слабеющую). Возвращаться в ее лоно они не хотят или не могут. Что же касается «неба» высшей культуры — ученой, а со временем еще и артистической, — то для них ее «правила игры» оказываются слишком сложными; в своей целостности и в своем совершенстве она остается им недоступной, хотя именно на нее они и поглядывают то с завистью, то со смехом, именно туда многие из них хотят подняться, а иные и полнимаются (теряя, впрочем, в этом случае свой первоначальный статус). Они рискуют оказаться в некоем «заворе», в межкультурном «вакууме». И должны заполнить его чем-то себе духовно и художественно аутентичным, дабы избежать полной культурной экспроприации — полноты бескультурья. Так возникает потребность в третьей культуре. В тенденции она, по-видимому, могла бы быть уловлена уже в позднеантичном и в позднесредневековом городе. Однако этот вопрос неясен и требует еще специальных исследований.

Даже в начальный период Нового времени — в ренессансном городе — эта потребность неизвестна, хотя, например, такие явления, как творчество Маргаритоне из Арешо, уже как будто производят произнести слово «примитив». И лишь в постренессансную эпоху в Западной Европе где-то ближе к рубежу XVI—XVII, а в России — только к рубежу XVII—XVIII веков она превращается во вполне определяемую реальность.

Тяготеющий к абсолютизму двор и тяготеющий ко двору бюргерский патрициат вместе с гуманистически образованной элитой полностью завладевают высокопрофессиональным искусством, которое и своей ученостью, и своим артистизмом уже недоступно прочему «городскому народу» — его низам и его средним, мещанским слоям. С другой стороны, фольклорное искусство все более замыкается в крестьянской среде и нередко становится в городе предметом насмешек (как «мужицкое», «лапотное», «косноязычное»). Причем именно со стороны этих низших и средних слоев горожан (характерно, что в высших, образованных слоях оно даже скорее находило признание — простую крестьянскую мудрость высоко оценивал уже Монтень — и именно там уже к XVIII веку начинается собирание фольклора в различных его видах и формах — вплоть до графического лубка, например). В обществе образуется весьма значительный слой (к нему можно отнести даже мелкопоместное шляхетство), который должен удовлетворять свои культурные потребности или претензии иным способом, нежели образованные верхи, присваивающие плоды художественного прогресса. — или не извлекавшие «плодов просвещения», живущие по старинке, за счет культурной памяти крестьянские низы. Эти потребности и претензии городской народ удовлетворяет не только своими силами, опираясь на цеховое ремесло посала (всевозможных альфрейщиков, богомазов, изготовителей лубков, вывесочников и т. п.), но еще и силами, во-первых, «спустившихся сверху» (там не преуспевших, отсюда вытесняемых в процессе изменений мод и вкусов) художников

школьной выучки, а во-вторых, пришедших в город (иногда на вольные заработки, иногда и не по своей воле, как это было с дворовыми живописцами или актерами) вчерашних крестьян — посетителей живых фольклорных традиций.

В частности, «сарматский портрет» в Польше и на Украине XVII века явно формируется в средокрестии опускающейся сверху, через посредство бродячих художников-профессионалов, традиций аристократического портрета, деятельности цеховых ремесленников города — и волею шляхтича поднятых снизу вверх усадебных «партачей», дворовых живописцев.

Приведенный пример, помимо всего прочего, указывает и на то, что обстоятельства возникновения примитива (во всяком случае, в изобразительном искусстве) связаны с двойным социально-культурным неблагополучием. Ведь его зачастую практикуют люди, которые в обществе не смогли удержаться на первоначально и как будто естественно предназначенных им местах, либо скатившись вниз из образованной среды, либо поднявшись вверх ценой отрыва от своей деревенской почвы. Здесь, таким образом, все время происходит культурное брожение, включающее своеобразное перемешивание традиций, исторически столь далеко разошедшихся, что встреча их казалась вовсе невозможной. И все-таки она происходит, и в этом состоит один из плодотворных парадоксов примитива.

Относительно прочным положением обладают в этой сфере лишь те художники, которые закрепляются в ремесленно-цеховой среде. Она-то и образует в Новое время средоточие третьей культуры.

Однако и это ее «ядро» в условиях капиталистического прогресса оказывается под угрозой и как любое мелкое производство испытывает постоянное давление, ощущает непрочность своего положения, силится укрепить свои позиции (за счет их консервации) и удержаться на все более размываемой социально-культурной основе, но в конце концов все эти усилия оказываются тщетными. Впрочем, тщетность выясняется лишь к концу XIX века.

Уместно поставить вопрос — на какие исторические традиции опирается примитив? В Новое время это раньше всего традиции культуры средневековых городов-коммун, те, что уже в ренессансную пору оставляются образованным обществом, так сказать, на свободное усмотрение необразованных и полубразованных городских низов и в их среде сохраняются и даже как бы обновляются вне официальной регламентации. Отсюда все те черты «иконности» и «парсуности», которые достаточно часто проступают в художественной культуре живописного, графического и скульптурного примитива. Отсюда же и определенные черты «мистерийности» и «фарсовости», бытующие в театральном примитиве.

Но в еще большей степени следует учитывать ренессансные, а потом и барочные традиции, опускавшиеся в сферу примитива по мере их изживания «наверху», чтобы в своих остаточных формах наслаиваться на первоосновную для примитива средневековую архаику, образуя с ней подчас весьма замысловатые конгломераты. С этой точки зрения оказываются не столь уж неожиданными и то поразжающее сходство, которое подчас обнаруживает, скажем, русский купеческий портрет конца XVIII — первой половины XIX века как раз с образцами портрета ренессансного, и черты ренессансно-барочной карнавальности в лубке.

Наконец, для примитива второй половины XIX века весьма существенную роль сыграл вульгаризированный романтизм. Высокие культуры вчерашнего и позавчерашнего дня как бы заново переигрываются в сфере примитива. Народная городская среда с запозданием и по-своему переживает то, что сравнительно недавно пережил и хотя бы частично уже изжил учено-артистический профессионализм.

Таким образом, между классическим фольклором и примитивом обнаруживается существенное родство: и тот, и другой лежат в сфере живой, реально функционирующей культурной памяти. Разница состоит в том, что фольклор хранит память древнейших времен — память мифа и эпоса, и хранит ее в культурной изоляции, тогда как примитив осваивает, хранит, перерабатывает память близкую — позавчерашнюю, а то и вчерашнюю, и делает это, находясь под постоянным давлением уходящей вперед «верхней» культуры и все более остающейся где-то позади «нижней», в постоянном активном общении с той и с другой. Примитив живет, так сказать, на достаточно шумном культурном перекрестке, функционирует на «ярмарке культуры». Ему не дано обрести величественный покой фольклора; у него более сложная и более динамичная (хотя в этом отношении и отстающая от ученого артистизма) судьба, более «нервная», если можно так выразиться, жизнь.

К концу XIX — началу XX века сфера примитива испытывает огромное потрясение, существенно деформируется и даже распадается. К этому времени уже исчезла усадебная его разновидность, лишь частично восполняемая «фермерской» (в США, например). Разрушается цеховое ремесло города, и примитив утрачивает свое стабилизирующее «ядро». Им — этим «ядром» — все

более хищно завладевает червь формируемой сверху и организуемой то коммерческим, то пропагандным путем «массовой культуры», продуцирующей всевозможные формы кича, паракультурной дешевки. С другой стороны, примитив почти перестает получать живительные импульсы из сферы стремительно размываемого фольклора. Причем в размывании этого фольклорного пласта сам примитив принимает весьма активное участие, в известной степени даже заменяя его собою. Тем самым он оказывается все более открытым для влияния всего того, что опускается к нему «сверху». А это ведет к тому, что сама его народная ограниченность зачастую оказывается под вопросом; чтобы сохранить ее, требуются значительные усилия. И здесь нередко возникают коллизонные ситуации, связанные, помимо всего прочего, еще и с деклассированием художника-примитивиста, уже утратившего цеховую опору, но не нашедшего никакой иной. Таков трагический случай Н. Пиросманашвили.

Утратив возможности широкого жизнестроительного функционирования, которое характеризовало сферу городского ремесла, примитив становится частным делом горожанина из средних слоев (или фермера), любительским, дилетантским искусством.

Это может быть «искусство воскресного дня», широко распространенное, например, в США еще в прошлом веке и представленное в нашем столетии художниками типа матушки Мозес.

Это может быть искусство, которому отдаются отработавшие свое и ушедшие на пенсию люди, — такие, каким был во Франции оставшийся таможенный чиновник Анри Руссо; оно получило меткое наименование «искусства семи воскресений в неделю».

В любом случае. Это плод досуга, индивидуальное возмещение в свое время не реализованных художественных потенций. Это — художественное высказывание перед самим собою в меру собственных сил и невзирая на их ограниченность — личностная суб-

лимиация. Характерно, что на этой стадии своего развития примитив почти полностью утрачивает анонимность (след средневекового и фольклорного коллективизма). Теперь мы знаем имена художников. Теперь их работы все чаще проникают на профессиональные выставки. Произведения примитивов начинают коллекционировать, их со временем начинают даже опекать государство. И наконец, они становятся объектом пристального интереса со стороны художников-профессионалов — «примитивизм» Ларионова, Гончаровой, молодого Шевченко и других в предреволюционной России является в этом смысле, при всей своей яркости, лишь самым ранним примером начавшегося процесса «вознесения» третьей культуры в высшие сферы.

Таким образом, возникает в своем роде парадоксальная ситуация, когда, вступив в полосу внутреннего кризиса и утратив свою стабилизирующую середину, примитив оказывается способным к максимальной экспансии как «вниз» — в сферу осваиваемого и даже подменяемого им фольклора (в этом смысле разительный пример домовых росписей нынешнего молдавского села, где мы видим примитив, подчас с оттенком кича, вытеснивший фольклор из его исконных владений), как и «вверх». Кажется, нынешний примитив действительно становится то «вторым фольклором», утвердившимся на месте первого, то «второй культурой», вторгающейся во владения первой, ею самой туда возможной.

Возможно, что этот «взрыв» связан с тем огромным потенциалом, который копила эта третья культура во времена своего подспудного развития в XVII—XIX веках, теперь как бы высвобождающая накопленную энергию. Возможно, это обусловлено кризисным ослаблением его соседей — высшей, артистически-ученой, и низовой, фольклорной, культур. И уж наверняка это связано с общей демократизацией жизни, с той всевозрастающей ролью, которую теперь играют в ней прежние «низы».

Наконец, существенны еще два фактора, выявившиеся в самое последнее время и укрепляющие позиции примитива. Во-первых, сегодня он не только оказывается необходимой формой субlimации тех художественных способностей и той играющей фантазии народа, которые не находят применения во все более стандартизирующейся жизни, но и вообще противопоставит невиллаторским тенденциям современной культуры и «внизу», и «наверху» (характерно, что ныне он практикуется даже в высокообразованной, интеллектуальной среде!); во-вторых, широкое признание (и даже эксплуатация) примитива в профессионально-художественных кругах не может не укреплять народных мастеров в сознании важности совершаемого ими дела.

Все сказанное позволяет судить о том, сколь широко разветвленную и внутренне сложную, сколь динамичную и в общем культурном контексте Нового и Новейшего времени плодоносную структуру представляет собою примитив. Третья культура заслуживает такого же пристального изучения, как и две других.

А самое главное — истинный культурный баланс Нового и Новейшего времени, истинный «объем» их художественного сознания может быть выявлен только в процессе совокупного рассмотрения всех трех имеющихся здесь уровней, находящихся в постоянном взаимодействии многочисленных взаимных притяжений и отталкиваний, умираний и возрождений.

Каждый талант неповторим — иначе он не талант. Таланту присущ особый, только ему свойственный взгляд на мир, воплощенный в собственной системе образов, выраженный индивидуальным образительным языком.

Талант Маршумовой самобытен настолько, что самый добросовестный анализ не раскроет в полной мере секрета обаяния ее творчества. Скульптура — легкая, прозрачная, как бы проникнутая ласковой улыбкой — кажется порождением только свободной фантазии художницы. Легкость, за которой кроется напряженность творческого труда, есть верный признак истинного искусства. Ирина Маршумова — ученица Бориса Александровича Смирнова. От Смирнова у нее поразительное интуитивное чувство материала. Умение понять и принять его законы и по этим законам создать свой образ, свой мир. От Смирнова — неизбывная тяга к игре, к радости, к празднику — это в творчестве. В жизни Маршумова — человек серьезный, даже немного замкнутый. Предельно принципиальный. Крайне немногословный. Выступает ли она на художественном совете, выполняет ли обязанности главного художника на Калининском стекольном заводе — каждая ее фраза продумана, логична и значима. Она умеет несколькими точными словами дать оценку человеку, явлению, событию, произведению. Умеет убеждать. Дар убеждения — отличительная черта Ирины Маршумовой — человека и художника.

В 1967 году Ирина пришла на Калининский стекольный завод уже сложившимся художником с опытом работы на стекольном предприятии. Единственный материал, оказавшийся здесь в распоряжении Маршумовой, — стеклянный дрот. Единственная техника работы с ним — свободное выдувание. Эти обстоятельства натолкнули художницу на мысль начать работу над выдувной скульптурой, тем более, что скульптура привлекала ее давно. Но такое решение влекло за собой большие сложности: скульптура должна стать ассортиментом серийного выпуска, сувениром. А сувенир предполагает небольшие размеры, компактность, сравнительную простоту технологии и вместе с тем привлекательность для покупателя, оригинальность и остроумие решения. Маршумова, художник серьезный и вдумчивый, не пошла по пути наименьшего сопротивления, не стала делать безделушек вроде печально известных «чертей» и «самоваров». Она хотела, чтобы калининская скульптура была неповторимой в своем роде, хотела создать свой жанр. Такая задача под силу не каждому. Нужно в равной мере обладать фантазией и склонностью к художественному конструированию, нужно найти образную основу и разработать стилистику, до тонкостей изучить технологию производства и точно определить эмоциональную ноту.

Маршумова наделена незаурядным природным талантом и исследовательской жилкой. Это помогло ей открыть свой путь.

Глубокое и своеобразное понимание русского народного искусства дало ей основу в разработке творческой концепции. Художницу всегда увлекали глиняная игрушка, лубок, резьба по камню и дереву. Устное народное творчество — песни, частушки, пословицы и присказки — она не только знала и любила, но воспринимала их в осязаемых зрительных образах. Так родилась ее «стеклянная игрушка для взрослых».

Влияние народной вятской игрушки просматривается и в тематике ее композиций, и в шуточной трактовке персонажей. Но стекло в силу своих свойств не может служить материалом для игр. Поэтому Маршумова, переводя образы, свойственные народной глиняной игрушке на язык стекла, наделяет их лишь главной эмоционально-эстетической функцией — пробуждать в душе непосредственность, детство, сказку...

