

7

296

1982

Декоративное
Искусство СССР



Белоруссия

Гобелен о земле Богучарской

Борис Крепак

ОТД ИСКУССТВА

На 2-й стр. обл.
А. Кищенко,
А. Бельтюкова
«Родина». Гобелен
для Музея боевой
и трудовой славы.
г. Богучары, 1981.
Общий вид
и фрагменты



Даже тот, кто не бывал ни разу на горячем от солнца Придонье, на его полях, пламенеющих от золота подсолнухов, знает его по старым народным песням, по книгам М. Шолохова, по героическим и славным страницам истории гражданской войны... Есть какая-то особая музыка в красоте южнорусских степей, раскинувшихся на просторах Воронежщины словно пестротканый ковер. Услышать и запечатлеть ее в своей работе удалось известным белорусским художникам Александру Кищенко и Ангелине Бельтюковой.

Много лет подряд приезжает в город Богучар, в родные воронежские места А. Кищенко. Здесь он родился, здесь прошло его детство, и отсюда ушел он в большую жизнь. В один из таких приездов и появился замысел большого монументального гобелена «Родина» для местного Музея боевой и трудовой славы. С помощью районных архитекторов для него был приспособлен интерьер старой церкви, переоборудованный в соответствии с законами музейной экспозиции. И сегодня по всей Богучарщине идет сбор экспонатов: отовсюду несут сюда люди старинные кофты и расписные юбки, самобытные полотенца и рубашки, сундуки и прялки, ткацкие станки и изделия из металла. Сюда, для этого музея и был заказан Кищенко и Бельтюковой гобелен о земле Богучарской.

По своей образно-пластической форме, по ювелирной законченности изобразительных деталей гобелен, на первый взгляд, носит «станковый», выставочный характер, и в то же время он так органично вошел в интерьер музея, что стал неотделим от него.

Гобелен наполнен интенсивным полихромным цветом на растяжке — охристо-золотого, темно-коричневого, зеленого, белого, красного, голубого, синего. Он буквально притягивает к себе внимание посетителей музея красочностью цветового строя, после чего начинается внимательное «прочтение» его сюжетно-содержательной канвы.

Авторы не отказываются от акцентирования композиционно-колористического центра гобелена, но «главных» и «второстепенных» образов здесь мы не найдем. На первый взгляд, возникает даже ощущение некоторой перегруженности. Но чем больше в него вглядываешься, тем скорее убеждаешься в наличии своеобразной декоративной логики распределения пятен цвета и линий, в композиционной выстроенности замысла. Общее решение гобелена «Родина» включает в себя и тонкость станковой живописи, и повышенную экспрессию фактуры «тканописи», четкие ритмы дизайна и классическую пространственность фрески, непосредственность и свежесть народных форм творчества и тонко срежиссированное театрализованное зрелище. Поэтому и символика гобелена многоаспектна. Здесь и безграничность вселенной, и веселый праздник. Здесь и память о прошлом, о нашей борьбе, о радости побед — и светлая мечта о дне грядущем. Но о чем бы нам ни рассказывали художники, везде, во всех частях и звеньях произведения, мы видим прежде всего личность авторов, их талант, их мироощущение земли и человека на ней.



Пластика неманского стекла

Олег Сурский



Л. Мягкова
Комплект «Золотой
петушок». Стекло,
гутная техника.
1973

В. Мураxвер
Декоративная
композиция
«Стекло».
Литое стекло. 1976

Л. Мягкова
Комплект
«Универсальный».
Стекло,
наклад. 1981

Они кажутся полной противоположностью — деятельная, энергичная Людмила Мягкова и мечтательный, рассудительный Владимир Мураxвер. На совместной персональной выставке и без указательных стрелок с фамилиями, надвое поделивших экспозиционную площадь, четко прослеживались разные творческие дарования. Только тут они словно менялись характерами. На одной половине преобладали сказочность, декоративность, живописная яркость стекла — тут чувствовалась женская рука. На другой — мужественная монументальность, литые рельефы, крупные тиходутые формы.

Но тогда, в год окончания института, идея перебраться в Березовку и остаться работать на «Немане» была безоговорочно обоюдной, как обоюдным стало все, что с тех пор связывает их с заводом.

Им выпало трудное дело — в числе первых профессиональных художников создавать в Белоруссии, с ее давними традициями стеклоделия, современное искусство художественного стекла. Разумеется, не одним. До них на заводе работали москвичка Н. Ростовцева и минчанка Г. Исаевич, потом из Таллина приехали С. Раудвеэ и К. Вакс, из Ленинграда — В. Жохов и В. Дзивицкая, позднее появилась Т. Малышева, окончив учебу в Праге, вернувшись на завод А. Анищик, недавно получила сюда назначение совсем молодая художница О. Рыжковская. А им приходилось начинать в самые переломные 50-е годы.

В молодости все мы были максималистами в утверждении новых художественных идей. Их польза казалась нам несомненной, а путь к производству и в быт — простым и коротким. Но жизнь оказывалась куда более сложной. На заводе нововведения молодых художников приняли чуть ли не на смех, столь непривычно рядом с пышными хрустальными вазами и рубиновыми с позолотой сервизами, которые выпускал «Неман» в те годы, выглядели подчеркнута простые демократичные наборы столовой посуды, приборы для соков, вазы для полевых цветов из прозрач-

ного, гладкого, иногда чуть тронутого декором или слегка подцвеченного и такого естественного стекла.

На памятной выставке «Искусство в быт» эти работы принесли художникам первый успех, однако не избавили от конфликтов. Эстетическая переориентация в художественном стекле затрагивала не только вкусы людей, но и сложившуюся технологию производства, судьбы традиционных профессий. Мураxвер острее и раньше многих своих коллег почувствовал это. Наталкиваясь на сопротивление руководства и рабочих завода, тех самых, с которыми предостало создавать новое направление заводского ассортимента, он понимал, что администрированием тут ничего не добьешься. Став главным художником предприятия, он меньше всего чувствовал себя руководителем, но душой коллектива, его подлинным лидером был именно он. И казалось само собой разумеющимся, что главный художник завода организует детскую изостудию, становится тренером волейбольной команды, оформляет интерьеры заводоуправления, столовой, кафе — в них появляются витражи и рельефы из литого стекла. Все это делалось бескорыстно, из искренних побуждений отдавать людям то, чем наделила его природа. В. Мураxвер, человек поэтически одаренный и интеллигентный, умел привести в провинциальный уклад заводского поселка дух дерзаний и поиска, поддержать все подлинно творческое, пробудить интерес к тому новому, что создавалось в советском искусстве. Постепенно творчество художников начинает влиять на облик заводской продукции.

С первых шагов художники идут разными путями. В. Мураxвер стремится упростить формы изделий, сделать более лаконичным декор. Он старался подчеркнуть прозрачность стекла, нанося на его поверхность легкие штриховые рисунки кистью или алмазным кругом, как, например, в вазах «Лодочки», «Камыши» или десертном наборе «Квадраты». Условность изобразительного языка была своего рода перефразировкой приемов, получивших в те

годы распространение в книжной и оформительской графике, в текстиле. Но уже в блюдах «Битюг», «Стеклодуд» совмещенные рисунки с глубокой ячеистой гранью делало декор более стекольным.

Л. Мягкова в своих первых работах шла от традиции народной посуды. В издавна бытовавших формах ее привлекали простая конструктивная логика, технологичность, добротность. Ее приборы «Народный», «Молочный» напоминали гончарные изделия — массивные, устойчивые, рассчитанные на долгую службу. Но стекло не утрачивало в них естественности. Обмотка стеклянной нитью горловины и ножки — это типично гутный прием.

Художники отдали дань и увлечению геометризмом, характерным для формообразования начала 60-х годов. В какой-то мере оно отразилось и на массовых изделиях завода, но не стало ведущим. Та же Мягкова чаще избегала аскетичности форм, старалась смягчить их, приблизить геометрические формы к природным, используя простые стекольные приемы — заливку, сочетание матовых и гладких поверхностей.

По-своему ту же задачу решает в эти годы Мураxвер: свободно располагает он на сферических формах хрустальных ваз глубокие ячеистые выемки, и они напоминают природную гальку (ваза «Камешки») или купающиеся фигуры (ваза «Пляж»). Поворот к новой декоративности во второй половине 60-х годов художники восприняли как открытие новых путей в творчестве, простора для создания любых форм и образов в стекле. Мягкову буквально захватывает стихия цвета и пластики. Ее стекольные интерпретации фольклорных сюжетов вырастают в яркие композиции многоцветных сервизов, в которых предметы становятся пьедесталами для лепных сказочных персонажей. Сосуды-хороводы, царевны-лягушки, золотые рыбки и петушки, пробки-короны, кокошники, колечки-серьжки возрождают традиции народных гутенских поделок, привносят в искусство стекла дух ярмарочного веселья, праздничного зрелища. Раскованность автора и наивная безыскусность мастера как бы слились в этих ансамблях в единый поэтический образ.