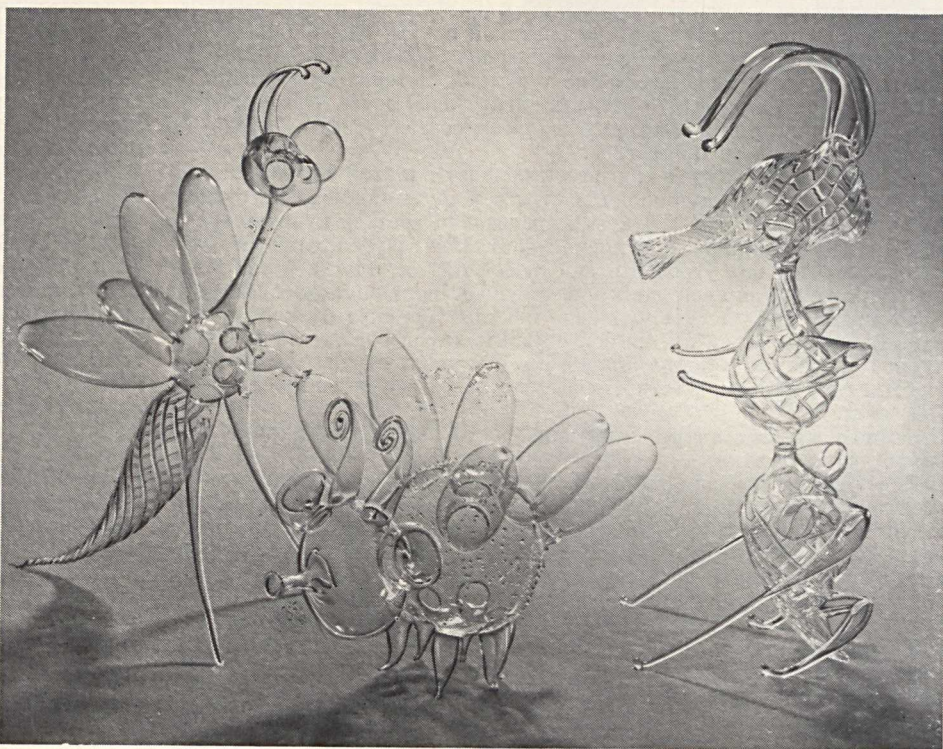
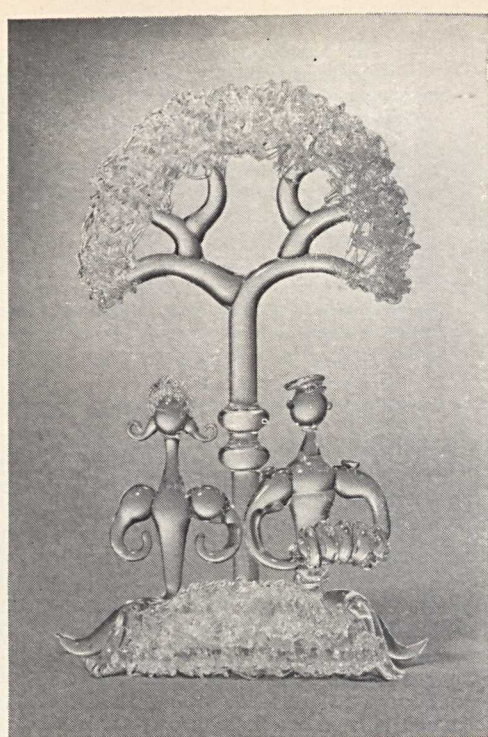
Жанр стеклянной игрушки подразумевает особые средства пластического и композиционного построения. Доброта и юмор, заложенные в самой идее, должны найти материальное воплощение в шуточной форме, в игре с объемами, посредством которых строится эта форма. Кроме того,

## Профили

# Стеклянные сказки Ирины Маршумовой

Анна Панфилова

необходима узнаваемость исходного материала и техники исполнения — это важный принцип художника декоративного искусства. Ирина Маршумова, выбрав для своей скульптуры технику выдувания из дрота, старается подчеркнуть ее в пластическом и композиционном решении фигур. Только подую стеклянную трубку можно раздуть в цепочку переливающихся друг в друга пузырьков, различных по форме



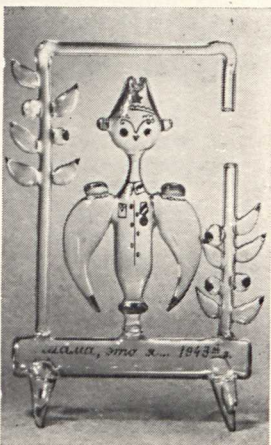
и конфигурации. Из них строятся головы и туловища фигур. Дополнение основных объемов оттяжками и пережимами, намечающими детали (волосы, одежду и т. д.), заканчивает моделировку.

Схема архитектурного построения скульптуры Маршумовой очень проста — вертикаль на горизонтали. Горизонтальная трубка, более широкая в диаметре, смоделирована как композиционная и сюжет-

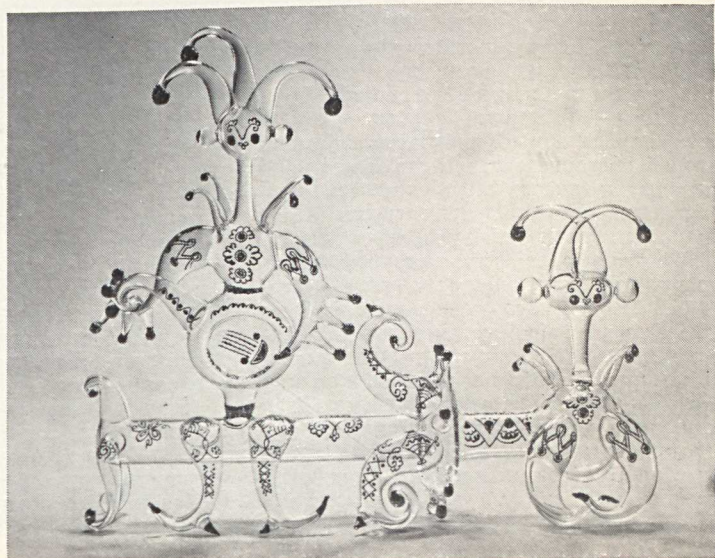
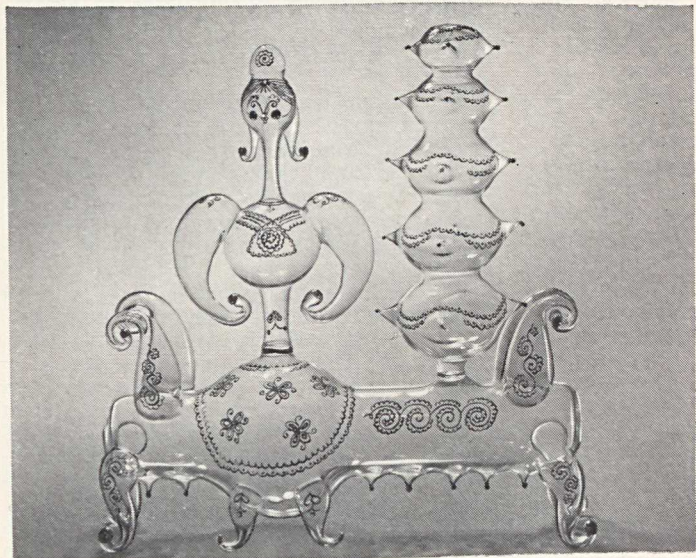
ная основа скульптуры (стол в «Чаепитии», скамейка в «Частушках», печь в «Емеле»). Из основания совершенно органично вырастают фигуры персонажей. Они фронтальны и статичны. В них легко угадываются вертикально припаянные куски дрота. Большую помощь в определении стилового решения в начале работы оказал ей муж — Михаил Маршумов. Ему принадлежит идея наиболее остроумного решения пластики — одновременное использование узлового момента для стыковки двух разных фигур (например, скамья-туловище). Этот прием лег в основу большинства скульптурных работ Маршумовой.

Конструктивная изобретательность у Маршумовой играет очень большую роль. Тут она предельно рациональна. Говоря о себе, она всегда подчеркивает: «Я — художник производства». Действительно, уникальных, выставочных произведений у нее мало. Ее скульптура выпускается сериями. Некоторая унификация технических приемов исполнения, которая, однако, не мешает созданию непохожих друг на друга вещей, способствует быстрому освоению образцов заводом.

Но «производственность» фигурок Маршумовой открывается только внимательному и искусному взгляду критика. Зрителя







же поражает в ее вещах непосредственность и радостная фантазия. Она умеет создать свой сказочный мир и заставляет нас поверить и окунуться в него.

Первые работы — иллюстрации: «Из-за леса, из-за гор едет дедушка Егор...». Маршумова мыслит свою композицию как картинку к детской песенке. Каждый персонаж — отдельная скульптура-картинка. В них есть все — шуточная обобщенность и конкретность детальной характеристики, реальность, которой наделены эти сказочные образы, сродни исконной вере в чудо, свойственной живому народному эпосу. Поэтому так органична и глубоко народна в своей основе стеклянная интерпретация художницы.

В последующих своих работах Маршумова отказывается от прямой иллюстративности. Она начинает придумывать свой «сценарий». Выбрав общую сюжетную мелодию, она как бы разрабатывает в отдельных скульптурах ее главные аккорды. Такова серия «Деревенские картинки» (1972): «Водоноска», «Богатая невеста», «Частушки», «Окошко». Каждый образ воспринимается мгновенно и ярко. Несколько точно выбранных деталей, характерных атрибутов окружают персонаж, придавая ему достоверность и убедительность.

Скульптура Маршумовой — кадры созданного сказочного мира. А мир этот — очень похож на реальный. В нем есть город и деревня, дети и взрослые, звери, птицы и насекомые. Есть труд и праздники. Каждое событие «большой» жизни художница переносит в свою сказочную страну. В год женщины в ней появляются «Девушка-механизатор», «Свинарка», «Птичница». В год ребенка — серия «Антошкино детство» — проказы вихрастого мальчишки, показанные с нежной материнской усмешкой. То же настроение в серии «Меньшие братья»; кузнечики, пчелы, муравьи — мир крохотных живых созданий представлен художницей во всем его неповторимом совершенстве с бережностью и заботой человека — охранителя, защитника, друга.

Мир Маршумовой добр и гармоничен. Он напоминает детство. Но чтобы рассказать о нем интересно и понятно, Ирина постоянно ищет наиболее выразительные средства, краски, нюансы. Эволюция ее стиля очень ясно видна, когда сравниваешь работы начала 70-х годов с недавними. Пластика «Деревенских картинок» отличается утонченным изяществом при множестве декоративных деталей. Замысловатые узоры черной с золотом росписи покрывают почти всю поверхность скульптур. В некоторых случаях даже контур композиции очерчен золотой или черной краской, выявляющей ее графическую основу. Ранние работы чаще всего носят характер барельефа. Им необходим фон или задний план. Ощущение объемной «картинки» иногда подчеркивается рамкой, в которую заключается сюжет, — такковы «Семейный портрет», «Окошко», «Старая фотография».

Со временем скульптура становится более весомой, устойчивой. Объемы укрупняются, приобретая черты своеобразной ступенчатости, обобщаются контуры. Барельефность уступает место пространственности. Изменение характера пластики потребовало другого подхода и к росписи. Рисунок на произведениях последних лет более условен, его назначение — акцентировать некоторые детали. Чтобы передать ощущение полихромности народной глиняной игрушки в прозрачной стеклянной скульптуре, Маршумова выбирает три характерных цвета — черный, золотой, красный. Она стилизует традиционные мотивы народного орнамента — цветок, трилистник, «завитушку». Броская роспись придает прозрачным объемам подчеркнутую материальность, завершая юмористическую подачу образа. В «Меньших братьях» роспись исчезает совершенно — остается лишь сложность и оригинальность пластической моделировки.

Художница Ирина Маршумова создала новый для стекла жанр «стеклянной игрушки». Она разработала его стилистику и образную систему. В этом жанре она работает уже более десяти лет. Сказочность, обаяние и доброта ее творчества дарят людям радость.

# Как нарисовать птицу

Варвара Савицкая



«Как нарисовать птицу?» Этот «детский» вопрос дал в свое время название одному из самых мудрых и самых вдохновенных стихотворений Жака Превера. Изображая птицу как совершеннейшее творение природы, поэт в то же время создает очень емкий художественный образ — птица становится символом творчества, его мук и радостей, символом полета творческой мысли и неподдельной искренности чувства.

Недаром именно это стихотворение хочется вспомнить, рассматривая новые шпалеры Лины Соколовой «Утро» и «Птицы». Дело, разумеется, не во внешнем совпадении названий, а в сходстве творческих концепций, в постоянном и сложном переплетении реально-повествовательного и метафорического ряда образов. Воздержимся от соблазна прямолинейных сравнений — они чаще всего оказываются либо заблуждением, либо вульгаризацией. Просто наблюдаем за тем, как творческая энергия художника может привести в движение поэтические строки — и на наших глазах свершится магия перевоплощения слова в изображение:

*«Затем нарисуйте дерево,  
выбрав лучшую ветку для птицы,  
нарисуйте листву зеленую,  
свежесть ветра и ласку солнца,  
нарисуйте звон мошкары,  
что в горячих лучах резвится,  
и ждите,  
чтобы запела птица».*

...Сказочно прекрасные птицы стремительно взмывают ввысь или с безмятежной плавностью покачиваются в волшебном, ирреальном гобеленовом просторе, плотно населенном нарядными бабочками и зарослями фантастических растений, каких не встретишь, наверное, и в тропиках. Одна из наиболее распространенных тем — жизнь природы — благодаря изобретательной фантазии и монументальному размаху автора приобрела здесь неповторимую окраску, зазвучала ликующим гимном жизни на Земле во славу добра и света. Как художник достигает такого впечатления? Прежде всего за счет бесконечных, настойчивых поисков декоративного, а не натуралистически-иллюзорного решения. Ведь, как метко заметил однажды Уистлер, «сказать, что художник должен взять природу, как она есть, это все равно, что сказать музыканту, что он должен попросту сесть на все клавиши рояля...»

Лина Соколова — художник, одаренный не только художнической интуицией и колористическим чутьем, она — художник думающий, сочетающий образное мышление с логическим. Именно эти качества помогают ей в упорном стремлении избежать добросовестного, но тусклого правдоподобия ради того, чтобы достигнуть убедительной и яркой правды декоративного творчества.

Оттого так безупречна железная логика

композиции в работах художницы. Оттого так размахиста манера ее декоративного «письма» цветными нитями утка и основы, смелость которой невольно требует уподобления вольности живописного мазка. Оттого так изыскан ее колорит, который всегда строится на продуманной гамме сложных сопоставлений цветовых нюансов. И еще одна особенность Соколовой: ее работам свойственна особая, «поющая прелесть» линии, что склоняет к некоторым музыкальным аналогиям. Шпалеры «Утро» и «Птицы», созданные для украшения конкретного интерьера, вступают друг с другом в согласный дуэт, где одна и та же тема — тема привольного парения птиц, буйного цветения деревьев и трав, произрастания плодов и побегов то звучит единым мощным унисоном, то расщепляется контрапунктом блистательно акцентированных деталей. Однако все сказанное — это попытка дать анализ впечатления, производимого на зрителя. Но для истинной оценки нужен также и анализ причин, приведших автора к необходимости выбора именно этой темы, композиции, колорита и т. д. Возможно ли отнести эти шпалеры не только и не столько к «станковому проектированию», а к области декоративно-монументального творчества? Другими словами, применим ли к ним полузабытый, почтенный некогда эпитет «утилитарный»? Оказывается, сделать это не только можно, но и должно.

Специфика декоративного искусства, как и архитектуры, заключается прежде всего в том, что оно должно «быть, а не казаться». Андрей Буров с присущей ему категоричностью настаивал на том, что «в архитектуре чувство не должно противоречить разуму», справедливо полагая, что архитектурным сооружением можно считать лишь то, в котором утилитарная задача решается «пластическими средствами с учетом эмоционального воздействия идейно-художественного образа».

С этой позиции шпалеры Соколовой без малейшей натяжки могут быть названы утилитарными, поскольку они, несомненно, несут большую образно-содержательную и пластическую нагрузку в интерьере. И в этом их прямая функция. Удача художницы — в безошибочности ориентации на определенные, предлагаемые архитектурой обстоятельства места и времени. Гобелены предназначены украшать просторный, нарядный и торжественный зал. Большая из двух шпалер «Утро» (3,35×7,30) закрывает всю стену, противоположную ряду окон, меньшая, «Птицы» (4,35×2,10), которую правильнее было бы назвать вердурой, размещается в простенке на торце. Таким образом, художник не просто работал над «сочинением на свободно заданную тему». Ему были предложены четкие условия: шпалеры на тему природы должны быть согласованы друг с другом, созданы в традициях классического гобелена, но в то же время в

Лина СОКОЛОВА

Гобелены «Утро» и «Русские напевы». Шерсть, ручное ткачество. 1980

современном духе. По колориту им предстояло сочетаться с общей теплой гаммой интерьера: с цветом облицовки стен и деревянных панелей, с характером мебели и светильников. О колористическом и пластическом решении уже говорилось. Особого внимания заслуживает проблема масштаба и материала.