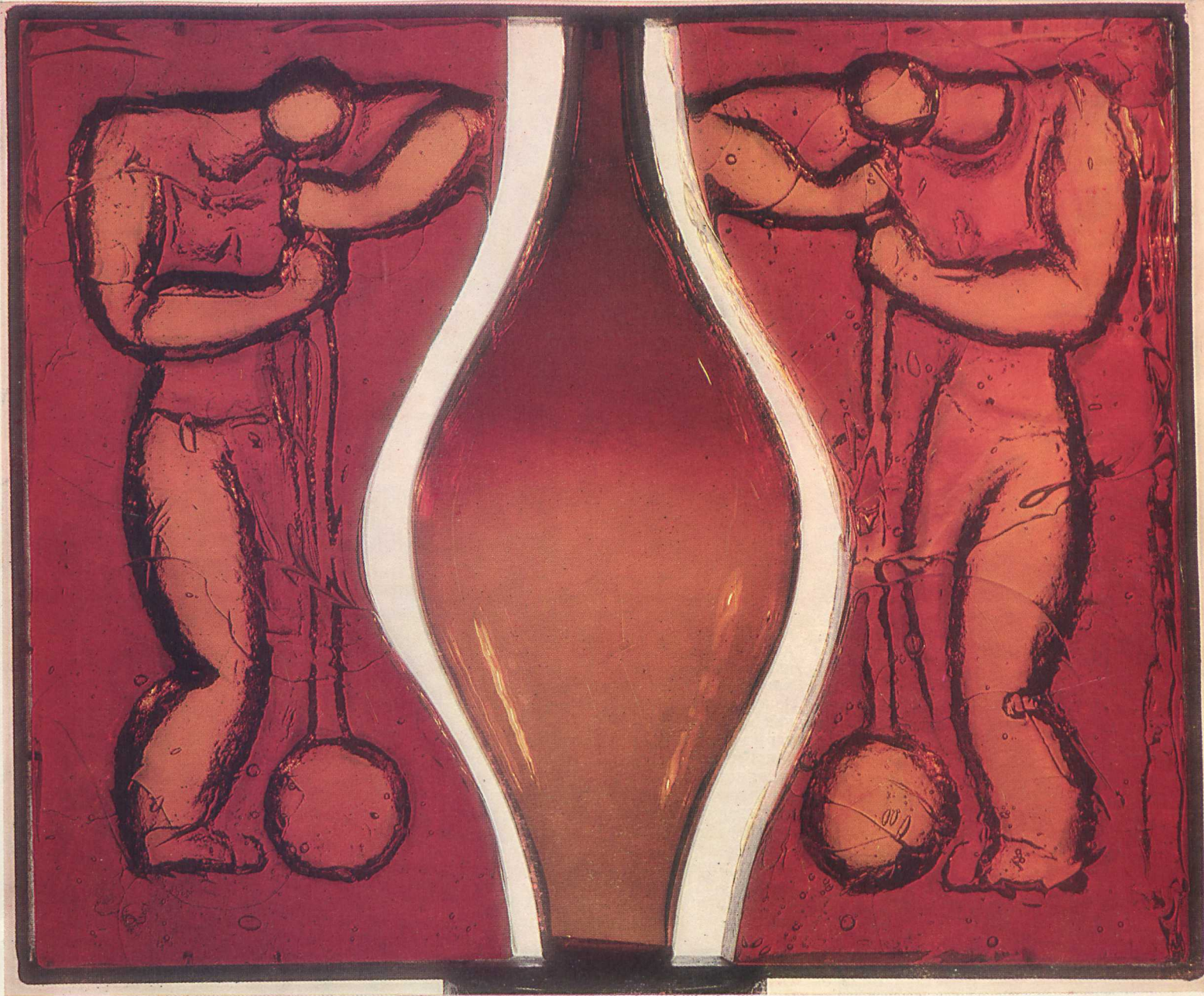
Глядя на них, может показаться, что, как и в сказках, все получилось весело и без особых усилий. Но впечатление это обманчиво. Пристальный взгляд заметит, что та же «Сказка» — не просто счастливые наитие автора, но и тонкий вкус, профессиональная культура, доскональное знание технологии и исполнительского мастерства.

Проблема художник-мастер в искусстве стекла — одна из сложных и щепетильных. Художник должен уметь не только подчинить своей авторской воле чужие руки, но и передать им свое ощущение образа, чувство материала и формы, так же как в свою очередь от мастера требуются, кроме исполнительского ремесла, еще и актерская восприимчивость, умение играть разные роли и работать с разными режиссерами.

Искусство Мураxвера как бы олицетворяет диалектическое разрешение этих проблем. Его взаимоотношения с мастером, а в равной мере и со стеклом — и сотворчество, и противоборство, преодоление сопротивления материала и инерции заученных приемов. Для него искусство стекла — приобщение к таинствам, которые должны разгадать художник и мастер. Он подолгу вынашивает идеи, но может начать работать, не дожидаясь, пока замысел выльется в конкретные формы. Главное — нащупать возможность разгадки. Тогда можно поэкспериментировать, вступить в диалог с самим стеклом.

Живая огнедышащая материя и хрупкий прозрачный кристалл — как запечатлеть эту двойственность материала, создать образы его таинственных превращений? Вот одна из тех сверхзадач, решением которой проникнуто все его творчество.

Отталкиваясь от древних гутных традиций, Мураxвер искал образы, в которых хотел запечатлеть прикосновения рук и огня. Он выгибал из полосового железа изображения солнца, львов, китоврасов и припечатывал ими расплавленную стекломассу. Она становилась рельефной, таила



Л. Мягкова
Прибор для вина
«Народный».
Стекло. 1966

В. Мураxвер
Вазы для фруктов.
Стекло, прессование
1974. Массовое
производство

В. Мураxвер
Вазы «Кристалл».
Хрусталь,
тиходутая форма.
1974

В. Мураxвер
Композиция
«Вихрь».
Стекло, ручная
формовка. 1981



в себе напряженность горячего материала, густоту полупрозрачного цвета и переливы лучей в утолщениях. Эксперименты с рельефным стеклом положили начало целой серии сувенирных изделий. В декоративных бутылках «Гута» изображения стеклодувов на пробках-геммах напоминали старинные цеховые клейма; подарочные штофы и фляги для водок украшались фирменными печатями; налеты оплавленных солнечных дисков покрывали узорочьем кубки и братины в декоративном наборе «Ярило». Художник как бы адресовал нас к традициям, от которых шел в своих поисках, и это придавало изделиям ощущение рукотворности и теплоты.

Но одно дело рукотворность единичных произведений, и другое — конвейер, с его строго заданной технологией, обязательностью стандарта. Как тут избежать механистичности, омертвляющей природу стекла? Мураxвер покусается на святая святых производства — стандарт. Он разрабатывает новые формы для техники прессования, оставляющие стеклу известную долю свободы, которой оно было лишено при штамповке графеной стеклянной посуды, имитированной под хрусталь. Когда-то неманские мастера славились «бескольцевым» ручным прессованием, которое не требовало строгой дозировки стекла, давало его излишкам свободный выход, что придавало изделиям натуральную пластичность, без претензий на дорогой материал. Но художник не просто возродил старый прием, он образно переосмыслил его. Мураxверские вазы для фруктов, тарелки, салатницы с отпечатком легкого рисунчатого узора на гладком фоне и свободно сформированным, словно оплавленным краем вернули прессованному стеклу прозрачность и естественность форм.

Так поиски изобразительной пластики, казалось бы, далекие от нужд производства, обернулись дизайнерской разработкой промышленных образцов, на долгие годы вошедших в ассортимент завода. Это закономерно для творчества заводского ху-

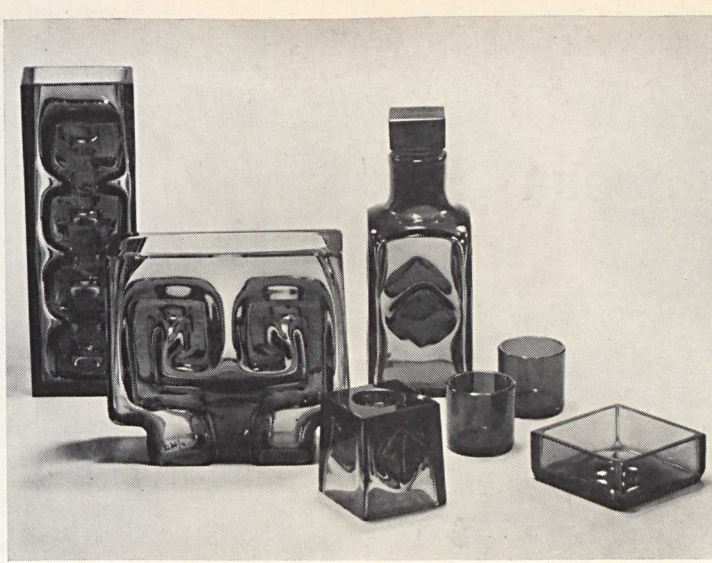
дожника, хотя сам Мураxвер дизайнером себя не считает и не очень верит в рационализм проектных расчетов и прочих премудростей. Он ценит в изделиях не столько утилитарность (она разумеется сама собой), а прежде всего образное воплощение связей человека с миром вещей, красоту материала, органичность его превращений. Тут расчет не поможет, тут нужна интуиция, проникновение в тайну, как сказал бы художник.

Разгадкой одной из таких тайн стало открытие новых художественных и технологических возможностей производства современных хрустальных изделий. Оно было сделано вместе с Мягковой, только шли они к нему с разных сторон. Мураxвер, продолжая заниматься рельефами, увлекся тиходутыми формами. Художник и технолог то спорили, то уживались в нем. Он сколачивал деревянные ящики, выдалбливал в них углубления, наращивал выступы и выдувал скульптурные маски — «Монстров», похожих на идолов с острова



Пасхи. Продувал стекло между досками, скрепленными штырями, — получались причудливые разлапистые сосуды, напоминающие заснеженные хвойные ветви (вазы «Елочки»). В трубах с отверстиями формовал цилиндрические опоры для композиции «Архитектура», сдвигал еще горячие пузыри стекла офактуренными плоскостями и придавал им сходство с хатами бревенчатой кладки — композиция «Городище».

В тиходутых офактуренных формах Мягкова увидела возможность решения задачи, которая ее давно волновала, — найти новые способы декорирования изделий из накладного стекла. Вместо традиционной нарезки орнамента она стала выдувать формы с офактуренными поверхностями и шлифовать их. Это дало неожиданный живописный эффект: в углублениях прозрачных полированных граней сосудов оставались нетронутыми сочные акварельные пятна рубина. Новая технология и новые живописно-декоративные образы



Л. Мягкова
Комплек
«Бубновый валет»
Стекло, наклад.
1970

В. Мурахвер
Вазы «Цветение».
Стекло, ручная
формовка. 1979.
Массовое
производство

В. Мурахвер
Ваза «Перелески».
Стекло, гутная
техника. 1978



ные. Два начала, две природы стекла объединились, наконец, в органичную форму. Ее внутренняя поверхность как бы сохраняла пластичность расплавленной стекломассы, а наружная приобретала граненую четкость кристалла. Во внешних полированных призмах граней теперь многократно преломлялись и отражались их криволинейные внутренние очертания, и это создавало новые, не сравнимые с традиционной огранкой, оптические эффекты. То, что в физике известно как аберрация, или искривление оптического пространства, и с помощью сложных приемов используется в изобразительной системе современного поп-арта, у Мурахвера стало естественным проявлением свойств материала и формы. Художник дал им раскрыться, и они вознаградил образам неожиданной красоты. И еще один пример воплощения идеи органичности образа, когда кажется, что он порожден самим материалом. Это серия ваз «Цветение». Они были награждены золотой медалью на Международной выставке в Яблонце и теперь запущены в серийное производство, но каждая из них неповторима, не похожа на предыдущую, как неповторимо в своем движении расплавленное стекло. Его тягучая масса распластывается на офактуренной чугунной доске, а затем на болванке квадратной, круглой или иной формы обвисает под собственной тяжестью и застывает произвольными складками. Образованная таким образом емкость, перевернутая вниз дном, производит впечатление прорастания формы, ее устремленности вверх, ассоциируется с образом живого растения. Этим способом, получившим на заводе название ложного мажирования, изготавливаются цветочные и фруктовые вазы, блюда, пепельницы разных размеров и конфигураций, так как формы их зависят лишь от поведения стекла.