Больших усилий потребовали от художника поиски истинной соразмерности шпалер с параметрами интерьера. В процессе работы несколько раз приходилось менять пропорциональные соотношения, чтобы добиться в итоге главного — большая шпалера должна «держаться» интерьер в целом, собирая, как в фокусе, напряжение всех пластических свойств. Точно угаданные и тщательно выверенные пропорции дали истинную масштабность не натуралистически-иллюзорную и не механически увеличенную «макетную соразмерность», а подлинно монументальную условность и обобщенность. Отсюда величавая строгость и простота, отсюда такая свобода и размах, которые привлекают в этих шпалерах.

Параллельно шла упорная работа над решением другой сложной задачи — поисками того единственно верного способа интерпретации темы, который смог бы привести к созданию не живописного полотна, не фрески, не мозаики, а шпалеры. По словам автора, «для этого нужно иметь особое чувство ковра и гобелена. Чтобы вещь не осталась мертвой, над эскизом надо работать до тех пор, пока не почувствуешь, что гобелен начал жить своей, самостоятельной гобеленовой жизнью». Скажем сразу — это особое «текстильное» чувство у Лины Соколовой определено есть, оно присутствует со всей несомненностью и в ее гобеленах, и в декоративных занавесках, причем с одинаковой энергией проявляется как в гладкотканых, классических композициях, так и в структурно-рельефных экспериментах. Однако ее личные пристрастия склоняются все же к традиционному, плоскостному гобелену и шпалере, в которых ей видятся огромные декоративно-монументальные возможности.

В 1977 году ею был создан гобелен «Русские напевы». Здесь образ русской природы также очень обобщен, исполнен с широким запевом, насыщен глубоким чувством и философской многозначностью. Давая картину удивительной гармонии, полного слияния древнерусской архитектуры с окружающей средой, художница достигает подлинно эпической величавости. То ли град Китеж поднимается на наших глазах со дна легендарного озера, то ли просто мечта — воспоминание о безвестном, затерявшемся среди дремучих лесов монастыре. Знаменательно это традиционно народное восприятие единства природы и зодчества, которое заставило Д. С. Лихачева написать о древнерусских храмах такие лирические строки: «Пестрые и асимметричные, как цветущие ку-

сты, золотоглавые и приветливые, они поставлены точно шутя, с улыбкой, а иногда и с кротким озорством бабушки, дарящей своим внукам радостную игрушку... И как всякие подарки, сделанные с любовью, они неожиданно возникают среди лесов и полей, на изгибе реки или дороги».

Но при всем тяготении к классическому гобелену, при всей обширности и доскональности познаний в этой области, Лину Соколову никак невозможно было бы назвать художником-картоньером в традиционном смысле этого слова хотя свои



картоны она всегда разрабатывает до высочайшей кондиции. Соколова — художник очень современного склада, чутко реагирующий на особенности современного формообразования в декоративной пластике. Поэтому, при всей любви к скрупулезно проработанной детали (столь свойственной и фламандскому гобелену XVII века), художница никогда не забывает подчинить ее замыслу в целом, поскольку современное решение гобелена требует большего обобщения, диктуемого законами монументального искусства.

Работая вместе с архитекторами над украшением конкретных интерьеров, Соколова стремится решать каждую вновь возникшую проблему в соответствии с главной





задачей нынешнего дня — проектировать не отдельные произведения, а ансамбль, формирующий среду в целом. Старинный гобелен был подчинен строгой архитектонике членения стены. Соколова следует в своих работах тому ритму, который предлагает современная архитектура, — ритму текучему, непрерывно меняющемуся, способствующему созданию свободно располагающейся в пространстве пластической формы. Поэтому и само пространство шпалер, созданных художницей, как бы струится вдоль плоскости стены и в то же время придает этой стене почти скульптурную объемность и динамику.

Соколову занимают проблемы, которые требуют решения крупного, масштабного, энергичного. «Хочется ощутить колоссальное пространство, чтобы оно заиграло.

Хочется добиться осязаемости этого пространства, — признается художница, — и, конечно, радостно, когда удается добиться целостности и музыкальности общего звучания». Эти качества очень свойственны природе творчества Соколовой — недаром так последовательно обращается она к темам природы, космоса, музыки. В этом закономерность, тонко подмеченная Д. С. Лихачевым в «Заметках о русском»: «Широкое пространство всегда владело сердцами русских... Русская лирическая протяжная песня — в ней также есть тоска по простору. И поется она лучше всего вне дома, на воле, в поле».

Не случайно среди работ Лины Соколовой последних лет есть и «Праздник», и «Русские напевы» — ее гобелены «поющие», а поется в них и о безудержной удали, и о «восторге перед просторами», и о восхи-

щении родной стариной. В ее последних шпалерах поют также и птицы, а это, как утверждает поэт, замечательная примета:

*«...если птица поет —  
это хороший признак,  
признак, что вашей картиной  
можете вы гордиться  
и можете вашу подпись  
поставить в углу картины,  
вырвав для этой цели  
перо у поющей птицы».*

# Цвет в народной архитектуре Молдавии

Адриана Янович

Одна из самых жизнеспособных традиций молдавской архитектуры\* — это использование цвета в декоре экстерьера. После ряда взлетов и падений в ходе своей многовековой эволюции традиция архитектурной полихромии переживает в наши дни качественно новый, невиданный расцвет в новой для нее сфере приложения — народной архитектуре. Если до XX века цвет находил применение преимущественно в декоре культовых сооружений, то на современном этапе цвет стал одним из популярнейших средств, содействующих усилению архитектурно-художественной выразительности сельского жилища. В оправе мягких холмов, утопающие в зелени садов и виноградников молдавские селения переливаются всеми цветами радуги под яркими лучами южного солнца.

С самого начала своего существования молдавская архитектура была полихромной. Зародившись в середине XIV века, архитектура Молдавии\*\* формируется в результате сложной интерференции зарубежных влияний, в том числе и под влиянием полихромной архитектуры Византийской империи и Болгарии. Однако переняв у Византии и Болгарии цветочные материалы — красный кирпич и желто-зеленую глазурованную керамику, молдавские зодчие создают свой, самобытный полихромный декор, в котором цвет взаимодействует с архитектурной формой по совершенно отличным от болгаро-византийских принципам. В противоположность доведенной до виртуозности к XIV веку полихромии византийских и болгарских сооружений, которая уничтожает цельность объема обильной красно-белой орнаментацией, молдавская полихромия XV века подчиняется основной архитектурно-композиционной идее «единого целого и монументального». Если нарядная пестроткань первой равнодушно покрывает весь объем сооружения, развиваясь независимо от формы, то вторая носит четко выраженный локальный характер акцентирующего средства и прилагается с большим уважением к форме. Почти весь цвет концентрируется в верхней, наиболее защищенной большим выносом кровли, части здания: цвет покрывает башни молдавских церквей и опоясывает их широким, в треть или четверть высоты стен, фризом. Кроме этого, цвет обрамляет проемы и декорирует апсиды. Ритмически нарастая по вертикали от минимального количества внизу до максимального вверху, полихромное крещендо помогает форме выразить идею элевации, устремленности ввысь, недостаточно ярко выраженную средствами пластики, которая стремилась к вертикализму, но так и не достигла его из-за развитых горизонтальных размеров. Представляя собой необычный симбиоз византийского функционального решения и готической пластики, миниатюрные, изящной формы молдавские церкви XV века индивидуализированы своеобразным, только им присущим полихромным декором, который привязывает их во времени и пространстве.

Оттолкнувшись в своей эволюции от развитой платформы полихромии Византии и Болгарии, молдавская полихромия уже в XVI веке смогла достичь такой высокой формы проявления, как экстерьерная живопись.

Молдавские церкви XVI века называют Сикстинскими капеллами, обращенными лицом к миру. Они удостоены премии FIJET (Международная Федерация журналистов и писателей по туризму) «Золотое яблоко», и тайна их генезиса по сей день еще не разгадана. Молдавская полихромия XVI века демонстрирует пример «преодоления», «растворения» архитектуры. Живопись свободно струится, покрывая все без исключения детали объема, в равной мере крупную и мелкую пластику, будь то стены, маленькие ниши фриза, глухие аркатуры апсид или контрфорсы.

В XVI веке молдавская полихромия достигает поистине опасного пика, когда форма сосуществования архитектуры и живописи основана на диктате последней. Живопись диктует архитектуре свои условия развития в сторону максимального упрощения. Отнимая у архитектуры воз-



можность пластического самовыражения, живопись несет почти весь груз эстетической и образной информации.

Этот необыкновенный расцвет молдавской архитектурной полихромии пресекло завоевание Молдавии в 1538 году Османской империей. Почти 300-летняя вассальная зависимость от Турции, приведшая к экономическому, политическому и культурному коллапсу, способствовала деградации полихромии. В декоре экстерьера культовых сооружений Молдавии XVII века начинает превалировать монохромность. Казалось, цвет навсегда покинул экстерьер молдавской архитектуры. Но вот в XVIII веке традиционное стремление молдавского народа к цвету находит новый источник вдохновения — полихромную архитектуру русского барокко, и цвет возвращается на фасады молдавских сооружений в форме, никогда ранее не встречавшейся в Молдавии.

В этих сооружениях цвет наносился на штукатурку и играл роль фона, на котором наилучшим образом выделялся,

«читался» белого цвета рельефный декор: белое обрамление проемов, белые пилястры, белый фриз, белые медальоны.

Этот прием не может быть определен как продукт местного развития полихромии XV и XVI веков. На архитектуру русского барокко, как на источник новой полихромии, указывают два фактора — активизация процесса политического сближения Молдавии и России в XVIII веке на обоюдывгодной платформе антитурецкой борьбы, а также расцвет своеобразного в своей полихромности русского барокко к середине XVIII века.

Наиболее распространенной в этот период является бело-желтое двуцветие русского классицизма.

Полихромия молдавского культового зодчества достигает своего апогея в период второй половины XV — первой половины XVI века, чтобы во второй четверти XX исчезнуть навсегда в связи со свертыванием строительства культовых сооружений. Однако принципы построения полихромного декора экстерьера, выработанные на протяжении веков в области культового строительства, нашли свое применение и дальнейшее развитие в народной архитектуре.

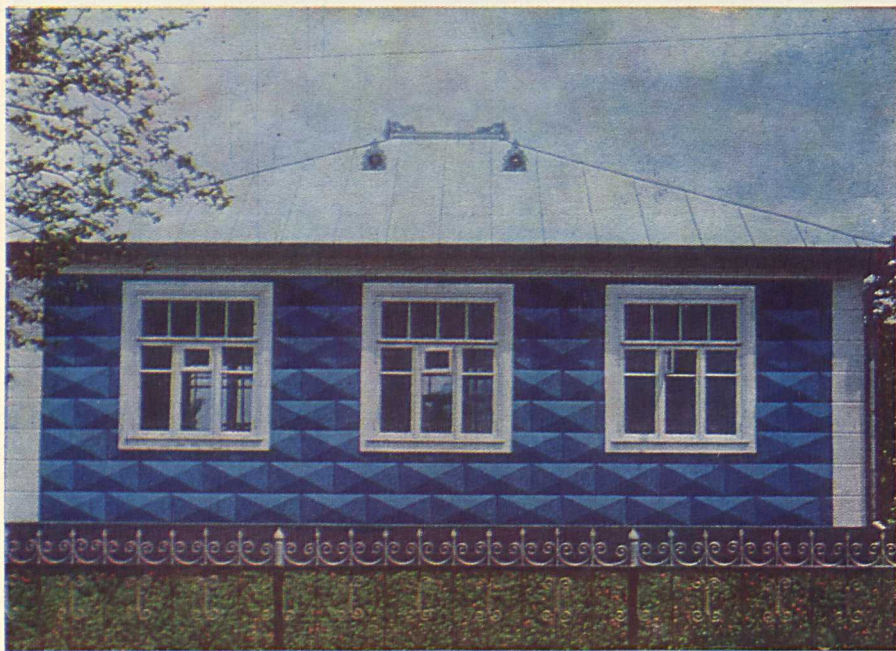
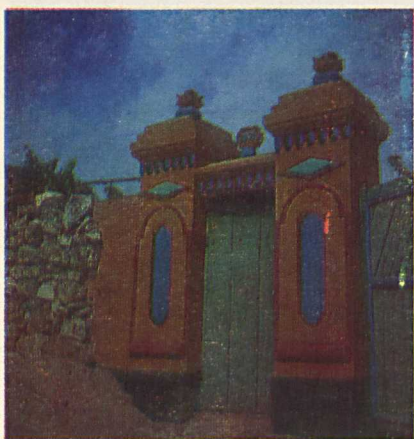
Возникновение полихромии молдавского народного жилища можно отнести приблизительно к XVI—XVII векам. Поначалу полихромный декор был скромным и имел скорее всего утилитарное, чем декоративное значение — дом на уровне завалинки опоясывала широкая полоса (бру) синего или черного цвета — на цветной полосе не так заметно было загрязнение.

Выбор синего и черного цвета (синька и сажа) определялся их доступностью. Только со временем цвет приобретает значение декоративного средства. Синькой начинают обводить оконные и дверные проемы, опоясывать верх стен, то есть наблюдается робкое, но все же довольно четко выраженное возрождение принципов архитектурной полихромии XV века, когда цвет обрамлял подлежащие акцентированию композиционные элементы. Вероятно, где-то в конце XVIII — начале XIX века, наряду с декоративным



приемом — цвет-обрамление, появляется еще один прием полихромной обработки экстерьера — цвет-фон: большей или меньшей интенсивности синим цветом (синька, разбавленная известью) ровно покрывалась вся поверхность стены, за исключением белого обрамления вокруг проемов и белой окантовки самой стены. Этот прием возник как результат влияния русского барокко. Такова краткая предыстория расцветающей в наши дни полихромии современной народной архитектуры. Изменение социально-экономических условий с установлением Советской власти в Молдавии, возросшее благосостояние молдавского народа оказали огромное влияние на развитие сельского жилища. Расширившиеся возможности последних десятилетий дали сильный толчок и развитию полихромии. Большой ассортимент красителей и их доступность способствовали разнообразию палитры народных архитекторов.

Оставшаяся плоскость стены окрашивается одним из вышеупомянутых цветов. Нередко белые обрамления имеют цветовой акцент в виде флорального или геометрического орнамента. Настоящей жемчужиной полихромии северной зоны Молдавии является полихромия сел Бричанского района. Кроме зеленого, синего, желтого, здесь распространены и терракотовый цвет. Местные жители открыли для себя возможности черного и серого цветов как связующих, фоновых цветов. Очень высока в этих местах культура цветочных сочетаний. В равной мере популярны нюансовые и контрастные построения. Среди первых можно отметить сочетание темно-серого цвета с серовато-голубым, золотистой охрой, серовато-зеленым; черный цвет сочетают с темно-терракотовым. Распространены контрастные сочетания черного цвета с голубым, желтым, зеленым; терракотового цвета с белым, желтым, зеленого с жел-



Полихромия народной архитектуры Молдавии дифференцируется согласно трем зонам республики: север, центр и юг. В основе дифференциации лежит различие пластического решения жилища этих зон. Полихромия центра, севера и юга отличается также предпочтением определенных цветов и их сочетаний.