На последней выставке неманские художники показали два новых произведения, принципиально важных для понимания этой эволюции.

Цветовая пластика Людмилы Мягковой обрела метафорическую завершенность в комплекте «Универсальный». Свободно сформованные, словно написанные широкой кистью, объемы и два сочных пятна растекшегося по стеклу рубина и креолита и впрямь воспринимаются как стекольная метафора живописи, ее символический знак.

Столь же метафорична стекольная скульптура Владимира Мурахвера «Вихрь» — контррельефный слепок коней в застывшем потоке расплавленного стекла. Это материализованное в стекле движение, порывы ветра, след бешеной скачки, оставленный в околоскульптурном пространстве. Это символ таинственных превращений своеговольного материала, гордое чувство его постижения и слияния с ним.

В Березовку из многих городов приезжают художники выполнять договорные работы. На «Немане» — опытные мастера и редкая палитра стекла. Но их влечет сюда и нечто большее — тут живут и работают замечательные художники, и в их числе Людмила Мягкова и Владимир Мурахвер. Их талант, человеческое обаяние, отзывчивая доброта притягивают людей.

нашли воплощение в мягковском комплекте «Бубновый», в мурахверовских вазах «Костры», где рубин и впрямь полыхает как пламя.

Опыт работы с накладным стеклом говорил художнику, что и решение проблемы современного хрустала можно искать не в традиционных приемах декорирования материала, а в новых принципах его формообразования. Собственно, они уже были найдены, оставалось лишь применить их к хрусталу.

То, что придумал Владимир Мурахвер, можно рассматривать как техническое изобретение, технологическое новшество. Он предложил заготовки для хрустальных изделий выполнять способом медленного выдувания в формы с рельефами будущего декора, а потом углублять, дорезать, шлифовать грани. Это должно было упростить труд гранильщиков, повысить производительность и улучшить качество их работы. Но результат превзошел все ожидания, и прежде всего художествен-



Литва
Городская среда
Вильнюса



«Образ Вильнюса».
Рисунок
Л. Павловой



Г. Каралиус
«Утро».
Декоративная
скульптура
в Лаздинай

Архитектор
Н. Бучюте
Театр оперы и балета



Архитектор
А. Насвитис
Комплек
бытовых услуг

Архитектор
Е. Стасюлис
Павильон на ВДНХ



Архитектор
И. Мазурас
Монолитный
жилье дом
в Лаздинай

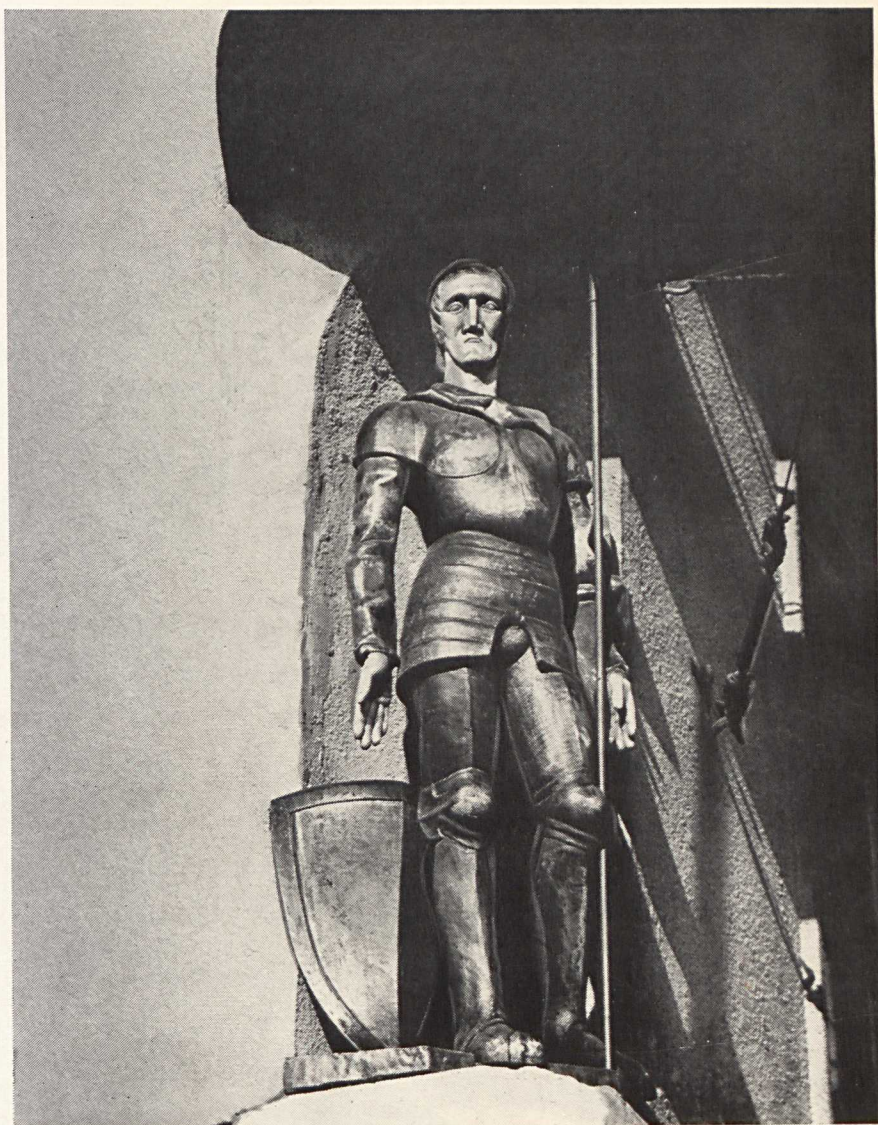


Архитекторы
Г. Баравикас,
В. Виелюс
Музей Октябрьской
революции

Дворик жилого дома
по улице М. Горького.
Вид после
реконструкции.



С. Кузьма
«Стражник».
Декоративная
скульптура на здании
у перекрестка улиц
Комяунимо
и Басанавичюса





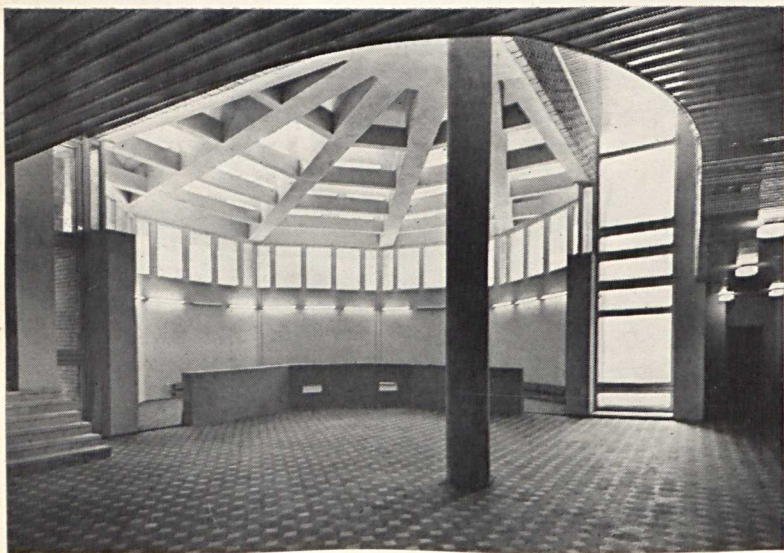
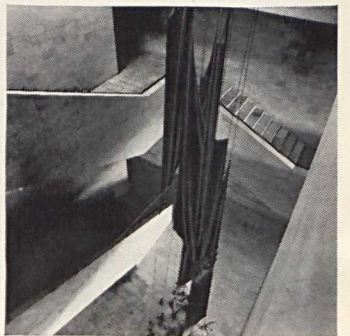
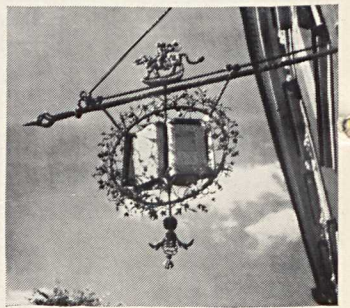
Архитектор
Г. Баравикас
Здание к/т «Москва»
в контексте старой
застройки

Старинная
улочка Стикло

Интерьер фойе
Дворца
бракосочетаний

Рекламный знак
в старом городе

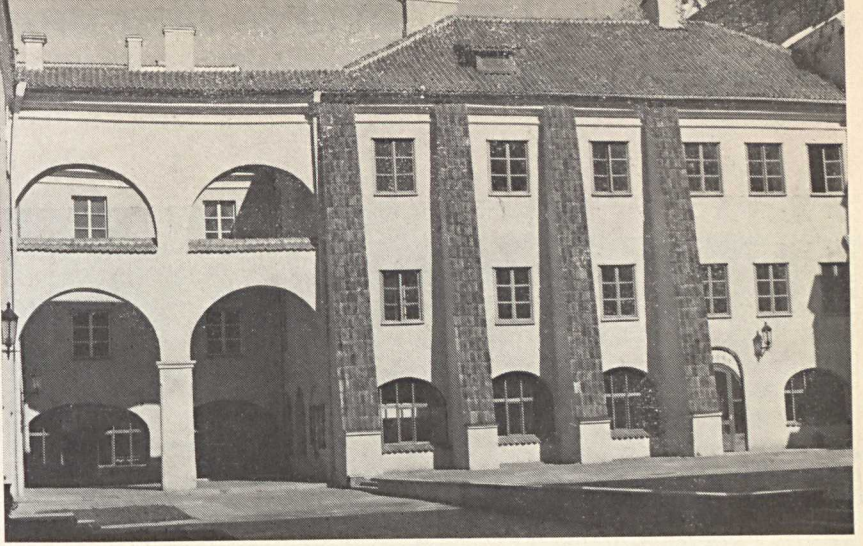
Пространственная
композиция в фойе
музея Октябрьской
революции



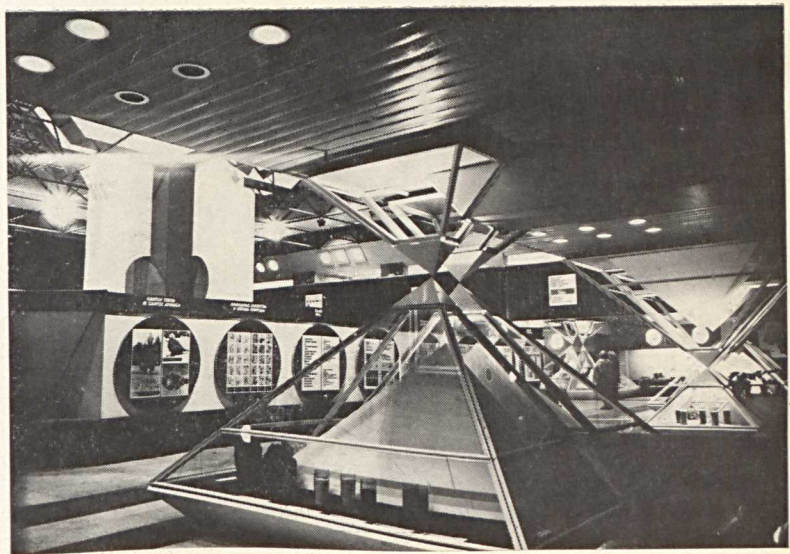
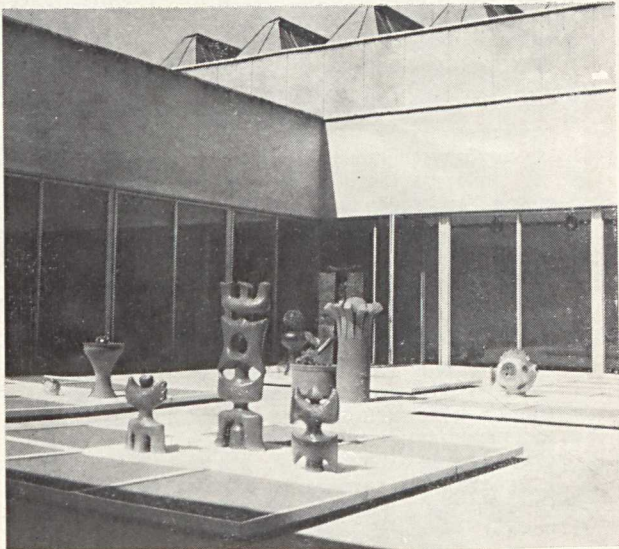
Интерьер здания

Внутренний
дворик
Дворца выставок
Экспозиция
павильона ВДНХ

Внутренний дворик
Вильнюсского
государственного
университета
им. В. Капсукаса



Архитектор
Ю. Шейбокас
Комплекс связи

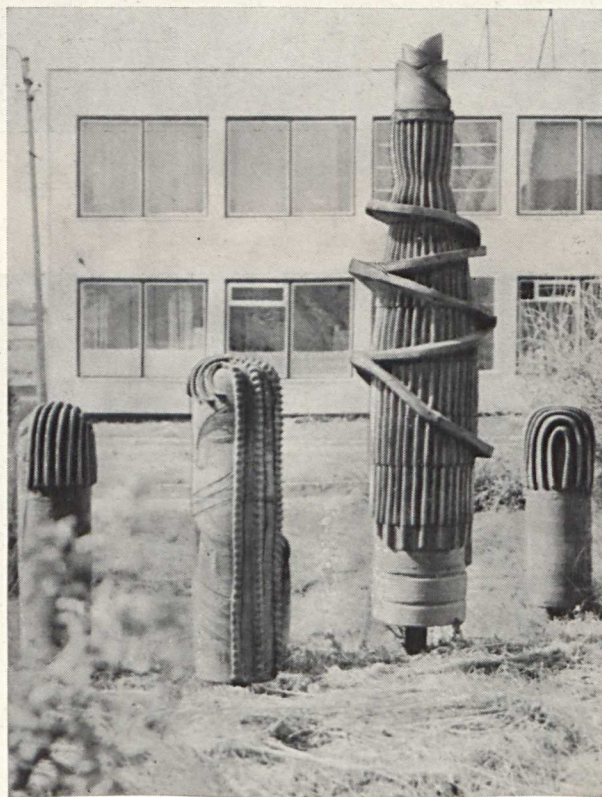


Керамика Вацлаваса Микнявичюса

Аполлония Валюшкевичюте



Сервиз для кваса.
Керамика, глазурь.
1957



Фрагмент
композиции
«Эгле — королева
ужей». Шамот,
глазурь

Старейшего литовского керамиста Вацлаваса Микнявичюса, недавно отметившего свое семидесятилетие, можно смело назвать художником-экспериментатором, художником-изобретателем. В его работах художественные достижения неизменно связаны с технологическими опытами, которые он проводит с керамическими материалами, глазурями, системой обжига.

Жизненный путь художника, начиная с 30-х годов до настоящего времени, неотделим от истории развития литовской керамики как в области художественного творчества, так и в педагогической и организационной работе. С самого начала творчество Микнявичюса тесно соприкасалось с традициями литовской народной керамики. Своеобразная интерпретация наследия литовского гончарства, а также всего изобразительного и устного народного творчества проявляется в уникальных декоративных и скульптурных произведениях, бытовых изделиях, созданных Микнявичюсом.

Уже ранние работы художника получили высокую оценку. Его изделия, представленные на сельскохозяйственных выставках в Каунасе в 1935 и 1936 годах, были отмечены серебряной медалью, почетными грамотами и премиями. В 1937 году художник дебютировал на Всемирной выставке в Париже, где за сервиз для вина был награжден золотой медалью. В 1938 году за свои экспонаты на берлинской Международной выставке промыслов был отмечен медалью. Исследование возможностей местного сырья и поиски новых форм бытовых предметов художник направил на создание промышленного производства керамики в Литве. В 1940 году он был назначен руководителем открывшейся в Каунасе мастерской керамики. Эту мастерскую Микнявичюс хорошо оборудовал, и в течение трех лет здесь выпускались массовые изделия национального характера. Художника не оставляла мысль об изобретении метода тиражирования уникальных керамических произведений, и благодаря неустанной энергии он этого добился. Эта работа Микнявичюса была по достоинству оценена: на Международной выставке в Брюсселе 1958 года за коллективную экспозицию керамики Каунасской мастерской была присуждена золотая медаль. Существенную роль сыграли технологические поиски художника для развития современной литовской керамики: составление цветных ангобов из местного сырья, внедрение в промышленное производство новых глазурей обогатили палитру наших керамистов. Свой опыт он подытожил в книге «Художественная керамика» (1970). Технологические новшества Микнявичюс применяет в собственной практике. Эксперимент и творчество в его деятельности неразделимы. В последние годы он значительно расширил диапазон решаемых задач — наряду с работами малого объема создает декоративные произведения для общественных интерьеров и внешней среды. Среди них наиболее интересны керамические стенки в помещениях Вильнюсского завода сверл и декоративное оформление вестибюля Комбината им. Зибертаса.

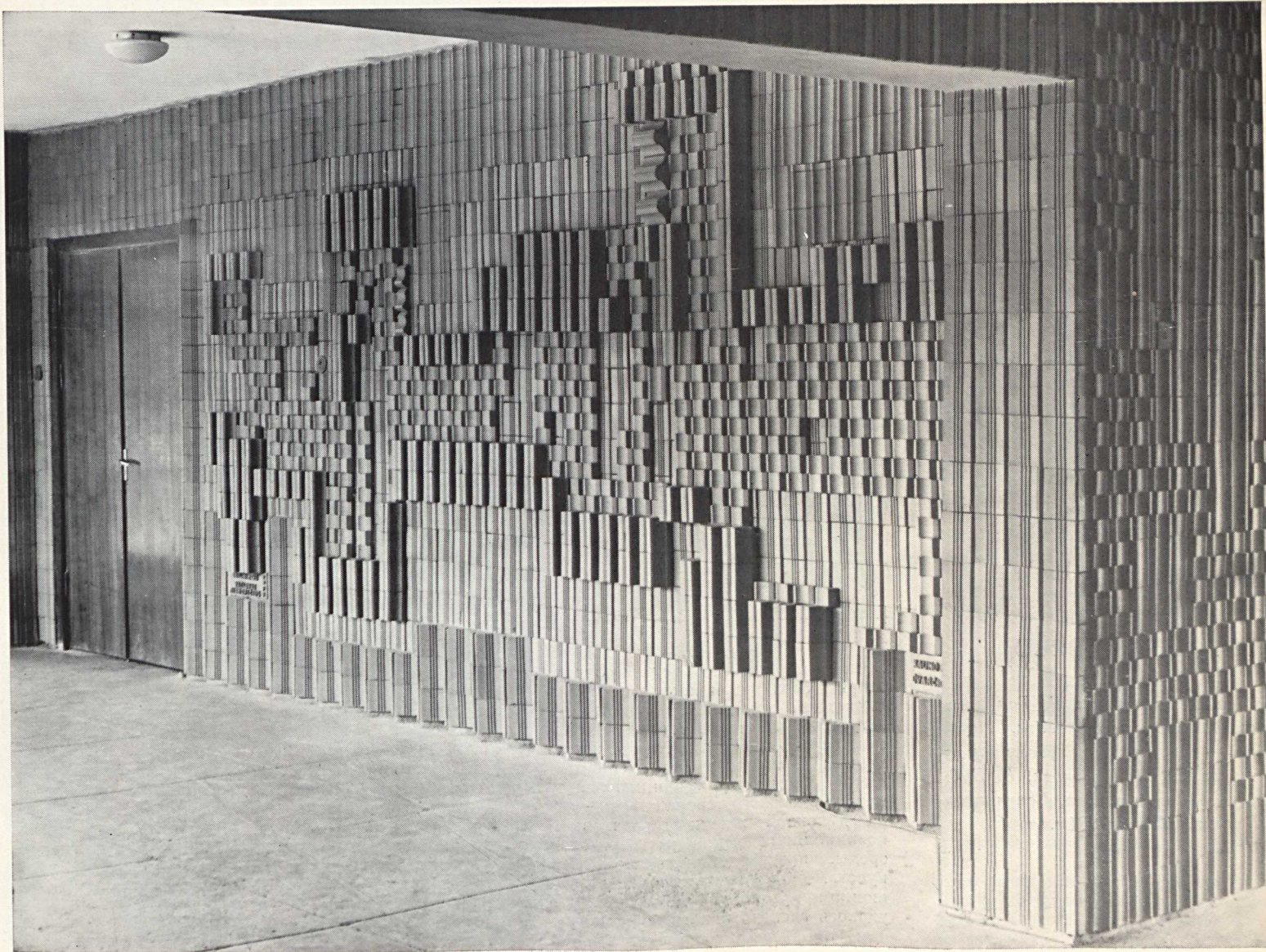
Своеобразно решение надгробного памятника участнику революции Ю. Маркунасу в Каунасе, который выполнен из специальной прочной терракоты, технология которой разработана автором. О разнообразии и богатстве художественных средств Микнявичюса свидетельствуют такие его композиции, как «Эгле — королева ужей», «Жальгирис», «Моя Литва», «Сад» и другие, в которых лаконичная лепка и обобщенность форм сопровождаются декоративной выразительностью фактуры, натуральной красотой самого материала. Отдельным произведениям художника присущ аллегорический язык, доходящий до символического звучания, например, композиция «Советская Литва». В других случаях работы отличаются легкой юмор, гротеск — «Свадебная группа», «Грибное семейство». В этих и других произведениях граница между прикладным и изобразительным искусством почти стирается, в них ярко звучит глубокая обобщенная мысль. «Эгле — королева ужей» — это волнующая, будто выплывшая из глубины веков повесть, воплощенная в яркую форму декоративного произведения. Изображен момент, когда Эгле, страдающая от гибели мужа, молит о превращении себя и детей в деревья. В произведении переплетаются чувство трагической потери, магия перевоплощения, единство человека и природы. В характере пластической формы выражен свойственный литовцам фольклорный тип мышления.