Палитра народной архитектуры северной зоны Молдавии отличается сравнительно большим разнообразием. Предпочтение отдается всевозможным оттенкам зеленого, желтого и синего цветов. Объем жилых домов северной зоны компактен, замкнут, язык его пластики лаконичен. Единственное его разветвление — это появившаяся в последние десятилетия застекленная веранда, которая обычно расположена по центру главного фасада или в торце дома. Цельность, простота северного жилища оживляется цветом. Согласно установившейся традиции, белым цветом обрамляются оконные и дверные проемы, покрываются пилястры углов и фриз дома.

тым — неожиданные и выразительные. Представляется интересным факт успешного использования народными мастерами так называемого эффекта «белой вуали». Штукатурка, на поверхность которой наносится краска, делается крупным набрызгом, что позволяет создать, кроме выразительной фактуры, иллюзию полупрозрачного флера (крупнозернистая поверхность диффузно отражает свет, тем самым значительно смягчая яркость красок). Поверхность стены крупной фактуры имеет ровный матовый цвет, лучше сохраняется, меньше выгорает на солнце. В последние два десятилетия в северной зоне Молдавии все чаще и чаще встречаются проявления экстерьерной живописи. Согласно вышеупомянутой традиции, белой краской обрамляются проемы и плоскость стены, а оставшаяся поверхность покрывается живописью. Сильный иллюзорный эффект живописи зрительно дематериализует архитектуру и в тех случаях, когда живопись изображает какой-

нибудь пейзаж, возникает странный феномен архитектуры-хамелеона. Иллюзия растворения стены в окружающей среде была бы полной, если бы традиционное белое обрамление отсутствовало.

Одной из особенностей народной полихромии, особенно ярко выраженная в северной зоне республики, является комплексный подход к колоризации усадьбы. Полихромной обработке подвергается не только жилой дом, но и вспомогательные сооружения: сарай, колодец, погребок, ворота, забор. Нередко можно встретить усадьбы, представляющие собой целые полихромные ансамбли, удивительно гармоничные в своих сочетаниях.

Если полихромия северной зоны оперирует большими массами цвета на обширных поверхностях, то в народной архитектуре центральной зоны цвет используется в ограниченных количествах, и это соответствует масштабу более мелкой пла-

стике жилища. Центральная зона Молдавии, особенно группа сел, расположенных в долине реки Реут, отличается на редкость своеобразной архитектурой. Каждый дом этих мест украшен галереей с великолепной колоннадой. Подобно ордеру античной Греции, молдавский ордер также полихромен. Существуют несколько приемов полихромной обработки ордера. Согласно одному из них, колонны галереи покрываются синим или голубовато-зеленым цветом, а белым покрывается кружевной рисунок резьбы. При этом стены дома остаются белыми. Часто синим окрашивают только капитель, оставляя ствол белым. Согласно другой традиции, колонна остается белой, а неглубокие бороздки резьбы окрашиваются синей, голубой, желтой или красной краской. Кажется, что цвет инкрустации — в белом камне. В данном случае стены дома окрашиваются синим цветом большей или меньшей интенсивности, с тем чтобы белые с цветным узором колонны

лучше выделялись на их фоне. Кроме этого, часто встречаются колоннады с трехцветными сочетаниями на капителях, пьедесталах и парапете галерей: бело-сине-голубые, бело-сине-красные, бело-сине-желтые и др. Массивные каменные столбы ворот усадьбы также покрыты резьбой и окрашены.

Если колонны обычно высекаются мастером, то в роли колориста выступает хозяйка дома. Она использует цвет в небольших количествах, осторожно, как большую драгоценность, стараясь не перегружать чрезмерно произведение мастера, а только выявить и подчеркнуть его красоту, придать ему живость и остроту. Женщина как будто вышивает свой дом мелкими стежками ярких ниток или покрывает его пеной белых кружев. Полихромия жилища центральной зоны, как и его пластика, обладает «камерным» характером, в отличие от граничащей с монументальностью полихромии и пластики северного жилища.

На обычно голубом фоне фронтона располагаются различного цвета деревянные аппликации. Полихромия южной зоны носит в основном орнаментальный характер и развита в гораздо меньшей степени, чем полихромия северной и центральной зон.

Резюмируя вышеизложенное, можно утверждать, что полихромия — одна из самых характерных и самобытных черт молдавской архитектуры всех времен — в народной архитектуре смогла получить полное воплощение только с изменением социальных условий. На современном этапе полихромия молдавского народного жилища переживает бурный расцвет, и можно с полной уверенностью прогнозировать дальнейший рост ее популярности. Можно предположить, что полихромия, как и много веков назад, а в современной ситуации ничуть не в меньшей, а даже в большей степени, соответствует эстетическим представлениям молдавского народа. Этот особый «витализм» полихромии объясняется своеобразным отношением молдавского народа к цвету не как к средству придания особой остроты, полноты празднику, а как к средству превращения каждого дня в праздник, когда самые утилитарные предметы, видоизмененные посредством цвета, приобретают значение предметов украшающих, содержащих эстетическую информацию.

Современным молдавским архитекторам выпала редкая возможность деятельности в условиях взлета традиции архитектурной полихромии. Возможность, которая, к сожалению, используется далеко не в полной мере. Существенным недостатком архитектурно-художественного решения типовых проектов сельских жилых домов является отсутствие рекомендаций по цветовому решению. Архитекторы на основе существующих традиций и современного опыта могли бы предлагать в экспериментальном порядке новые цветовые решения. Используя возможности, заложенные в планомерном развитии социального села, можно было бы разработать проекты по комплексной колоризации целых сел.

Проблема использования цвета является актуальной и для архитектуры городов Молдавии. Полихромия — одно из действенных средств нейтрализации побочных, отрицательных эффектов процесса индустриализации и стандартизации строительства, которое могло бы в значительной мере разнообразить, оживить, индивидуализировать аскетичную элегантность современной архитектуры, повысить ее информационную содержательность и облегчить ориентацию во все более усложняющейся многофункциональной городской среде.

Проблема использования цвета в современной молдавской городской застройке актуальна и с точки зрения поисков национального своеобразия.

Молдавская традиция архитектурной полихромии представляется достойной культивирования как одна из наиболее характерных, самобытных и жизнеспособных традиций молдавской архитектуры, созвучной поискам средств эстетизации современных архитектурных ансамблей и не противоречащей методам индустриального строительства.



\* Молдавская архитектура не обнаруживает преемственной связи с зодчеством народов, ранее населявших территорию Молдавии, ибо многочисленные нашествия иноземных захватчиков стерли следы былых культур задолго до формирования молдавского государства (Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Л.—М., Стройиздат, 1966, т. 3, с. 465).

\*\* «1359 год принято считать датой образования молдавского феодального государства», «Молдавская ССР». Кишинев, Госкомиздат, с. 66.

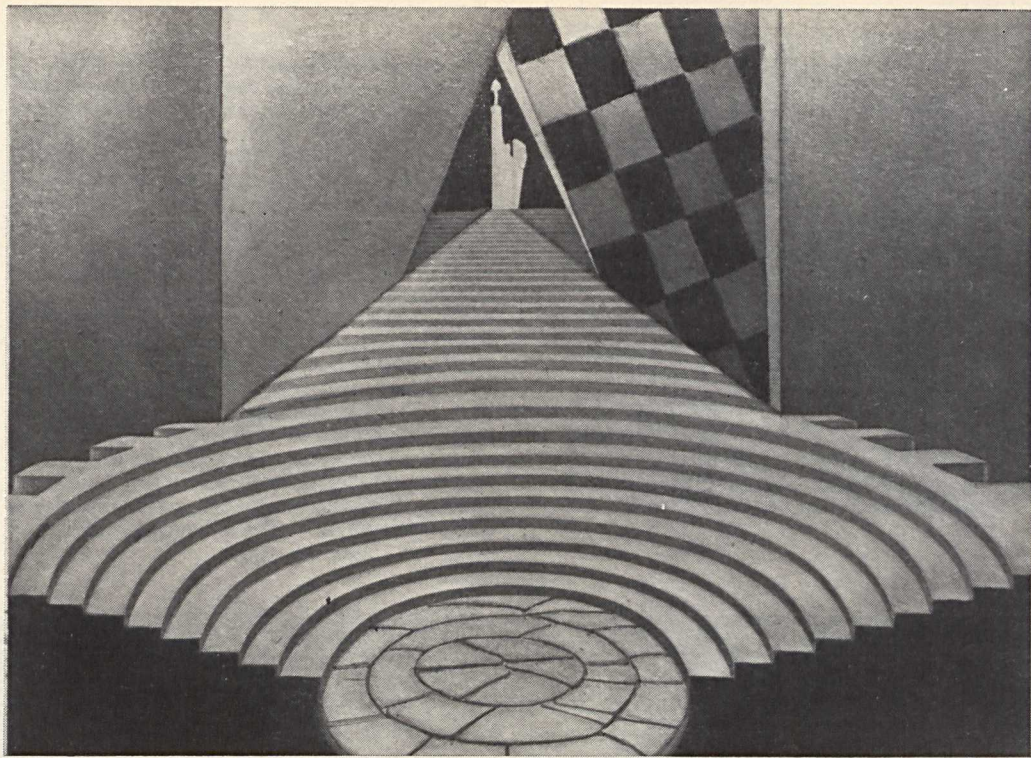
стиكي жилища. Центральная зона Молдавии, особенно группа сел, расположенных в долине реки Реут, отличается на редкость своеобразной архитектурой. Каждый дом этих мест украшен галереей с великолепной колоннадой.

Подобно ордеру античной Греции, молдавский ордер также полихромен. Существуют несколько приемов полихромной обработки ордера. Согласно одному из них, колонны галереи покрываются синим или голубовато-зеленым цветом, а белым покрывается кружевной рисунок резьбы. При этом стены дома остаются белыми. Часто синим окрашивают только капитель, оставляя ствол белым. Согласно другой традиции, колонна остается белой, а неглубокие бороздки резьбы окрашиваются синей, голубой, желтой или красной краской. Кажется, что цвет инкрустации — в белом камне. В данном случае стены дома окрашиваются синим цветом большей или меньшей интенсивности, с тем чтобы белые с цветным узором колонны

# «Творить творить, творить...»

О грузинском  
сценографе П. Оцхели

Марина Тимофеева



Декорации к спектаклю  
«Отелло»

Весной 1980 года в Центральном Доме актера проходила выставка замечательного грузинского сценографа Петре Оцхели. Москвичи впервые получили возможность познакомиться с творчеством этого выдающегося художника.

Его жизнь укладывается в трагически узкие рамки (1909—1937), но за отпущенные ему 28 лет Оцхели успел, сжав время предельно плотно, создать работы, отмеченные печатью высокого дара. Ни на кого непохожий, отрицающий всем существом своим всякую зависимость и вторичность, он утвердился мощной вершиной в грузинском искусстве. Дерзкий самоучка, он поднялся на гребне исполненного надежд времени. В 18 лет оформил первый спектакль, а через 10 лет положил свой последний мазок. Он делал эскизы для Станиславского, сотрудничал с Малым театром, но самые блестящие его удачи были реализованы на родине, в Грузии.

1931 год. Пьеса Ибсена «Строитель Сольнес». Режиссер — Котэ Марджанов, художник — Петре Оцхели. На сцене протагонист драмы Рагнер: «Теперь мы будем строить, мы — молодежь... Мы взойдем на величайшую башню и построим новый великий чудесный мир». Широкий жест, открытый пафос, монументальность — эстетический идеал времени неумолимо тяготеет к классицизму. Призыв к великому действию полон искренности, вера в чистоту его задач не ограничена рефлексией, убежденность в успехе фанатична. Марджанов настаивал на «планетарном действии» пьесы, которое должно происходить на площади, открытой всему миру. Истинными героями будущего спектакля создатели видят молодых. Для Рагнера Марджанов сочиняет реплику: «Творить... Творить... Творить...». Если актер — ставленник страсти, энергии духа, то среда должна выражать человека, выявлять его замыслы, состояния, в которых он находится. Художник наравне с режиссером и драматургом оказывается строителем спектакля.

Оцхели утверждает через отрицание. Отметая традицию камерного павильона, исключая в оформлении живописное начало, он ищет место «вселенского диспута». На сцене пирамидальная система из трех кругов — как основание незаконченной постройки. Границы сценического пространства теряются в волнах черного тюля. Мучительно важная мысль, начатая и незаконченная, требует своего разрешения. Для каждой сцены художник находит ряд декорационных деталей, которые самым неожиданным образом дополняют основную установку. В отборе этих деталей — демонстративный отказ от быта. Даже рабочий стол Сольнеса Оцхели конструирует как полукруглую монументальную стойку, органично сочетая ее с системой кругов. Действия актеров в этой декорации приобретали почти магическую выразительность. Режиссер и художник стремились к одному — «ярче почувствовать правду положения». Воплощение этой заповеди они видели в точном понимании авторской мысли, в выявлении тех ее граней, которые были созвучны их времени. Это было не претензией на новаторство, но чутко понятой «правдой положения» в новую историческую эпоху.

Осваивая классический репертуар, Петре Оцхели создавал свой язык, позволявший ему, минуя бытовые частности, вскрывать главный конфликт и находить его сценический эквивалент. Язык этот включает в себя ряд геометрических форм, в сопряжении которых художник достигает удивительных эффектов; архитектурные мотивы — дорога, лестница, остров; принцип «архитектурного намека» — стихия смысла, превращенная в достояние мыслящего ума. Обработывая сценическую площадку, Оцхели хочет решить задачу и более общего характера, выходящую за пределы конкретного спектакля. Он стремится изменить впечатление от самой поверхности сценической картины, сделать картину многоярусной, многоплановой, разноплоскостной. Разно-

образя внешние обстоятельства, он ищет среду, в которой органично произойдет разрешение трагедийного конфликта.

В «Отелло» герои, спускаясь по огромной лестнице амфитеатра, сходятся на арене. Пространство, окружающее амфитеатр, художник решает как знаковый ряд определенной эпохи. Над ним появляются то паруса кораблей, то распятие; лес копий сменяет факелы в руках невидимой толпы. Точная планировка, минимальное количество вещей на сцене, строгость в выборе архитектурных деталей, цветовая сдержанность становятся постоянными принципами его эстетики. Та же архитектурность в costume наравне с общей установкой — он творит сценический образ. Пластика скульптурна, монументальность подобна статуе. Costume, созданный Оцхели, говорил о самом герое, его поведении, о перипетиях в его судьбе, но лишь в самых существенных, вечных аспектах.

Ясными силуэтами поднимаются из каменной глыбы Дездемона, Отелло, Яго — символы чистоты, страсти, коварства. Costume окаменеет вместе с персонажем, и персонаж оказывается частью каменных интерьеров.

Карл Моор, Гамлет, Spartak — на взаимодействие с такими героями ориентировал Оцхели свои сценические структуры. В трагедии Шелли «Беатриче Ченчи» он строит оформление на сочетании жестко закомпонованных геометрических форм и свободно свисающих сукоп. Своим аскетичным цветовым решением, напряженным внутренним ритмом установка точно соответствует духу кровавых событий трагедии. Отвечая замыслу режиссера, она сообщает действующим лицам спектакля определенный ритм проживания. Ни одна подробность не могла казаться декоративной — она активно вводилась как действенная величина. Красный цвет кричал о преступлении, черы пытался его скрыть. С их помощью возникало целое повествование. Мышление Оцхели по существу своему конфликтно, наполнено напряженным гулом времени. Он не отворачивает лицо от трагических изломов бытия, напротив — выражает их со всей страстью и отчетливостью. Его предельная честность скорее построена на интуиции, чем на строгом анализе, но она двигает его кисть с уверенностью, заслуживающей восхищения. В эскизах к неосуществленной постановке «Грозы» Островского в Малом театре дощатые помостки уездного города образуют замкнутый круг, в центре которого происходит действие. За рамки этого «загона» художник выносит лишь некоторые архитектурные элементы, уточняющие место действия. Человеку суждено вырваться из этого «загона» лишь после смерти. «Смеркалось, и ставя простор на колени, загон горизонта смыкал полукруг». В эскизах мизансцен и костюмов Оцхели поражает отточенное мастерство. Конкретность происходящего сохраняет для него всю силу и обаяние. Поиск художественного баланса складывается удивительно гармонично. Для него не существует хаоса деформации, композиция не растворяется в декоративной среде. Ахроматичность цвета, лаконизм линии выявляют блистательную виртуозность приёма.