В пластической группе «Жальгирис» художник увековечил победоносную битву литовцев над крестоносцами. Керамическая форма здесь угловата, фигуры имеют обостренные конфигурации. Несколько обобщенных, почти символических фигур передают мужество древних богатырей, в целом выражая мысль о консолидации литовского народа.

Оригинальна композиция «Моя Литва». В трех часовенках различной высоты установлены терракотовые



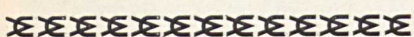
пластины с графически выполненными силуэтами, символически изображающими промышленное, аграрное и культурное развитие разных районов Литвы. Пластическая композиция «Сад» очень своеобразна и выразительна. Изображения плодовых деревьев сформированы на гончарном круге и смонтированы с лепными деталями. Оригинальность пластических форм, звучность колорита, композиционное расположение в природной среде — отличительные черты этих работ. Произведения В. Микнявичюса всегда специфически керамические и по исполнительской манере, и по технологии. Художник пользуется изобретенными им самим технологическими приемами обработки глины, которые придают его произведениям долговечность в любых атмосферных условиях. Для творчества В. Микнявичюса характерны современная трактовка формы, повышенная декоративность фактуры, однако своей основой оно твердо опирается на глубинные слои литовского народного искусства. В его почерке проявляется этническое своеобразие пластического мышления литовцев.



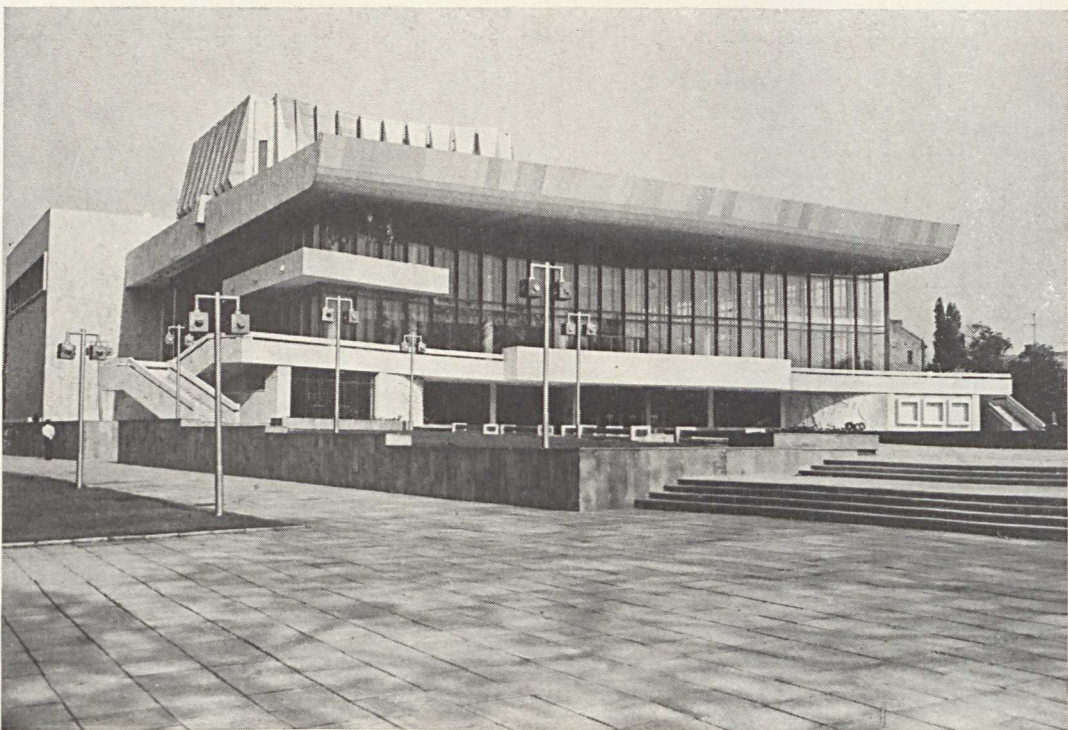
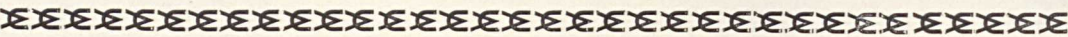
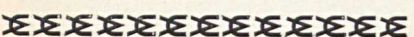
Архитектурные рецензии

Театр в Кызыле

Авторский коллектив: архитекторы М. Бубнов, В. Лазарев, И. Семейкин, Э. Терстепанов; художники А. Васнецов, Д. Шаховской, В. Элькоин, И. Старженецкая. Кызыл, 1981 г.



С каждым годом растет число построек с участием художников разных видов и жанров искусства. Все чаще комплексный принцип работы над архитектурно-художественным решением здания переходит сегодня в область практической деятельности. Чтобы дать представление о современных формах и принципах коллективного сотрудничества, редакция предлагает вниманию читателей серию рецензий на новые общественные сооружения. Мы не случайно начинаем эту серию с обзора театральных зданий. Именно здесь сегодня сложились наиболее благоприятные условия для формирования целостных художественных ансамблей и разработки на их основе различных подходов к решению проблем синтеза искусств.



Театр в Одессе

Авторский коллектив: Г. Топуз — главный архитектор проекта, В. Красенко — архитектор; художники — Н. Абрамова, И. Кулакова, В. Бубнов, А. Шапошникова, скульптор А. Князик. Одесса, 1981 г.

В майские дни 1981 года в Одессе открыл свои двери новый Театр музыкальной комедии. Современность вступила в ответственное творческое соревнование с историей и традицией, в то же время сделав попытку продолжить традицию знаменитого Одесского театра оперы — ядра духовной жизни города, композиционной доминанты городской среды, произведения синтеза искусств, создающего особую возвышенно-праздничную атмосферу. Что удалось сделать нашим современникам в творческом содружестве по со-

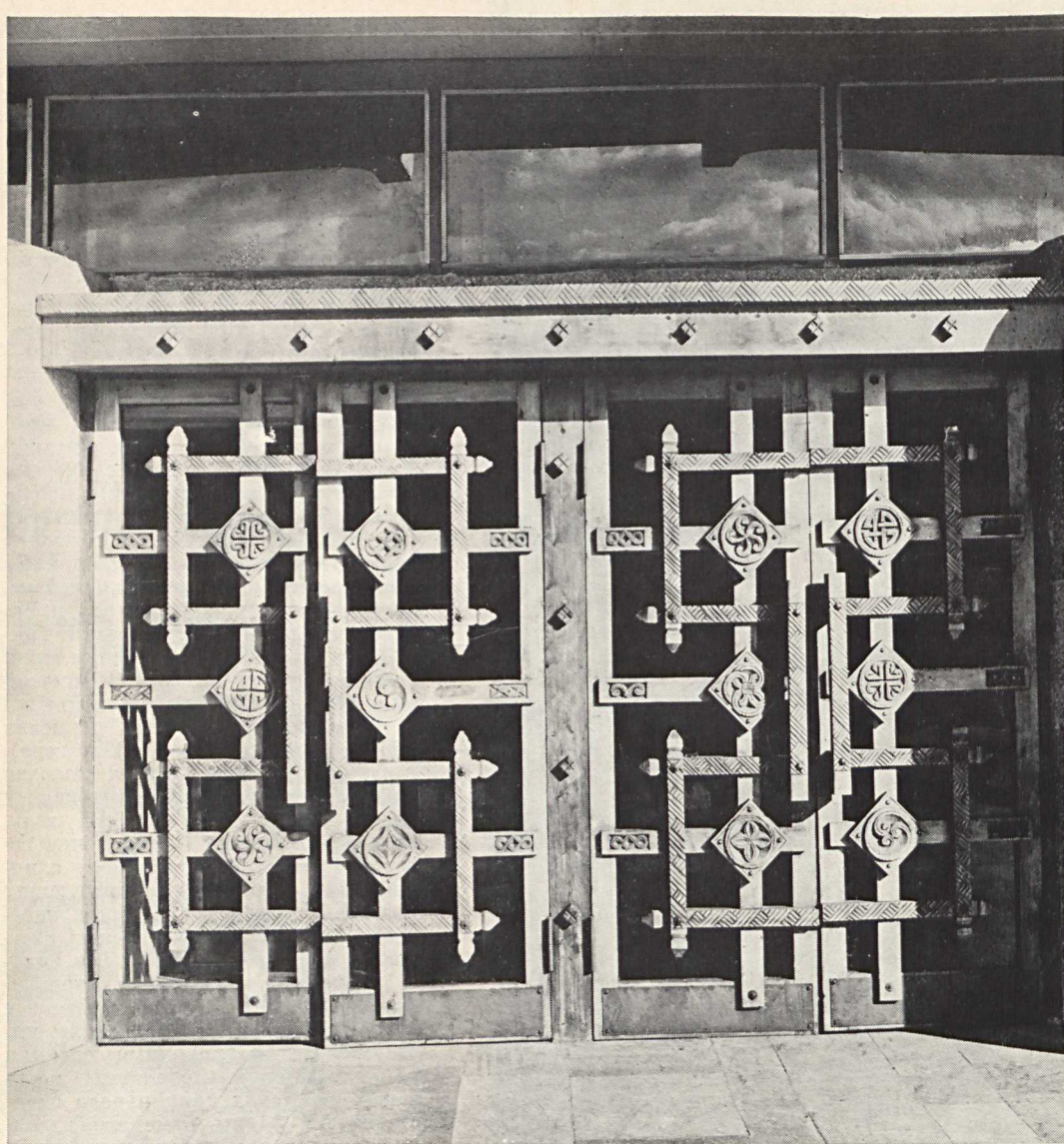
зданию произведения синтеза искусств? Сформирована ли в театре и театром в городе особая среда, небудничная, радостная, человеческая? Стал ли новый театр центром городской жизни и среды? Ответить на последний вопрос положительно пока нельзя. Потому что среда этого фрагмента городской ткани еще только начала формироваться со своего ядра — театра. Много зависит от будущей окружающей застройки, от серии организуемых ею пространств, от того, какие перспективы замкнет театр, в ка-



Сооружение театра во все времена было одним из впечатляющих проявлений глубинных культурных процессов, происходящих в обществе, и своеобразным показателем его экономического состояния. Эта несколько отвлеченная преамбула, так же как и последующий историко-географический экскурс, необходимы, чтобы более правильно понять и оценить значение такого события, как завершение в 1981 году строительных и художественных работ над ансамблем музыкально-драматического театра в столице Тувы — городе Кызыле. В прошлом Тува — это северная часть «Великой степи», территория в верховьях Енисея между хребтами Саян, Алтай и Танну-Ола, над которой с первого тысячелетия до нашей эры проносились безжалостные вихри истории народов Центральной Азии: родина гуннов, местопребывания племенных союзов сянь-би и жуань-жуаней, область, подвластная Тюркскому и Уйгурскому каганатам, а затем енисейским кыргызам и киданям, монгольский улус, китайская провинция, российский Урянхайский край (с 1914 года) и, наконец, Тувинская народная республика (с 1921 года). В настоящем Тува — самая молодая из советских республик, которая вошла в состав СССР в 1944 году. Ее столица Кызыл — небольшой город в Тувинской котловине у слияния Бий-Хем и Ка-Хем, образующих Еписей. Основан в 1915 году, население около 65 тысяч человек; застроен в основном деревянными двух- и трехэтажными домами. Исторические реликты Тувы сосредоточены в краеведческом музее (народные инструменты, традиционные одеяния разных сословий, «поленицы» печатных тибетских книг, чучела представителей фауны, каменные изваяния во дворе и немного прочего).



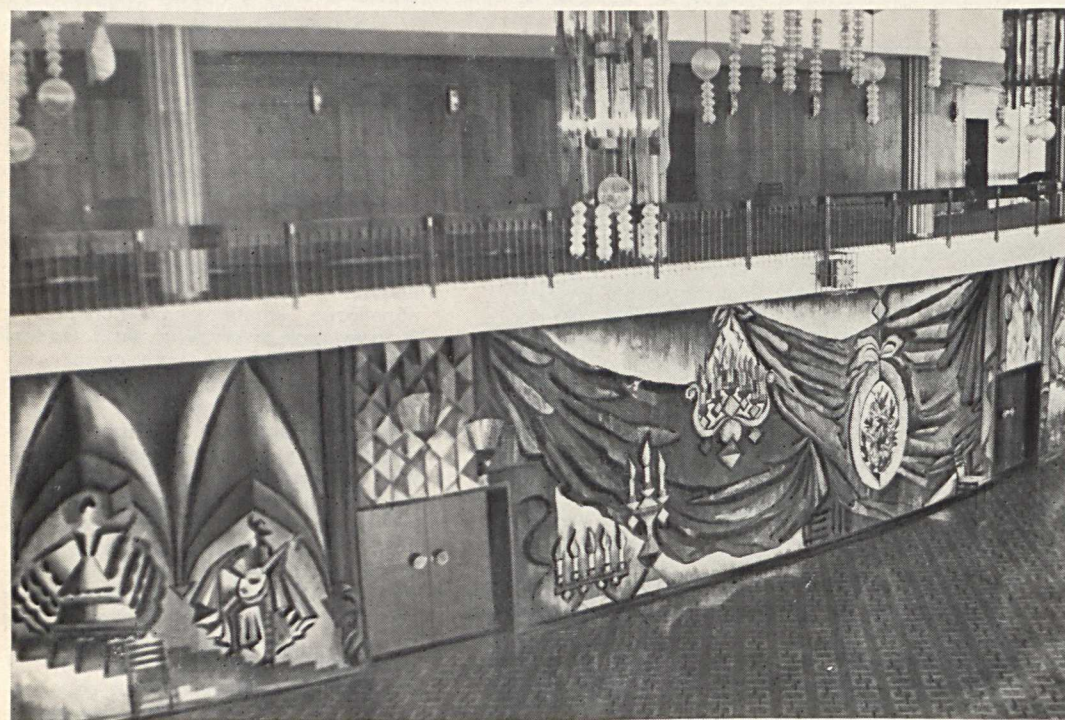
кие городские ландшафты выигрывают при осуществлении дальнейших планировочных мероприятий. Однако уже и сейчас ясно, что несмотря на включение декоративной скульптуры и рельефов в общую композицию здания, на ряд ритмически «завязанных» собственно архитектурных элементов объема и фасадов — лестниц, консольных площадок, балконов, орнаментальной обработки сценической коробки и солнцезащитной решетки заднего фасада — пластическая емкость образа современного театра в городе уступает его старшему собрату. Спроектированный в конце 60-х годов театр в своих формально-стилевых характеристиках, по сути, варьирует сложившийся к тому времени стереотип зрелищного сооружения. Композиционная структура здания, чрезвычайно ясная и очевидная, имеющая за последние 15 лет десятки, даже сотни повторений в театрах, кинотеатрах и дворцах культуры, заранее снимает ощущение новизны. Масштабный строй театра в целом, характер его тяжелой пластики чересчур торжественны для данного типа — театра комедии. Определенную противоположность представляют интерьеры театра, щедро корректирующие образную интерпретацию внешнего его облика. Именно здесь полнее всего раскрывается авторская концепция образа театра. Немалую роль в этом сыграли произведения декоративно-пространственной режиссуры и ее овеществление в цветных материалах. Критерием анализа и оценки взаимодействия монументального и прикладного искусства с архитектурой является их целостность, формируемая на разных уровнях сложения



Главная площадь Кызыла с административными каменными многоэтажными домами сейчас формируется, на ней и находится Тувинский музыкально-драматический театр (ТМДТ).

В работе над обликом здания театра принял участие коллектив московских архитекторов и художников, известных мастеров, уже имевших опыт практической работы по созданию театральных зданий. Решающую роль в формировании нынешнего образа ТМДТ сыграли произведения художников. Именно они сделали здание тем, чем оно стало для города, да и для всей республики. Архитектурно-конструктивная часть здания представляет из себя систему прямоугольных объемов на плоском стилобате, в которой доминирует сценическая коробка. Никаких стилизаторских моментов нет, это типичное сооружение наших дней и в смысле архитектурных форм, и в смысле примененных конструкций, и в смысле употребленного материала (бетон, оштукатуренный кирпич, стекло). Архитекторы удачно нашли масштаб и место для здания; хорошо включили его в ансамбль центральной площади города, учли эффект его восприятия с дальних точек при спуске к городу с гор, когда подъезжаешь к нему по Усинскому тракту из Абакана (то есть по главной и единственной автомобильной магистрали, ведущей в Туву). Однако здание имело жесткий силуэт, было как бы «замкнуто в себе», безразлично к окружающему. Такова была исходная позиция для работы художников.

Осмысливая полученное задание, они развили свою образную концепцию ансамбля ТМДТ, в которой наглядно продемонстрировали характерную для сегодняшнего монументально-декоративного искусства непринужденность в обращении с архитекту-



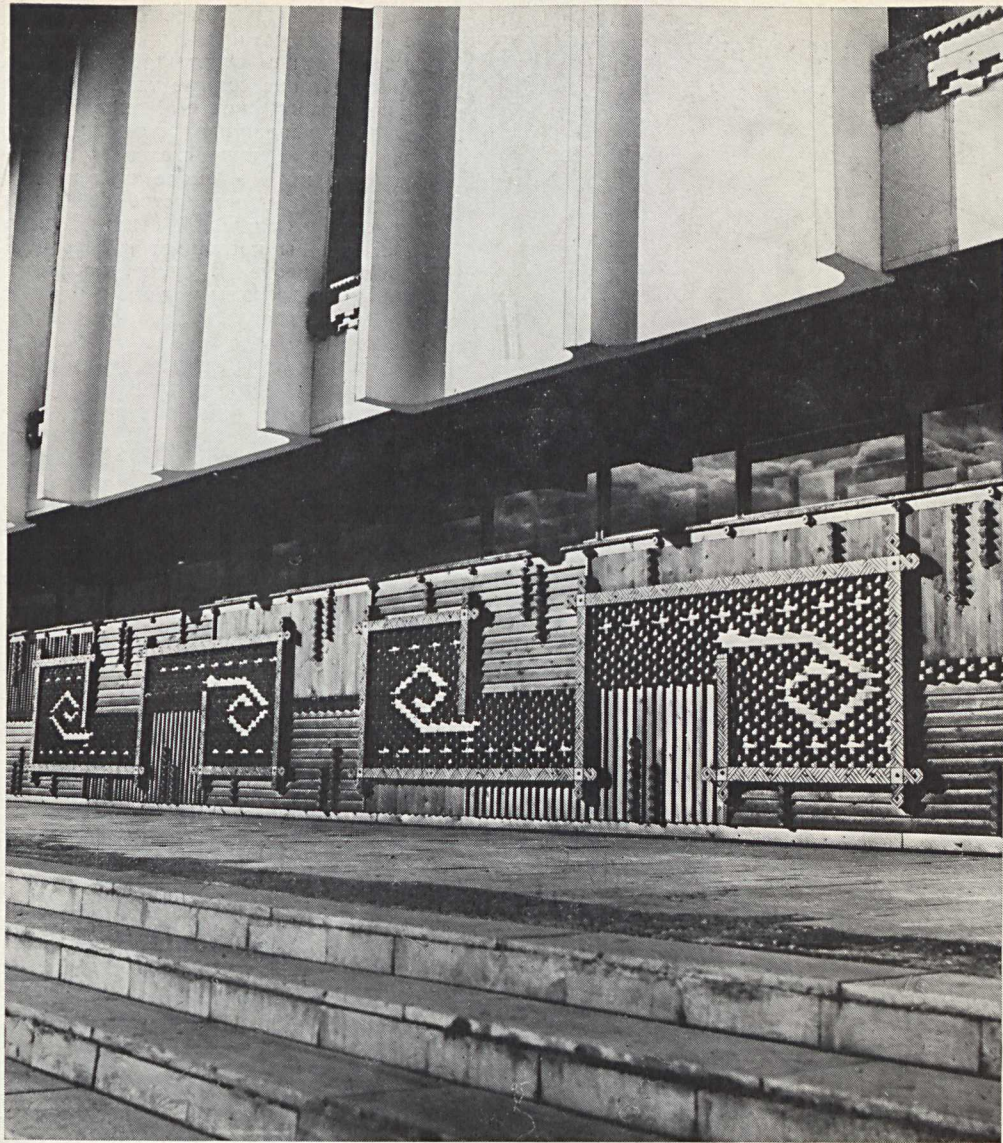
зиция включается в плафонное пространство. Лучшие точки ее восприятия — с открытого, опоясывающего все фойе балкона. Однако вид квадрата из основного пространства фойе — снизу — художником не продуман. Определенная алогичность этого приема подчеркивает ее игровую роль. Ярко освещенная в вечернее время, золотистая квадрата воспринимается как символ не просто театра, но самой атмосферы, духа театральности.