Истоки театрального мышления Петре Оцхели, его составные элементы выделить трудно, настолько самостоятельно и цельно его творчество. Он не стилизатор. Язык его совершенно оригинален и мало напоминает те или иные формы грузинского искусства. Но главные качества, присущие грузинскому народу, — яркий темперамент, цельность, бескомпромиссность, — определяют и работы Петре Оцхели. Придумывая декорацию и костюмы к пьесам грузинских драматургов, он точно выдерживает национальные и этнографические черты. В «Апрасуне Чимчимелли» действие, полное юмора, иронии, доходит до гротеска и обретает монументальные формы. Тогда в полный рост встает гипербола — над сценой возникают натюрморты с огромными плодами куку-



# Трое на одной выставке

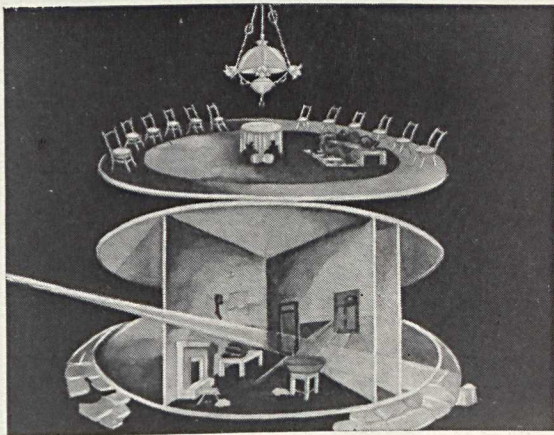
Нонна Степанян

Л. Савельева  
Композиция  
«Автопортрет  
в пространстве».  
Стекло, живопись

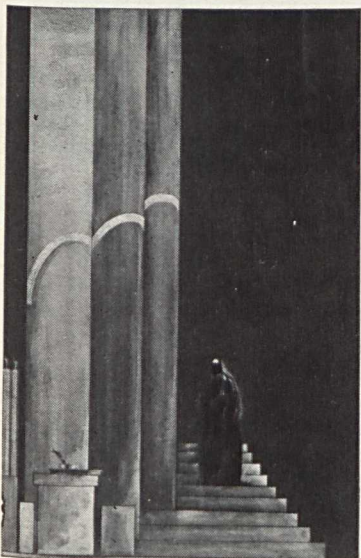


Костюм Дездемоны

рузы, гигантскими стручками перца, склоняющимися над землею. Кажется, сама природа Грузии наделила его палитру зеленою винограда, чернотой вспаханной земли, «той синевой, что в рифму к вышине». Органичный контраст красок природы переходит в контраст духовного порядка. Трагедийность рядом с шутством, философичность вперемежку с карнавальностью, реальность вопреки гротеску. Синтез этих начал традиционен для грузинского искусства. С неутомимой жизненностью Петре Оцхели из спектакля в спектакль выстраивал ту вечную арену, на которой только и возможны открытый пафос, широкий жест, цельные судьбы. Добро и зло сходятся здесь с поднятым забралом. Его чувство не знает хаоса, мелких мыслей, случайных переживаний. Петре Оцхели умел отличить одно от другого.



Декорация  
к спектаклю  
«Немые заговорили»



Декорация  
к спектаклю  
«Уриэль Акоста»

За прошедшие несколько лет в выставочных залах МОСХа на Беговой прошел целый ряд выставок декоративного искусства: индивидуальные, групповые, «смешанные», они неизменно привлекали своим особым характером. Казалось бы, это были своего рода отчеты художников, тщательно подготовленные, ответственные, но не претендующие на особый резонанс у широкой публики. И тем не менее резонанс всегда был — выставки в МОСХе обладали одним важнейшим качеством: они выносили на суд общественности тенденцию, которая только намечалась в творческих мастерских, и этот внутренний смысл показа ощущался зрителями.

В августовские дни 1980 года в залах на Беговой проходила выставка трех московских художников — Л. Савельевой, М. Юрковой и Ф. Ибрагимова, ставшая событием олимпийской художественной программы. Ее нельзя было назвать выставкой стекла и керамики, хотя представлены были два мастера стеклоделия — Савельева и Ибрагимов и керамистка Юркова. Это была выставка, творческая в самом широком смысле — каждый показал себя не просто как профессионал, владеющий вершинами своего дела и вносящий в него новизну, но как Артист. В границах трех залов зритель увидел скульптуру, графику, живопись, дизайнерское предложение в архитектуру, он увидел стекло в бытовых предметах и в свободных формах, увидел цветные рельефы на керамических тондо, живописные и гравированные композиции на стеклянных объемах, наконец — стихи! Талантливые лирические стихи Савельевой, вращенные в ее графические листы, были подлинным откровением для зрителей. Выставка трех молодых мастеров декоративного искусства Москвы возвращала нас к временам, когда выступать равно успешно во многих материалах и жанрах было естественным, когда поэты рисовали, художники выступали как историки искусства, мастера живописи работали в керамике, проектировали мебель и посуду, когда письма художника становились явлением литературы, а работать для театра или в архитектуре считалось естественным... Служение одной музе вызывает и служение остальным. Советское декоративное искусство знает блистательные примеры подобного рода — вспомним творчество Веры Игнатьевны Мухиной!

Ощущение праздника всех искусств, встречи со всеми пластическими искусствами без исключения да еще с «захватом» области слова не оставляло посетителей ни на минуту, и это объединило



Л. Савельева  
Композиция  
«Здравствуй, племя  
младое..!»  
Стекло, живопись

экспозиции трех очень разных художников, каждый из которых обладает своим миром, своей индивидуальностью. В структуре работ Ибрагимов и Юрковой таилась необычная для современного состояния пластических искусств черта — опора на широко и по-новому понятное, но ошутимо присутствующее классическое наследие. Мы привыкли встречаться с парадной народной искусством и вольными архаическими реминисценциями. Встреча с классикой — античной и эпохи Возрождения — была новостью и радостью для нас. Современное искусство оказалось способным привлечь к решению своих задач не только язык, невинный и полный таинственных знаков, не только игровое начало в наследии прошлого. Нам оказался сегодня близок язык завершенных и доступных разуму решений классического искусства — так понимались «Торсы» Ибрагимова, так понимались камерные керамические скульптуры на сосудах и рельефные с росписью блюда Юрковой. И вместе с тем — ни тени стилизации! Ни иронии, ни цитат — античные мраморы стояли спокойно и серьезно за спиной стеклянных фигур Ибрагимова, флорентийская керамика — за работами Юрковой; это был культурный фон глубоко современного переживания, фон нашей жизни, наших чувств и мыслей.

Экспозиция работ Савельевой знакомила с иным подходом: дух смелого эксперимента, открыто обнаруженный темперамент во всем — в рисунках, в поэтических опытах, в смелой комбинации техник и видов искусства — сделали этот зал ударным на выставке. Зритель чувствовал размах дарования, ему передавалось чувство творческого горения, безоглядной отдачи каждой лирической теме, которой касалась художница. Подлинная находка Савельевой — активное включение пространства в состав стекольной композиции. И «Сокольники», работа, впервые блистательно обнаружившая прием, и более поздние ансамбли — «Здравствуй, племя младое..!», «Двое», «Автопортрет в пространстве», «Ветер», «Бассейн» — поражали в первую очередь своей пространственностью. Стекло, подчиненное, казалось бы, одному только дыханию стеклодува, образовывало своего рода обозримый и вместе с тем — ограниченный мир, воплощали среду, в которой жили изображенные на поверхности люди. Перед нами шло действие, мы становились его нескромными свидетелями, и эта причастность чему-то сокровенному волновала каждого. Безусловно, поиски Савельевой последних лет говорят об устремленности всего современного декоративного искусства за пределы



Ф. Ибрагимов  
«Ника». Стекло

своих традиционных границ. Оно оказалось способным говорить языком станковых видов изобразительного искусства, оно может претендовать на решение еще более сложных задач. Прозрачность стекла дала Савельевой возможность создать свой особый лирический театр, но, в отличие от театрального действия, ее драматические диалоги обладали свойством запечатленного мгновения, жили в пластическом образе, в материале, обладающем постоянством. Хотя в самом этом приеме Савельева имеет предшественника — вспомним «Солярис» Б. А. Смирнова! — но только она поставила перед собой задачу отражения глубокого лирического чувства, исповедального содержания. Без преувеличения можно сказать, что такое прочтение материала было новым словом в стеклоделии вообще. И удивительное дело — в этом мнении сходились все: и искушенный специалист, и зашедший на выставку обычный любитель. Ощущение открытия не оставило никого.

На выставке трех московских художников — Савельевой, Юрковой и Ибрагимова — зритель снова убеждался в неисчерпаемости искусства, в его бесконечной способности раздвигать наши духовные горизонты, показывать привычное в новом свете, удивлять и радовать.



М. Юркова  
Декоративное  
блюдо.  
Керамика



М. Юркова  
Декоративный  
сосуд.  
Керамика

Ф. Ибрагимов  
Торсы. Стекло



## Узбекская ССР

### ПЛЕНУМ МОЛОДЕЖНОЙ КОМИССИИ СХ СССР

С 15 по 18 января в Ташкенте состоялся Пленум комиссии правления Союза художников СССР по работе с молодыми художниками и искусствоведами.

Пленум отметил большую работу по идейному воспитанию молодых художников и искусствоведов, проводимую Союзом художников СССР, стремление к комплексному решению проблем, связанных с творчеством молодых художников.

На пленуме широко обсуждалась Всесоюзная выставка молодых художников, проходившая в это время в Ташкенте.

В работе пленума приняли участие свыше 150 человек — художников и искусствоведов из разных уголков страны.

В обращении к молодым художникам страны, принятом на пленуме, в частности, говорится: «Жизни насущно необходимы усилия молодых мастеров всех видов и жанров: станковистов, прикладников, дизайнеров, оформителей — всех тех, кто способен выдвигать новые художественные идеи, творить яркие образы, формировать полноценную эстетическую среду нашего бытия».

*У. Каримова*

### ВСЕСОЮЗНАЯ ВЫСТАВКА МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ В ТАШКЕНТЕ

Выставка, ставшая творческим отчетом XXVI съезда КПСС, вобрала в свою экспозицию более пятисот произведений живописи, графики, скульптуры и театрально-декорационного искусства. Их авторы — молодые художники всех союзных республик. Выставка вызвала живой интерес не только тех, кто причастен к изобразительному искусству, но и всей художественной интеллигенции города, самого широкого зрителя.

Здесь были представлены произведения художников с разным творческим опытом. Среди них есть неоднократные участники всесоюзных, а то и зарубежных выставок и дебютанты. Но важно, что всех объединяет активный, целеустремленный творческий поиск, стремление быть в гуще жизни народа, запечатлеть героиню и поэзию трудовых свершений советских людей, жить тревогами и заботами своего времени.

И если некоторые наши молодые художники, к сожалению, не столько творчески осваивают, сколько явно подражают тому или иному своему образцу, то в работах других, — а их большинство, — идет процесс становления высокопрофессиональной, высокохудожественной формы выражения замысла, их произведения волнуют зрителя.

*А. Умаров*

### ПОКАЗЫВАЮТ МОНУМЕНТАЛИСТЫ

Объединенный пленум двух творческих союзов Узбекистана — художников и архитекторов, состоявшийся 23 декабря 1980 года, сопровождался, и это уже стало традицией, выставкой произведений монументалистов Ташкента.

Авторы экспозиции постарались продемонстрировать все имеющееся разнообразие творческих манер и стилевых направлений монументальной живописи Узбекистана 70-х годов.

Так называемое традиционно-ретроспективное направление, опирающееся на национальные традиции, осмысляющее принципы декоративности искусства Узбекистана, возглавляет один из крупнейших мастеров Чингиз Ахмаров. Его творчество представлено фотографиями фрагментов росписи «Аллегии искусства» в Институте искусствознания им. Хамзы и фрески в Институте востоковедения АН УзССР, набросками к одной из последних крупных работ художника — росписи во Дворце Авиценны в Бухаре.

О творческих поисках группы, синтезирующей западные и восточные традиции, можно судить по эскизам и проектам И. Липене (светильники на станции метро «Пушкинская»), В. Чуба (пространственно-рельефные композиции), А. Кедрина (макеты декоративных керамических рельефов), А. Гага (эскизы росписи в Джизакском театре и фотографии фрагментов фрески «Праздник искусств» в Театре музыкальной комедии в Ургенче) и др. Рост профессионального мастерства, глубокое осмысление художественного наследия привели к созданию таких произведений, как рельефы в чайхане «Самарканд» (автор В. Гага) и др.

Значительное место на выставке занимают произведения молодых монументалистов. Хочется отметить высокий профессионализм и творческую зрелость Юрия Чернышова, разнообразие поисков лауреата премии Ленинского комсомола Узбекистана Баходдыра Джалалова. Кроме названных имен, на выставке представлены эскизы росписей и мозаик Э. Назарова, М. Прудникова, Х. Калагова и других. Состоявшаяся выставка явилась своеобразным итогом архитектурно-художественной практики мастеров Узбекистана за истекшее десятилетие, наглядно демонстрируя не только количественный рост отряда монументалистов Ташкента, но и качественно иной идейно-художественный уровень произведений монументальной живописи республики 70-х годов.

*Г. Бабаджанова*

### ЕЩЕ ТРИ СТАНЦИИ ТАШКЕНТСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА

Вступили в строй три новых станции ташкентского метрополитена — «Хамида Алимджана», «Пушкинская», «М. Горького». Архитектуру новых станций отличают выразительность конструктивной основы, пропорциональность, сдержанность орнаментального декора, функциональность изобразительных элементов, а также еще одна важная особенность — поэтическая основа. Станциям даны имена трех крупнейших представителей русской и советской литературы, что сказалось на образности архитектурного решения — оно построено на сложных ассоциациях, идее взаимопроникновения культур. Интересная художественная разработка декоративно-орнаментальных поверхностей пола, стен, потолка, использование в перекрытии традиционных куполов, оригинальная интерпретация ордерного типа колонн со сталактитовыми капителями, введение рисунка арочных проемов — все это результат творческого контакта с культурным наследием, обогатившим пластический арсенал средств. Станции украшают произведения монументально-декоративного искусства, творчество народных мастеров. Ташкентский метрополитен — первый в Средней Азии. Метро продолжает строиться, и в скором времени вступят в строй несколько станций уже второй линии метрополитена.

*М. Абиджанова*



### НОВЫЙ КИНОКОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

В Ташкенте завершилось строительство крупнейшего в стране киноконцертного зала — это стало существенным событием в культурной и общественной жизни республики. Проект создан московскими архитекторами и осуществлялся в тесном контакте с архитекторами узбекской столицы.

Здание киноконцертного зала имеет остроконечное расположение и хорошо просматривается со всех сторон, что повлекло за собой равнозначную проработку всех фасадов. Своеобразие его архитектурного облика определили уникальные солнцезащитные устройства, затеняющие витражи остекления. Своей формой, пластикой, масштабом, постепенно укрупняющимся кверху, они опосредованно, в специфиче-



ских формах передают образ «поющего органа», что особенно ощутимо при ярком солнечном свете, когда выразительными становятся светотеневые нюансы.

При оформлении интерьера широко использована керамика: стена, отделяющая вестибюль от зала, облицована синей керамической плиткой необычной формы с позолотой — такой прием встречается впервые в архитектуре республики и является главным акцентом интерьера фойе и вестибюля; на торцовых стенах буфетов выполнены две керамические композиции. Вестибюль фойе украшают три геральдические композиции в технике флорентийской мозаики, зал для президиума — большое живописное панно. Значительным элементом фойе стали великолепные стеклянные люстры, напоминающие виноградные грозди. Зрительный зал решен в бело-бордовой гамме, его своеобразие подчеркивают золотистый занавес работы бухарских мастеров и структурный потолок с цветной подвеской.

*Е. Крюкова*

### ОТКРЫТ МУЗЕЙ У. ТАНСЫКБАЕВА

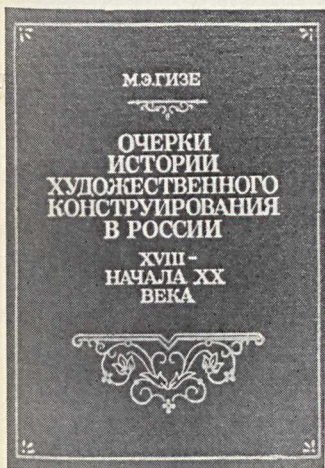
В январе 1981 года в Ташкенте был открыт Дом-музей действительного члена Академии художеств СССР, народного художника СССР, лауреата Государственной премии УзССР имени Хамзы Урала Тансыкбаева.

С именем выдающегося советского пейзажиста связана целая эпоха в истории изобразительного искусства Узбекистана. Родившись в Ташкенте, художник навсегда связал свое творчество с родным краем. Пейзажи Тансыкбаева, лиричные и проникновенные, монументальные и гражданственные, прекрасно передают самобытную красоту среднеазиатской природы. Как жил и творил талантливый художник, человек большой души, верный наставник многих ныне известных художников, расскажет экспозиция первого в Средней Азии Дома-музея.

*С. Гуро*

Станция метро «Пушкинская» в Ташкенте.

Вверху: Рельеф на фасаде нового киноконцертного зала



Развитие художественного конструирования, проникновение дизайна в разнообразные отрасли промышленного производства, появление на стыке науки, техники и искусства новой области знаний — технической эстетики сделали актуальным изучение проблемы взаимосвязи технической и художественной культур не только в теоретическом, но и в историко-генетическом плане. И если становление дизайна как особого феномена современной индустриальной культуры освещено в нашей литературе сравнительно широко, то истоки этой деятельности, лежащие в исторически обусловленном культурном развитии человечества синтезе материальных и художественных начал трудовой деятельности — то есть то, что иногда именуют «протодизайном», — освещены крайне скупо и фрагментарно.

Книга М. Э. Гизе в значительной мере восполняет этот пробел. Основное внимание в книге сосредоточено на тех отраслях отечественной техники, которые с конца XVIII века были уже относительно развитыми и наиболее общественно значимыми. Это — машиностроение, приборостроение и создание различного типа инструментов. В книге не только обстоятельно рассмотрены эстетические аспекты творчества таких известных русских механиков, как И. П. Кулибин, А. К. Нартов, Н. Г. Чижев, но прослеживается под этим углом зрения деятельность других менее известных русских мастеров и художников, впервые публикуется ранее неиспользованный обширный архивный материал.

Исходным пунктом исследования стал вопрос о связи народного искусства и ремесла. По функциональным, конструктивным и эстетическим признакам орудия труда подразделяются в книге на две большие группы. Одну из них составляют ремесленные инструменты и сельскохозяйственные орудия, другую — орудия домашнего производственного труда, обслуживающие бытовые потребности крестьянства. В обеих группах по-разному достигались эстетическая значимость и художественная выразительность формы орудия. Поставив вопрос, какие свойства придает тем или иным орудиям труда художественная выразительность, автор вводит читателя в проблему художественного образа утилитарно-технических предметов. Вывод, который следует из проведенного анализа, актуален для технической эстетики и сегодня. В группе производственных инструментов и орудий сельскохозяйственного труда форма изделий целиком зависит от предъявляемых к ним утилитарных требований, от их функций. В форме здесь запечатлеваются характер труда, его динамичность или статичность. Формообразование в этой группе связано преимущественно с отказом от использования изобразительных средств. В процессе производства второй группы утилитарно осмысленной форме часто придавали дополнительное декоративное звучание. Здесь синтезировались пластически выразительные свойства формы с изобра-

зительными и орнаментальными мотивами.

С совершенствованием орудий первой группы связано дальнейшее развитие производственной техники. Орудия труда второй группы стали основой развития самостоятельного производства бытовых предметов, утвари. Соответственно техника унаследовала от ремесленного производства логику построения функционально обоснованных форм, использовала ее при проектировании станков и машин, а создание предметов непромышленной сферы получило от ремесла тенденцию к привнесению в изделие декоративного начала. Таковы кроющиеся в народном творчестве генетические особенности двух различных формообразующих тенденций. Поиски эстетической содержательности орудий труда никогда не были самоцелью, они всегда, как показано в книге, были направлены на облегчение труда, на гуманизацию трудовой деятельности человека. Еще один источник художественно-конструктивного творчества автор оправданно усматривает в работах русских механиков-самоучек, в деятельности мастеров-умельцев часового искусства и в относительно высокой художественной культуре русского приборостроения.

Ранние поиски художественной выразительности разнообразных станков связаны с деятельностью талантливого машиностроителя первой половины XVIII века А. К. Нартова. В книге показано, что Нартов стремился не только к украшению станка декоративными элементами, но пытался эстетически осмыслить всю его композицию, став, таким образом, первооткрывателем на сложном пути художественного конструирования машин. Много места отводится в книге анализу художественной культуры русского приборостроения. Автор знакомит читателя с замечательными русскими мастерами-умельцами часового искусства, рассказывает о творчестве создателей астрономических, навигационных, оптических и иных сложных приборов, о деятельности инструментальной палаты Академии наук, инструментального класса Академии художеств, о выпуске серийных приборов оптико-механической мастерской Адмиралтейских Ижорских заводов.

Много места в книге занимает анализ художественного подхода к конструированию промышленного оборудования. В связи с этим рассматривается вопрос о художественном образовании заводских технических работников. Этот раздел книги представляет нам особо актуальным в связи с поисками путей приобщения к художественной культуре технических кадров в наши дни.

В высших технических учебных заведениях России уже с конца XVIII века придавалось большое значение развитию эстетического вкуса и пространственного мышления. Будущих машиностроителей учили не только черчению, но и рисованию и архитектуре. Учебные заведения выпускали специалистов, обладавших высоким уровнем художественной культуры и профессиональной графической грамотой.

В книге рассматриваются малоизвестные суждения об эстетических закономерностях техники инженеров Ф. Рело, П. Страхова, П. Энгельмеера, Я. Столярова.

Именно к этому периоду относятся истоки развиваемых современным дизайном приемов построения функционально обоснованных и эстетически содержательных конструкций — использование законов симметрии, пропорциональных отношений, средств создания равновесия масс, ритма и метра, возможностей цветового решения, масштабности и модульности.

«Очерки...» М. Э. Гизе — серьезное научное исследование историко-культурного характера. Однако значение их несомненно шире научного описания приведенных в книге исторических фактов, свидетельствующих о синтезе технической и художественной культуры в эпоху становления промышленного производства в России. Четкая авторская интерпретация этих фактов, их научное осмысление с марксистских методологических позиций придают книге бесспорную теоретическую значимость.

М. Каган, Л. Безмоздин



С небольшим перерывом издательство Художественного фонда Эстонской ССР «Кунст» выпустило в свет две книги, посвященные эстонскому текстилю: в 1976 году — книгу профессора Х. Кумы «Эстонские народные покрывала», в 1979 — работу Калью Консина, научного сотрудника Государственного музея этнографии республики в г. Тарту, — «Тканые изделия»\*.

Народный текстиль — тема многолетних исследований К. Консина в этнографии и искусстве. Он давно разрабатывает вопросы эстонского народного творчества, в частности, занимается домашними женскими ремеслами — вышивкой, вязанием, ткачеством, исследуя южную, северную и западную области Эстонии и острова, изучает особенности данных видов творчества у народов родственных групп — мари, чувашей, удмуртов.

Основными материалами для работы над книгой послужили обширные коллекции Государственного музея этнографии в Тарту. В результате работы автора над этой коллекцией традиционная область эстонского национального ткачества XIX и начала XX века предстает перед читателем со всеми характерными особенностями — распространенными приемами ткачества, образцами рисунков и переплетений, взаимовлияниями ремесел соседних народов. В прошлом ткачество было распространено в каждой семье, ткацкий станок был принадлежностью каждой эстонской усадьбы. Предметы из шерсти обычно ткали сами хозяева дома; члены семьи и слуги ткали из пакли и льна самый разнообразный ассортимент: от постельного белья, полотенец, покрывал, ковров до праздничной одежды мужчин и женщин — юбки, передники, рубахи, жилеты, кофты и т. п., а также ковры для саней. В настоящее время в эстонской деревне внимание ткачей направлено в основном на создание декоративных тканей. Автор указывает на разнообразие в каждом районе Эстонии не только орнаментики тканей, но и способов переплетений и ткачества, несмотря на сравнительно примитивную технику ткацких станков. Из небольшого количества орнаментов мастера создавали гармоничные по красочным сочетаниям разнообразные варианты узоров, что вообще характерно для народного творчества.

Упомянув о городских влияниях, моде, автор, к сожалению, не развивает эту интереснейшую тему применительно к народному текстилю и остается на уровне тщательно систематизированного каталога, нужного многим специалистам.

Труд К. Консина «Тканые изделия», содержащий 240 иллюстраций и цветные таблицы (художник издания К. Лейс), представляет несомненный интерес для художников-прикладников, народных мастеров предприятий промышленности, работников музеев и домов моды. Бесконечное разнообразие узоров и переплетений народного текстиля, как показывает работа К. Консина, — неисчерпаемый материал для творческой фантазии современных художников и мастеров прикладного искусства.

Н. Шкаровская

\* Калью Консин. Серия «Эстонское народное искусство». Тканые изделия (на эстонском языке; резюме на русском, немецком). Таллин, Кунст, 1979.

\* Гизе М. Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX века. Л., изд-во Ленинградского университета, 1978.

## Занавес

## «Свободного театра»

Нонна Элизбарашвили,  
Зинаида Дарчашвили

Светлой памяти нашего учителя —  
Алексея Николаевича Савинова



Причудливо складываются порой судьбы отдельных произведений искусства: выпадавая на долгие годы из поля зрения специалистов, они кажутся утерянными, забытыми, пока счастливая случайность не вернет их вновь к жизни. Так произошло и с занавесом «Свободного театра», созданного по эскизу известного художника Константина Андреевича Сомова и украсившего сцену московского Свободного театра, который был открыт по инициативе Константина Александровича Марджанишвили.

Долгое время местонахождение занавеса было неизвестно. В 1930 году, обнаруженный на одном из московских театральных складов, он был передан Грузинскому театральному музею как имеющий отношение к творческой биографии выдающегося грузинского режиссера К. А. Марджанишвили, а с 1964 года занавес экспонировался в фойе театра, носящего его имя в Тбилиси, но его автором ошибочно считался художник В. Симов, много и плодотворно работавший для Свободного театра. В настоящее время занавес, нуждавшийся в капитальной реставрации, передан Государственному музею искусств Грузии.

Интересна история его создания, тесно связанная как с именем выдающегося режиссера и театрального деятеля Константина Александровича Марджанишвили, так и с творчеством Константина Андреевича Сомова. Свободный театр — любимое детище К. А. Марджанишвили — был задуман им давно, но осуществить эту мечту удалось лишь в 1913 году.

«...Ну разве мог я назвать иначе театр, к которому стремился... Он должен был быть свободным от приспособляемости, он должен был быть свободным от штампа»<sup>1</sup>. Режиссер, прошедший суровую мхатовскую школу реализма, думал о создании «синтетического театра», театра драмы, музыкального спектакля и пантомимы. Главным художником он пригласил В. А. Симова — тоже мхатовца, усвоившего основной принцип школы К. Станиславского — «театр наполнить жизнью».

К. А. Марджанишвили искал не только новых сценических решений, но и хотел воплотить в Свободном театре свое пред-

ставление об эстетически-возвышенной воспитательной роли театра. Поэтому так много внимания было уделено конструкции зрительного зала: уютные кресла, мягкие ковры в проходах, цветы в фойе, неназойливая, сдержанно-спокойная цветовая гамма — все было призвано создавать атмосферу радостного ожидания встречи с настоящим искусством. «Главное в театре есть то взаимное воздействие, которое должно с первого же момента установиться между артистом и зрителем»<sup>2</sup>. Такое воздействие оказывалось еще и занавесом, восхищавшим каждого, кто его видел. Сохранились восторженные отзывы современников, считавших занавес «изумительным искусством»; рассказывают, что публика собиралась нарочно за несколько минут до начала спектакля, чтобы спокойно полюбоваться им.

Этот главный занавес театра, его своеобразный изобразительный эпиграф, был заказан режиссером Константином Андреевичу Сомову. Общеизвестен громадный вклад художников «Мира искусства» в русскую сценографию 1900—1910-х годов. Один из организаторов и активных деятелей этого объединения К. А. Сомов, чьи живописные и графические композиции отличались праздничной декоративностью, эффектной театрализацией, как это ни парадоксально, почти совсем не работал для театра, в отличие от своих собратьев А. Бенуа, М. Добужинского и других.

Почему же К. А. Марджанишвили, любовно снаряжая в жизнь свое детище — Свободный театр, обратился именно к К. А. Сомову, а не к Н. К. Рериху, с которым уже ставил в 1912 году ибсеновского «Пер-Гюнта» на мхатовской сцене, ни к Л. Баксту или А. Головину, художникам, плодотворно и ярко работавшим в музыкальном театре?

Тематика произведений Сомова с их построениями эфемерной праздничности, сценами маскарада, фейерверков, противостоящих пустоте и скуке повседневного существования, вдохновляла других художников на создание собственных произведений «в духе Сомова». А. Белый и М. Кузьмин писали стихи, Мейерхольд

ставил спектакли в духе комедии дель арте. Для искусства 10-х годов изображение театрального действия, яркого, пышного праздника было не только бегством от серых будней. Подчас оно давало возможность показать грозную и трагически-безысходную действительность — оборотную сторону мнимого праздника жизни. Большой популярностью в ту пору пользовались персонажи итальянской комедии масок. «В вихре Коломбин и Пьеро тогда упорительно носились все»<sup>3</sup>, — писал А. А. Мгебров. Тема Арлекинады ярко проявляется в творчестве К. А. Сомова. Однако ловкий и сметливый Арлекин, кокетливая Коломбина и печальный неудачник Пьеро делаются героями не только сомовских произведений. Они появляются на картинах Ю. Судейкина, А. Яковлева и В. Шухаева, (которые даже выступают в ролях Арлекина и Пьеро в поставленных В. Мейерхольдом пантомимах), в поэзии и драматургии.

И хотя К. А. Сомов почти не работал для театра, но прозрачный, зыбкий мир персонажей его картин настолько театрален, что они воспринимаются как декорации к спектаклям. Поэтому вполне закономерно, что именно ему заказал Марджанишвили занавес для своего театра. На выбор Марджанишвили не мог не оказать влияния и тот факт, что Сомов был необычайно популярен в Москве в начале 1910-х годов.

Уже весной 1913 года К. А. Сомов представил сравнительно небольшой по размерам (75 см×97,7 см) эскиз будущего занавеса. В письме к сестре от 7 июня 1913 года он сообщал: «Виделся с Марджановым и Симовым из Свободного театра и переговорил с ними о занавесе»<sup>4</sup>. По мысли художника, занавес должен был быть не живописным, а вышитым в технике аппликации. Замысел не был оригинальным: современники донесли до нас восхищенные отзывы о картинах Ю. Судейкина, собираемых им из разноцветных лоскутов тканей. Сам К. А. Сомов тоже имел некоторый опыт в этом деле, создавая эскизы вышивок из тканей, которые под его руководством выполняла сестра художника А. А. Сомова-Михайлова.