Декоративное оформление включает также решетки со стилизованными антикизирующими скульптурными мотивами, которые замыкают перспективы двух парадных лестниц, отделяя пространство кулуаров (выставочного зала и музея театра) от балкона. Они же направляют потоки зрителей через балкон в зал. Теплоту, уют, разнообразие и масштабность, праздничность и декоративность, традиционность и драгоценность наборного дерева несут маркетри по всему балкону фойе и наборный паркет, выполненный по рисунку Г. Тогуза.

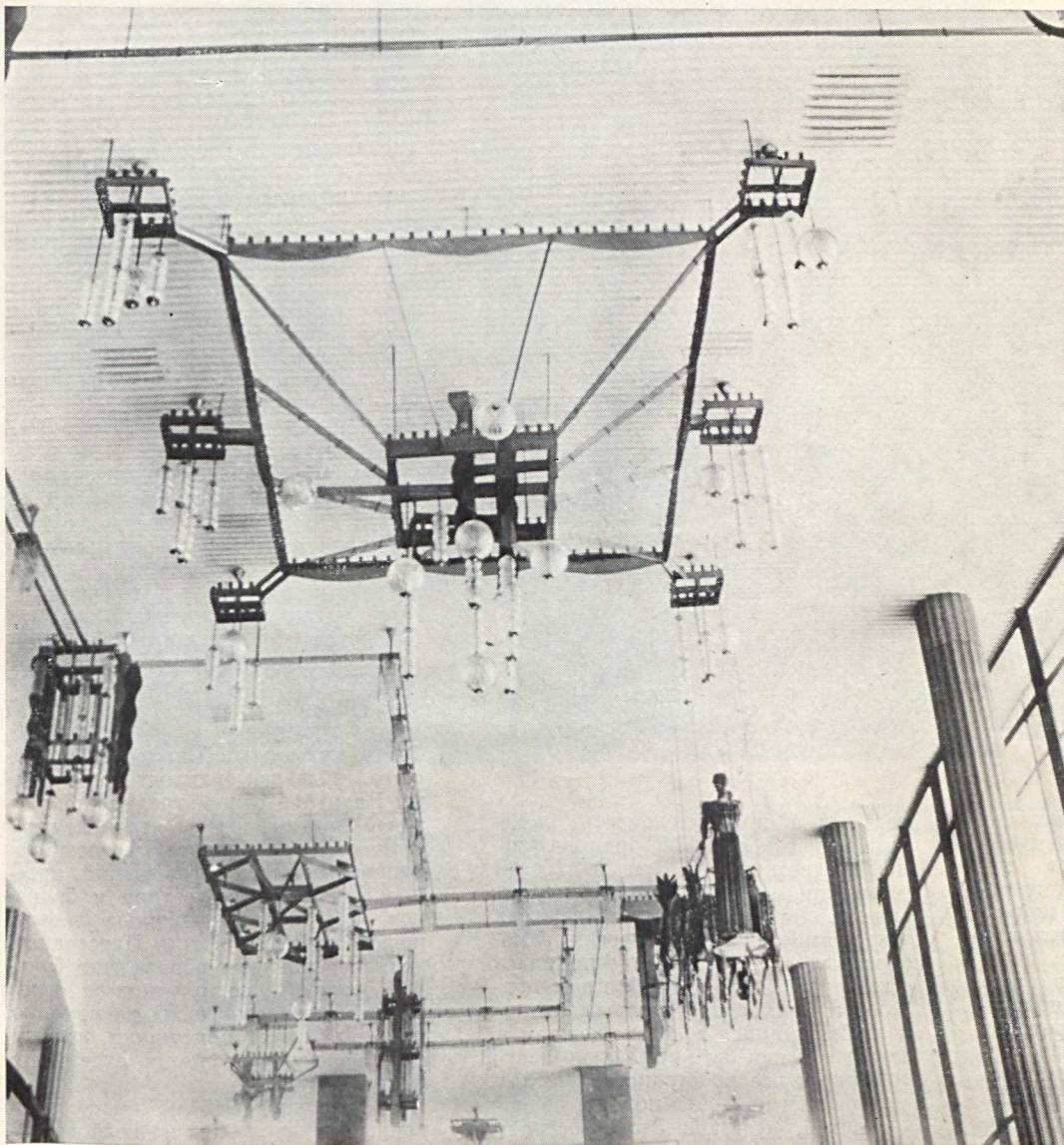
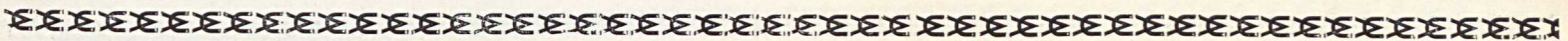
Пространственные связи формируют основу формальной целостности взаимодействующих между собой искусств, их восприятие в сопоставлении друг с другом и с архитектурой. Ядром пространственной композиции театра является его зрительный зал. Он обладает едино-раздельным пространством благодаря балкону, упруго охватывающему зал и спускающемуся почти до самой сцены. Единственным изобразительным акцентом в общей мягкой по цвету среде зала является занавес. В фойе сложность пространственных связей, разнообразие ракурсов и точек восприятия гобелена и плафонной пластики обеспечивают открытые парадные лестницы. Уже с первых поворотных площадок ле-

ансамбля. В том числе на уровне содержательно-функциональных и формальных связей, из которых основными являются пространственные, пластические и цветовые. Первый тип связей составляет в совокупности смысловое поле среды, содержательность ее образа. Центральную роль здесь играет гобелен в фойе. Его театральная атрибутика и персонажи строят образ театра традиционно изобразительно. Более сложные и опосредованные образно-смысловые связи пластики Бубнова и Шапошниковой с архитектур-

ным пространством. Подвесные композиции из металла и стекла внесли игровое начало, веселье и юмор, которых так не хватало чересчур серьезному и торжественному театру. Плафонная композиция с парящей колесницей Аполлона заключает в себе некую интригу, неожиданность, даже парадоксальность. Мифологичность и традиционность квадрата Аполлона здесь и развивается и одновременно отрицается переносом с традиционного для нее места на главный фасад в пространство фойе. Скульптурная компо-



рой. Ее разработка шла по двум параллельным направлениям: формальному — соединить декор с телом здания, и содержательному («литературному») — придать зданию облик с национальными ассоциациями. Художники А. Васнецов и Д. Шаховской нашли оригинальное и остроумное решение экстерьера, пожалуй, несколько абсурдное, «изобразительное», и этим в духе современного искусства с его мастеровитой всевозможностью и, зачастую, «игривостью» внешнего при серьезной целенаправленности внутреннего, смыслового. Была разработана деревянная навесная ярусная конструкция на (как уже говорилось, доминирующий объем) сценическую коробку, то есть была создана своего рода театральная декорация по мотивам архитектуры Центральной Азии, вынесенная наружу. Этот прием позволил снять напряжение от необходимости идти в какой-то степени по пути стилизации. Следует также подчеркнуть, что в «изображенной» архитектуре художники исходили из логики построения традиционных конструкций и орнаментов, а не из воспроизведения отдельных элементов национального декора. Поэтому они смогли свободно оперировать с традиционными конструктивными схемами, создавая из них орнаментальные архитектурные мотивы. Мастерство дало возможность осуществить этот замысел на высоком художественном уровне и безусловно с чувством меры. Очень тактично и умело архитектурная декорация была композиционно связана с другими объемами здания целой системой декора, куда входило и художественное решение функциональных элементов здания: дверей, окон, стенок вестибюля и пр. К достижениям формального поряд-