Сюжет для занавеса был навеян итальянской комедией дель арте, но с добавлением некоторых новых персонажей. Композиционное решение, найденное художником, — это разработка излюбленного искусства начала века приема «театр в театре»: раздвигающие занавес две женские фигуры — аллегии драмы и комедии — как бы представляют зрителям сцену с влюбленными на первом плане, с персонажами комедии дель арте в характерных для них позах и костюмах в глубине, на фоне зеленых боскетов, у извергающего водяные струи фонтана. Амур и Психея, возлежащие на облаках, благословляют влюбленных, а крохотные амурчики венчают их венками из роз. В эскиз этой композиции художник ввел несколько видоизменив, персонажей с титульного листа к книге «Театр» (1907): аллегорические фигуры драмы и комедии, Амура и Дьявола с монетой как олицетворение любви и корысти — страстей, правящих миром.

Эскиз выполнен в плоскостно-стилизован-

ной манере, и хотя деление на планы в нем четко выдержано, иллюзорность пространства отсутствует.

Сам занавес по сравнению с эскизом оказался почти в десять раз больше — его размер 7,6 м × 11,46 м. Составлен он был из разноцветной мозаики разных по фактуре тканей — шелка, парчи, бархата, атласа, плюша, соединенных плоской вышивкой. В августе художник писал сестре: «Целое утро и часть дня провел с Симовым у Сапожникова за выбором ткани. Выбор так богат, что я почти опьянел от красоты тканей»<sup>5</sup>. В октябре, накануне премьеры, Сомов извещал сестру: «Я вчера ездил смотреть занавес, который все считают удавшимся, а я нет. Оригинал красивее»<sup>6</sup>.

Однако зрители считали иначе, и после премьеры, состоявшейся 9 октября 1913 года, художник скромно сообщал сестре: «Вчера была премьера в Свободном театре. Вся Москва. Был успех... Меня качали в воздухе»<sup>7</sup>.

После трех месяцев упорной работы сорока или пятидесяти вышивальщиц занавес был готов. Сохраняя полностью композиционную схему эскиза, занавес оказался в колористическом отношении сочнее, ярче, гуще за счет разнообразной фактуры тканей. Фигуры влюбленных облачены в парчовые одеяния — золотистое платье, окаймленное голубым шелковым шарфом у девушки, и алый шелковый плащ юноши с вытканными по нему цветами более темного оттенка, подбитый блекло-лиловой парчой с золотыми разводами, составляют центральное красочное пятно занавеса, его первый план, который замыкается двумя женскими фигурами: меланхоличной Драмой и резвой, лукавой Комедией. Последняя как будто сошла с сомовских картин — та же томная и капризная грация, изысканно-кокетливая поза, подчеркнутая платьем из черно-желтого шелка с нашитыми поверх букетами и сине-голубыми бантами. Фигура Драмы статичнее, но, сохраняя изящную томность сомовских героинь, столь же стильна и элегантна. Коричневое пятно ее бархатного платья, его глубокий мягкий тон как бы уравнивает левый угол ком-

позиции. Фигуры второго плана гораздо мельче и представляют собой действующих лиц комедии дель арте — это Бригелла, заигрывающий с Коломбинной, Пьеро и Доктор в черном бархатном одеянии с белым воротником, угловато-изломанный Арлекин, девушка с лютней и юноша с флейтой. В их костюмах преобладают зеленовато-бирюзовые, коричнево-желтые, малиново-красные тона. Зеленое поле, которое служит фоном для этих фигур, составлено из кусков шелка четырех последовательно меняющихся оттенков: от бутылочно-зеленого к зеленовато-желтому, оливковому и нежно-салатному. Для изображения купы деревьев был подобран шелк двух оттенков: зеленого, затканного цветами более темного тона, и желтовато-зеленый материал с более светлыми, матовыми цветами. Для рельефности в некоторых местах контуры вытканых цветов и листьев были еще обшиты стебельчатым швом. Композицию замыкало сверху розовато-палевое небо, на розовых облаках которого возлежали перламутровые фигуры Амура и Психеи.

Великолепная колористическая организация занавеса, соразмерность его частей: более легкой верхней, с ее пастельными, жемчужно-розово-серебристыми тонами, соединенной через тонкие нюансы зеленого с нижней частью, более сочной и разнообразной по цветовой гамме, придавали ему строгую стармонированность гобелена или декоративного панно. Сходство это дополнялось широкой орнаментальной полосой, завершающей его внизу.

Сомов, мастер орнамента, блеснул и здесь изощренной фантазией, соединив в декоративно-прихотливом переплетении разные по цвету театральные маски, чередуя их с цветущими ветками.

Расточительно щедрая красочность занавеса была воспринята некоторыми критиками как нечто неожиданное для Сомова, плакатное, а Я. Тугендхольд заявил: «В нем интимен и мил второй план, но несуразно велики и скучны передние фигуры, милы и интимны парчовые пятна костюмов, но слишком плакатно-ярки алые облака»<sup>8</sup>.

Однако в контрастных цветовых сочетаниях, приведенных к гармоничному единству, в ритмичной гибкой пластичности фигур звучала особая музыкальность, столь свойственная сомовской живописи. Видимо, именно это привлекало К. А. Марджанишвили, считавшего, что «без музыки нет искусства». Освещенный огнями рапы, играя блеском шелка, тончайшими переливами парчи и благородно-матовой глубиной бархата, занавес, безусловно, производил ошеломляющее впечатление своим великолепием и создавал эмоционально-приподнятую атмосферу, настраивая зрителя на восприятие спектакля-праздника.



<sup>1</sup> Из письма к сыну от 9.VIII.1917 г. В сборнике «Котэ Марджанишвили. Творческое наследие. Письма. Воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили». Тбилиси, Литература да хеловнеба, 1962.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Мгебров А. А. Жизнь в театре. М.—Л., 1932, с. 12.

<sup>4</sup> Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., Искусство, 1979, с. 121.

<sup>5</sup> Там же, с. 122.

<sup>6</sup> Там же, с. 123.

<sup>7</sup> Эрст С. К. А. Сомов. СПб., 1918.

<sup>8</sup> Тугендхольд Я. Московские театры. (Письмо из Москвы).— Аполлон, 1913, № 9, с. 82.

# ХРОНИКА

## О проведении недели изобразительного искусства в 1981 году

1981 год в жизни советского народа ознаменован выдающимися событиями современного искусства — XXVI съездом КПСС. В атмосфере всенародной подготовки к достойной встрече XXVI съезда КПСС готовилась программа Недели изобразительного искусства 1981 года — как всегда, яркий смотр творческих достижений мастеров всех национальных художественных школ, всенародный праздник изобразительного искусства. Нынешняя Неделя стала одним из начальных этапов претворения в жизнь грандиозных планов, направленных на дальнейший духовный подъем нашего общества.

Неделя изобразительного искусства проводится ежегодно, с 1957 года, в дни Ленинского юбилея. С именем Ленина неразрывно связана история советского строя, современная эпоха. Это закономерно. Именно В. И. Лениным провозглашены, ставшие ныне крылатыми, слова: «Искусство принадлежит народу» — слова, определяющие главный смысл и характер вдохновенной творческой работы советских художников.

В 1981 году Неделя изобразительного искусства проводится совместно всеми организациями Союза художников СССР во всех республиках, краях, областях в период с 13 по 20 апреля и посвящена XXVI съезду КПСС и завершению X пятилетки. В программе Недели предусмотрены: экскурсии и лекции, посвященные произведениям советских художников и монументальным искусством в синтезе с архитектурой; встречи трудящихся города и деревни с художниками и искусствоведами на

выставках; дни открытых дверей в мастерских художников и в производственных цехах предприятий художественной промышленности; дни открытых дверей в галереях и художественных музеях; встречи зрителей с художниками у их произведений; встречи молодых художников с молодыми передовиками производства; кинофестивали, посвященные изобразительному искусству, архитектуре, охране памятников, истории и культуре; выезд агитпоездов и агитавтобусов в отдаленные районы с целью пропаганды изобразительного искусства; встречи с театральными художниками, бутафорами, костюмерами, примерами; экскурсии на киностудии с целью знакомства с работой художников в кино.

В день рождения В. И. Ленина пройдут чтения лекций на темы: «Ленин и советское изобразительное искусство», «Образ Ленина в искусстве», «По ленинскому пути».

Программой Недели предусмотрены также передача произведений искусства из выставочных фондов в дар народным картинным галереям заводов и фабрик, совхозов и колхозов и других учреждений культуры; выезды художников на новостройки и промышленные объекты для зарисовок, встреч и бесед; рейды художников и комсомольских активистов с целью улучшения эстетического облика городов; шефская помощь в оформлении детских садов, площадей и яслей.

тально органично соединяют в себе праздничность и драматичность с легкостью, сложностью, достоинством. Именно эти изделия сочетают в себе верность традициям, истинный дух елецкого кружевного плетения с требованиями времени, с новыми творческими поисками. Особенно хочется отметить шарф Э. Дорошук строгого и благородного рисунка, выполненный крученой черно-белой нитью, блузу-пелерину А. Долгошевой с традиционными елецким орнаментами — цветком на стебле с листьями, блузу А. Николаевой.

## Выставка самоваров

Сто самоваров, сверкала начищенной медью, предстали перед изумленными посетителями, которым такото изобилия «самоварного золота» не доводилось ранее видеть, и вполне возможно, не доведется бы увидеть, если бы не старания коллекционера Михаила Шершнева. Ведь самовар, еще недавно престижный знак социальной стабильности, последние время доживал свой век то ли на задворках крестьянских домов, то ли в чуланах городских квартир, то ли на свалках Вторцветмета.

И, видно, самоварное чаепитие скоро бы превратилось в мажорно-подобный миф, вроде пахтанья сомы индийскими богами, если бы не спасительная страсть некоторых людей к коллекционированию. Немногом более десяти лет назад, когда М. Шершневу окончил театральное училище и остался работать в средней полосе России, мама на прощание подарил ему красивый старинный самовар. Он и послужил точкой отсчета коллекции. Постоянные разъезды позволяли забираться ему в глубинные места, где на чердаках, в сараях среди всякого хлама он находил еще недавно престижные баташевские самовары. Коллекция росла и достигла выдающихся размеров — 20 экземпляров, но это отнюдь не пустое количество, то есть не просто памятник неумной страсти или даже проявлению знаний, вкуса, предприим-

Выставка посвящена XXVI съезду КПСС. Она является творческим отчетом объединения и одновременно важным мероприятием по пропаганде и популяризации народных промыслов в соответствии с постановлением ЦК КПСС 1974 года. Будем надеяться, что все побывавшие на выставке получили истинное наслаждение, познакомившись с изысканно-причудливыми, торжественно-прекрасными, своеобразно изысканными работами елецких мастеров.

О. Изгорова

ского повседневного быта тех словес населения, которые и определяют представления о национальном быте вообще. Выставку открывает «пробораз» самовара — обитенник (сосуд, получивший распространение примерно с начала XVIII века). Это нечто вроде чайника, но с жаровой трубой и поддувалом, то есть уже с главными составляющими самоварную конструкцию. Но варили в этих сосудах не чай, а исконно русский напиток — сбитень — медовый отвар шалфея, зверобоя и других трав. Неизвестно, кто и где изобрел собственно самовар, но уже с конца XVIII века самовары производят и в Москве, и в Ярославле, и в Архангельске, но «столицей самоваров» становится Тула.

В XIX веке самовар уже является неизменным предметом домашнего обихода. Именно в это время и формируется то стереотипное представление о национальном быте «с самоваром», которое в основных чертах осталось неизменным до сего дня. Во всяком случае, когда мы пытаемся представить старый быт, получаются что-то вроде перовского «Чаепития в Мытищах» или, по крайней мере, репро в стиле Кустодиева. Поэтому знакомство с самоваром — это знакомство с истинно национальной культурой, но уже порядком позабытой старой Россией. И, очевидно, поэтому выставка вызывает та-

го Причерноморья. Было представлено около 400 экспонатов из многих советских музеев, а также из музеев Болгарии и Румынии. Выставка охватывала более тысячи лет — с VII века до н. э. по IV век н. э.

\* «Древнее искусство греческих островов Эгейского моря» — так называлась выставка, открывшаяся в январе в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Экспонаты из 14 музеев Греции, в том числе всемирно известного Афинского национального музея, рассказали об эпохе расцвета древнереческого искусства и культуры в период от начала III тысячелетия до н. э. и до V—IV веков н. э.

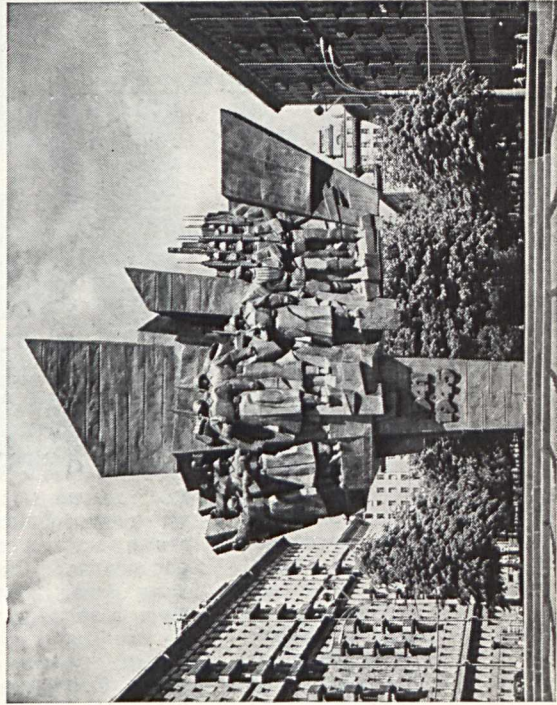
Ленинград Экспозиция, открывшаяся 24 декабря минувшего года в Эрмитаже, включала все книги, оформленные Апри Магиссом (1869—1954), и значительное число изданий, в которых он участвовал. Издания, оформленные Апри Магиссом, выданы строго ограниченными тиражами, печатались на бумаге высших сортов и были обыкновенно не шпты, поэтому на выставке «Апри Магисс. Искусство книги», размещившейся в шести залах Эрмитажа, удалось показать панорамно развернутые страницы этих книг, преимущественно стихотворных. Среди экспонатов есть экземпляры редчайшие, напечатанные тиражом в 15 и даже 5 экземпляров. Эрмитажная коллекция работ художника сложилась за последние годы. Основная часть коллекции подарена музею бывшим секретарем Апри Магисса и его ближайшим сотрудником Л. Н. Дилекторской (Париж), а также дочерью и внучкой художника.

\* В январе в Георгиевском зале Эрмитажа экспонировалась выставка «Шедевры прикладного искусства IX—XVI веков из музеев Лувра и Клония». Расположенная в непосредственной близости от галереи, где находится постоянная средневековая экспозиция Эрмитажа, коллекция Лувра и Клония дала возможность сравнить собрания, дополнить представ-



## Новый памятник в Москве

В Москве состоялась открытие нового монумента, посвященного героическим подвигам на фронтах и в тылу москвичей Пролетарского района в годы Отечественной войны. Памятник установлен на Автозаводской площади — одной из центральных площадей главного своими трудом



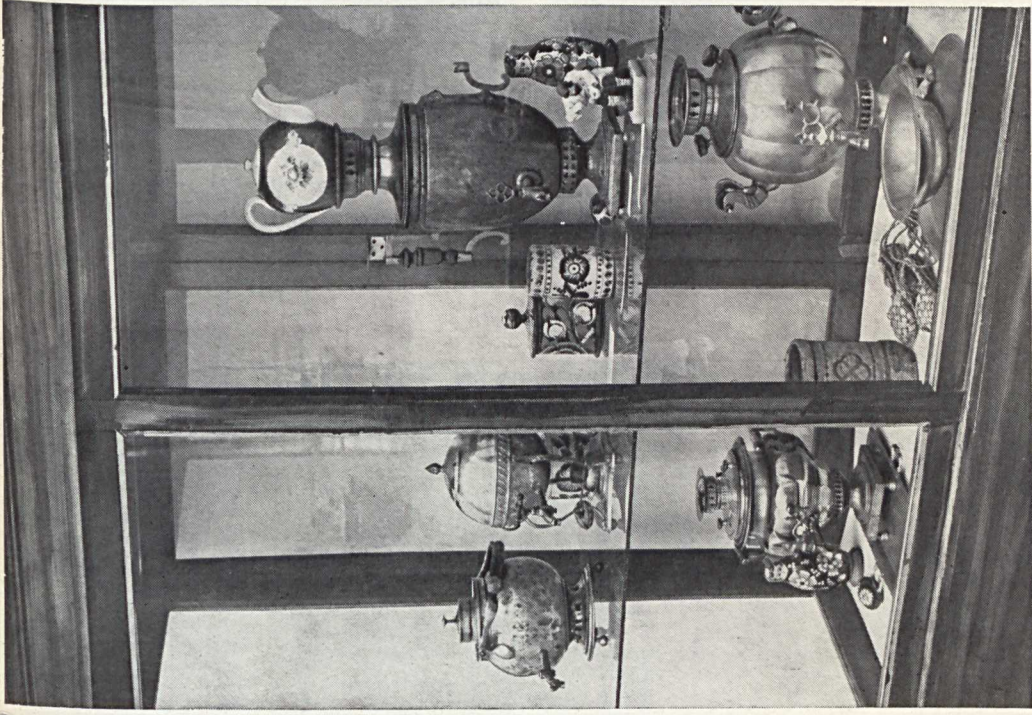
выми традициями района. Он выполнен коллективом авторов в составе — скульпторы Ф. Фивейский и Н. Скрынникова, архитекторы П. Зиньков и И. Судейкин, инженер Б. Дубовой (конструкция, стальной каркас) и представляет собой сложную скульптурно-архитектурную композицию. Расположенный по оси бульвара, на фоне зелени, он хорошо соотносится с окружающей архитектурной ситуацией. Сооружение полностью выполнено из листового меди способом «выколотки». Основу композиции памятника составляют два пластических элемента — вертикальный обелиск и, группирующий его, скульптурный рельеф с изображением бойцов и ополченцев, идущих навстречу зрителю. Главный фасад, выходящий на площадь, посвящен фрон-

товых особенностей елецких кружев). В соответствии с эстетическими вкусами этого периода создаются произведения большого объема. Скадель и штора А. Оболенской, накидки, созданные старшей мастерицей объединения Д. Матюхиной, монументальны, торжественны и благородны.

У изделий 60-х годов свои особенности: им свойственны большая геометричность рисунка, обобщенность орнаментальных форм, широкое использование различных решений, металллических нитей. Ветви этого времени легче, декоративнее, динамичнее предыдущих. Для этого периода также характерно обращение к современной тематике. Это хорошо прослеживается в панно А. Григорьевой «Космос», где изображен космический корабль, простота линий которого явно чужда кружевному плетению, рядом с ним — условные фигурки космонавтов, вокруг — спутники и ракеты, в которых легко узнается традиционная цветочная розетка, и, наконец, все это обрамлено роскошным растительным орнаментом.

Пример усложнения формы от центра к периферии, сильная фольклорная струя в изображении современных предметов дождя нанно с картинной художника-примитивиста. При всей спорности этого произведения, оно подкупает непосредственностью и безусловно имеет своеобразное обаяние.

Новым направлением деятельности в 60—70-е годы, является изготовление различных деталей и видов одежды: воротников, жабо, жакетов, пелерин. Их создание стимулирует фантазию и мастерство кружевниц — широко применяются различные способы плетения, в изделия ручного кружева вводятся детали, изготовленные машинным способом, используются цветные, черные, меланжевые нити. Изящный, затайливый рисунок кружев простотой, нейтральными красками эти уникальные костюмы желанной одежды современной женщины. Они удиви-



чивости. Значение этой коллекции выше. Ценность ее измеряется не килограммами красной меди, серебра и темпаче — золота, а полнотой картины развития самоварного производства и, что, пожалуй, не менее ценно, картиной рус-

## В несколько строк

**Москва**  
15 января в залах Академии художеств СССР открылась выставка произведений советского скульптора, лауреата Ленинской и Государственных премий СССР, Героя Социалистического Труда, народного художника СССР Н. В. Том-

ского. Его произведения раскрывают зрителем огромнейший многолетний труд мастера выдающегося таланта. \*  
Впервые в нашей стране в залах ГМИИ им. А. С. Пушкина экспонировалась выставка, посвященная искусству антично-

ление о средневековой культуре.

С особенностями народных промыслов, многообразием национальных традиций, ремесел, культур знакомила выставка «Народная игрушка», открывшаяся в Овальном зале Елагина дворца в январе. Экспонировалось более 150 глиняных и деревянных крестьянских игрушек, а также около 20 книг по искусству из собрания ленинградского коллекционера Александра Михайловича Бланки.

**Анхабад**  
Мотивы искусства Древних ювелиров «заучали» в новом произведении народного мастера Туркмении К. Атаева «Серебряный ритон Родугуны». Обратиться к наследию предков побудило сказание об отважной девушке Родугуне, которая, как гласит легенда, повела за собой войско на борьбу с врагами. Талант и фантазия художника словно переплывали старинное предание в удивительное по красоте и тонкости творение — серебряный пояс смелой amazonки.

**Батуми**  
Здесь, на территории древнего памятника «Крепость Тамары», открылся музей архитектуры, первый в Грузии. Собраны редкие книги и монографии, создана богатая фонотека. В залах музея будут устраиваться выставки работ молодых, проводиться лекции об архитектуре.

**Саранск**  
Мордовский республиканский музей изобразительных искусств отпраздновал новоздание музея, который в Саранске любовно величают «Домом Эрэн», экспонируются лучшие из лучших произведений мастеров живописи, графики и скульптуры. Особое место занимают работы классика мордовского искусства скульптора Степана Эрэнзи.

## Поморское литье

На высоком свободном месте, часто вблизи реки, жители низовой Печоры имели обычаем ставить на могиле крест-столбик, в который врезалась небольшая литая иконка с яркой эмалью. Она служила последним напоминанием о многотрудной жизни в этих суровых малообжитых местах. Сохранился этот обычай и теперь в Усть-Цилемском районе, на низовой Печоре, по рекам Пижме и Цильме.

Если говорить о традициях и обрядах, то нужно отметить, что они очень живучи в этих местах, и начало им было положено первыми поселенцами — «насельниками», которым дан был охранной грамотой Грозного «оброк на Печоре, на Усть-Цильме лес черный».

В этих местах по-прежнему ежегодно в первой половине июля проводится старинный праздник «горки», когда наряженные в яркие одежды старинного покроя устьцилемки торжественно шествуют по главной улице поселка, по деревянным пешеходным настилам, вдоль старых почерневших от времени домов с маленькими оконцами и широкой двускатной кровлей, с большим напуском по фронтонам! Никто не усидит дома в этот день. Все от мала до велика собираются на местном стадионе, где проходит праздник. И нет в этом празднике привычных многим шумных песен и искрометных плясок. Удивительно своеобразны, неярки внешне, трогательны и проникновенны обрядовые песни; неприметны, но широки и привольны, как сама Печора, безбрежная ширь тайболы, народные танцы — эти бесконечные хороводы, веревочки, стенки. Женщины, а в основном они принимают деятельное участие в праздниках, величаво и не спеша отдаются этой традиционной стихии празднества. Эта стихия возникает непроизвольно, сама по себе, как единый душевный порыв, без предварительных репетиций и спевков, продиктованный единственным желанием выразить сокровенное.

Н. Е. Ончуков, побывавший в этих местах в самом начале нашего века, отмечал, что именно женщина-пижемка или устьцилемка — знаток и хранительница древних обычаев и обрядов, передаваемых «от дедов и прадедов из поколения в поколение».

До сих пор служит хозяйке просторный сундук, куда аккуратно упрятаны праздничный сарафан, длинные старинные серебряные цепи, расписной шелковый плат, оставшийся еще от матери, а то и бабки. Пожалуй, нет такого дома в Усть-Цилемском районе, где бы ни сохранились предметы бытового обихода, изготовленные, как правило, самим хозяином — туеса, короба, прялки, расписные сундучки и т. п. Неудивительно, что в этом традиционном укладе духовных и житейских обычаев жителей низовой Печоры достойное место занимают «литые образа».

Что это за литье и как оно попало в эти места?

Видимо, поморское литье начало проникать сюда и сохранилось здесь в связи со старообрядческим движением.

В 1720 году, сначала на реке Пижме, затем позднее на Цильме, были основаны старообрядческие скиты.

Поддерживая тесную связь с монастырями в бассейне реки Выг, эти скиты, как указывал В. И. Малышев, получали оттуда церковную литературу и необходимые атрибуты старообрядческого вероисповедания, включая и упомянутые выше «литые образа», изготовленные в литейной мастерской монастыря новгородскими «мастерскими людьми медниками». Однако это не было единственным путем проникновения этого литья на низовую Печору. В Усть-Цильме набожная старушка рассказала

мне, что литые образа привозил ее отец с пижемской ярмарки.

Поморское литье было зафиксировано повсеместно на Русском Севере в XVIII—XIX веках, но едва ли где можно встретить большее разнообразие этой продукции, чем на Низовой Печоре.

Маленькие эти иконки с изображением персонажей из жития святых и евангелия выгорецкие мастера создавали в народной изобразительной традиции с присущей ей декоративностью, грубоватонаивной трактовкой образа. Такая литая иконка с яркой цветной эмалью служила людям доброй памятью о старших поколениях поселенцев, чьим тяжким трудом утверждалась жизнь на этой земле.

Не потому ли теперь, когда «дикий» турист добрался до самых отдаленных и глухих мест северного края, когда в Усть-Цильму на праздник «горки» и в будни совершается паломничество, местные жители всерьез обеспокоены неуважительным отношением к их святыням, когда после очередного наезда многие надмогильные кресты на кладбищах зияют пустыми нишами?

Не потому ли теперь, чтобы сохранить оставшееся, местным жителям приходится

ображении Флор и Лавр — коневоды, охранители столь необходимых земледельцу лошадей; Параскева — покровительница брака и счастливой семьи, помощница в торговых делах. Защитник древоделов Никола оберегал жилища от частых пожаров, помогал нуждающимся; отражающий змия Георгий — землеустроитель и страж крестьянского скота. По сей день в домах свято чтут, отводя им самое достойное место, старые семейные реликвии. У старушек богомольных, неприступных на вид, случаются особенно интересные собрания литых образов. Однако войти в такую избу и тем более просить сфотографировать семейные святыни бывает непросто. Она на порог не пустит, прежде чем не удостоверится, что табаку не куришь и вина не пьешь. Здесь хорошо помнят, какой ценой досталось сохранение «древлего благочестия» дедам и прадедам, многие из которых «животы свои за правую веру сложили».

Неудивительно поэтому, что Никифор Акимович Антонов, 80-летний старец из деревни Левкинской, горько сокрушается о сохранности его коллекции литых образов после своей смерти: «Пропадет все, разойдется по рукам».



идти на всякого рода ухищрения — прибавить иконку громадными гвоздями к остову креста или замуровывать ее наполовину цементом? Ведь литые образа, переходящие по наследству, — это память о дедах, о первых «насельниках», на долю которых выпал нелегкий труд освоения этих суровых северных земель. Подсечное хозяйство, устройство пожен, распашка скудной земли под ячмень давали надежду крестьянину собрать, пусть небогатый, урожай. Однако непогода подчас сводила на нет все усилия земледельца. Видимо, здесь и надо искать разгадку того, что в поморском литье бытуют повторяющиеся сюжеты с изображением одних и тех же святых-заступников. Крестьянин в сушь помышлял о дожде, мысленно призывая на помощь громовержца Илью; в его во-

А что думают Сидор Нилович Антонов из деревни Скитской, Наталия Ивановна Поташева или Георгий Георгиевич Поздеев из Усть-Цильмы? Не увезут ли они свои святыни в укромное место, — говорят, есть такое на Низовой Печоре, — и не захоронят там, лишив нас и наших потомков возможности общения с духовными ценностями многих поколений мужественных поселенцев? Оказавшись несколько лет тому назад в этих местах, соприкоснувшись с людьми, жизнь которых неразрывно связана с дорогими их сердцу реликвиями, с местными традициями и обычаями, я, благодаря их содействию, смог запечатлеть на фотоплёнке уцелевшие образцы поморского литья.

Александр Прокофьев



Ежемесячный журнал  
Союза художников СССР. 4 (281). 1981  
Основан в 1957 году

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

В номере:

1

2 20 лет космической эры

Ольга Кабанова Проект культурного центра «Космос»

6—18 Художник и среда

Витраж: проблемы и тенденции

9

Материал и его возможности

13

Вячеслав Глазьев Уроки Шартра

19 Мнения, суждения, споры

Селим Хан-Магомедов Стилевое единство или эклектика?

23 Дизайн

Роланд Антонов Велосипед еще изобретается

27 Теория

Валерий Прокофьев К проблеме примитива в изобразительном искусстве

30 Профили

Анна Панфилова Стекланные сказки Ирины Маршумовой

32 Крупным планом

Варвара Савицкая Как нарисовать птицу

35 Народное искусство

Андреана Янович Цвет в народной архитектуре Молдавии

15

Игорь Киселев Слюдяные оконницы

38—41 Выставки

Марина Тимофеева «Творить, творить, творить...»

39

Нонна Степанян Трое на одной выставке

42 По стране

Узбекская ССР

44 История

Нонна Элизбарашвили,  
Зинаида Дарчашвили Занавес «Свободного театра»

48 Страница коллекционера

Александр Прокофьев Поморское литье

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазянц С. Б.  
Вейверите С. М.  
Василенко В. М.  
Глазычев В. Л.  
Горяинов В. В.  
Гращенков В. Н.  
Иконников А. В.  
Ермолаев Б. М.  
Кантор К. М.  
Королев Ю. К.  
Кочергин Э. С.  
Зав. отд. редакции Крамаренко Л. Г.  
Главный художник Курбатов Ю. К.  
Мисько Е. П.  
Ответств. секретарь Овчинников В. М.  
Рождественский К. П.  
Розенблом Е. А.  
Садыков Т. С.  
Славина Н. П.  
Стернин Г. Ю.  
Тальберг Б. А.  
Толстой В. П.  
Филатов В. А.  
Черетели З. К.

Зав. отд. редакции: Давыдова Н. И.  
Невлер Л. И.  
Сафарова А. Д.  
Смирнов Л. М.  
Уварова И. П.

Художник номера Фролов Ю. П.  
Худ.-техн. редактор Штейнер Л. М.  
Фотохудожник Шахов В. С.

Фотографы: Губенко А.  
Онанов С.  
Саанишвили Р.

На обложке:  
Ю. Королев  
Витраж в кинотеатре  
«Батыр».  
Набережные Челны.  
Фрагмент

© 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

А08878 от 9.III.1981  
Бумага мелованная  
Сдано в набор 4.II.1981  
Формат 70×90<sup>1/8</sup>  
Бумажных листов 3  
Учетно-издательских листов 11,480  
Условных печатных листов 7,02  
Печатных листов 3  
Зак. 2159. Тираж 42 000  
Цена 1 р. 20 к.  
Индекс 70240  
Московская типография № 5  
«Союзполиграфпрома» при  
Государственном комитете СССР  
по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли  
129243 Москва, Мало-Москов-  
ская, 21

Нонна Элизбарашвили,  
Зинаида Дарчашвили

Александр Прокофьев