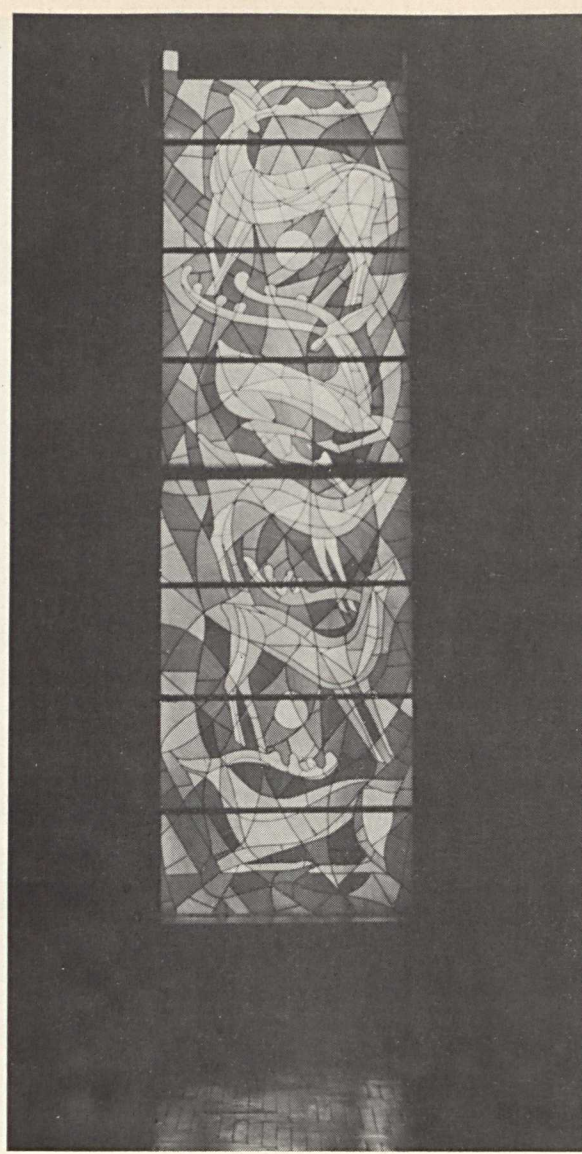


стницы воспринимаются пространство фойе с его гобеленом и люстрами, ажурные решетки, замыкающие движение на уровне балкона. Пространственность плафонных композиций и решеток, их пронизанность воздухом через пустоты и отверстия, легкость почти до дематериализации, в том числе через блеск металла и прозрачность стекла, — наиболее полно раскрывают художественную идею единого перетекающего пространства фойе, отъединенного от городского ландшафта лишь стеклянным ограждением. В масштабном строе пространства фойе крупные пятна-изобразительных мотивов гобелена, вертикали каннелированных колонн, горизонтали и диагонали темных поручней лестниц и балконов являются переходом от крупной формы всего пространства к человеку и к сложной россыпи стеклянных шаров и золотистого металла плафонной композиции. Все формирующие пространство архитектурные поверхности: колонны, столбы, стены с маркетри и гобеленом, паркет — рассчитаны и на ближайшее их восприятие, почти касание. Поэтому так разнообразна их фактура — бугристо-шерстяная, ярко лощеная, матовая деревянная и полированная каменная. Таким образом, масштабное построение среды идет от крупной формы до нити тканья гобелена. Что касается пластических связей, то здесь мы сталкиваемся с наибольшей автономией всех компонентов среды. Пластически более цельно, мягко и одновременно конструктивно решен зрительный зал, хотя все-таки есть в нем некоторый переизбыток мотивов декоративной порезки стеновых облицовочных плит мапгышакского ракушечника. В значительной степени этот пе-

ка следует отнести и точно найденный масштаб деталей скульптурного декора экстерьера, методы его соприкосновения с бетонными стенами и всем объемом здания, создание с его помощью характерного запоминающегося силуэта, а также выбор дерева как художественного материала, что не только сроднило здание с традиционной архитектурой и городской застройкой, но и разрешило проблему его окраски через сочетание белого и золотистого: белое — привычный символ современной архитектуры, золотистость дерева — напоминание о прошлом. Нельзя не сказать и о том, что за кажущейся легкостью владения традиционными мотивами стоит глубокое и всестороннее изучение истории, культуры, архитектуры, быта и природы Тувы, а также соседних Монголии и Бурятии в библиотеках и музеях, а при возможности и на натуре.

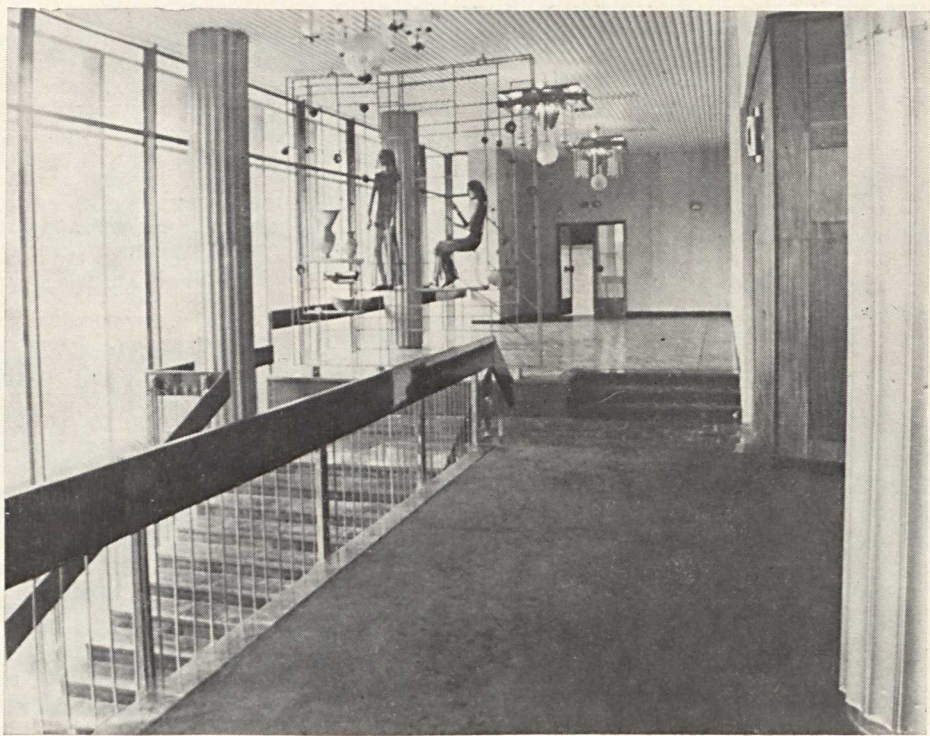
То, что главной заботой художников и архитекторов стал экстерьер, вполне оправдано и естественно для данной градостроительной ситуации. Город Кызыл спланирован, развивался и развивается по европейской системе, а театральное здание в Европе (по крайней мере с XVIII века) являлось монументальным сооружением, занимающим видное и существенное место в городском ансамбле.

Интерьер решен очень лаконично и контрастно по отношению к экстерьеру. Архитектурной предпосылкой для появления витражей стали целевидные окна, которые настоятельно требовали декорирования, но помимо того они помогли разрешить и образные задачи формирования интерьера. Ритмичное расположение витражных композиций (художник В. Эльконин) в архитектуре фойе вкупе с их насы-



щенным колоритом создает в помещении впечатление, чуть сходное с впечатлением от вращения калейдоскопа. Яркие сочные тона красного, фиолетового, желтого, сиреневого и синего, усиленные эффектом переменчивого природного света и отражением их в мраморе стен и пола, наполняют пространство фойе подвижной живописной стихией, которая как бы поглощает и завораживает человека. В сюжете витражей использованы мотивы и приемы, традиционные для тувинского искусства. Так, в орнаментальную структуру композиций вошли звери, музыкальные инструменты, утварь и прочее, варьируемые в определенной последовательности повторяемых цветовых сочетаний. В решении занавеса (художница И. Старженецкая) также прослеживается связь с национальными одеждами, их фактурой, принципами орнаментирования, колоритом, но, конечно, переработанными мышлением современного художника.

Достоинством ансамбля ТМДТ, пожалуй, является не художественное качество отдельных произведений слагающих его (в них можно при массе талантливого и остроумного найти изъяны, вполне вероятные при колоссальном объеме и сложности уникальной работы), а цельность общего. Возможно, метод освоения архитектуры каждым из произведений порождает это ощущение, несмотря на зачастую принципиальное творческое различие их авторов. Воплощая свою образную концепцию, они очень рационально подошли к использованию художественных средств. В отличие от «дурной бесконечности» произведений во многих современных ансамблях, здесь всего три работы. Но именно подобной «скупостью» достигнута желаемая (требуемая) и исчерпывающая



реизбыток чувствуется в фойе, что, возможно, связано с участием здесь наибольшего числа авторов художественного ансамбля. Тем не менее попытка объединения разнородных элементов прослеживается и в данном случае.

Одним из реальных приемов этого объединения является ряд пластических мотивов, которые переходят из одного произведения и материала в другой. Так, каннелированность колонн продолжается в вертикальных складках драпировок стилизованных фигур решеток. В свою оче-

редь сама прямоугольность членений решеток подобна орнаментальной разрезке маркетри и строгой геометрии основных архитектурных элементов здания. В люстрах эта прямоугольность строгих рамообразных конструкций соединилась с шарообразностью стеклянных подвесов и прихотливо резаным металлом. Струящийся золотым дождем в люстрах и как бы музыкально звучащий все пространство, металл застывает в квадрате полной, подобно литой, формой. Это обостряет классицизирующую традиционность

не только самого мотива, но и его образно-формального решения. Однако в данном случае использованный здесь прием противоречит ситуации парения квадриги в воздухе. Он противоречит и собственной бубновской пластике резаного металла в окружающих люстрах.

Наконец, в изобразительной пластике гобелена есть мотив лестницы, как бы продолжающей реальную лестницу и тем самым создающей пространственную интригу; есть орнаментальные вставки над входами в зрительный зал, которые переключаются по масштабу, цвету и рисунку с орнаментом паркета.

Ведущими среди всех формально-композиционных связей в этом архитектурно-художественном организме являются связи цветовые. Это достаточно уникальное в нашей практике явление, ибо архитектура в большинстве случаев проектируется как монохромная. Произведения монументального или прикладного искусства существуют в ней, как в цветовом вакууме или хаосе, в лучшем случае доминируя, но не составляя целостный с архитектурой мир цвета.

Театр музыкальной комедии в Одессе задумывался архитектором в цвете. Палитрой общей трехмерной цветовой картины среды стали зеленоватый-черный лабрадорит, розовый ракушечник, латунь ограждений, красное дерево перил лестниц и балконов, драгоценное наборное дерево, шерсть гобелена и т. д. Пространственная режиссура обрела еще большее разнообразие и единство через режиссуру цветовую. Одновременно цветовые связи притупили остроту пластической автономии отдельных произведений.

Чуть холодноватый по цвету, спокойный дымчато-зеленоватый вестибюль встречает зрителя и гостя. Дра-



выразительность общего. Каждое произведение заняло свое место и четко выполняет свою функцию, впечатление от него не дробится и не затуманивается (как это бывает при созерцании других боковым зрением), оно одно царит в подвластном ему пространстве, будь то экстерьер или интерьер. Любопытно, однако, что два основных произведения, естественно связанные в ансамбле ТМДТ, являются по своему размаху сами по себе как бы ансамблями — имеются в виду цикл витражей в фойе и система скульптурного декора здания. С градостроительной точки зрения, это сооружение при желании во многом может определить дальнейшее развитие и застройку Кызыла своим примером включения нового здания в сложившуюся структуру города и своим подходом к решению проблем взаимосвязи архитектуры и монументально-декоративного искусства. Но этим не исчерпывается значение созданного талантливым коллективом архитекторов и художников. Следует обратить особое внимание на социальный аспект работы. И вот почему. Немного есть произведений современного монументального искусства, которые призваны выполнять столь благородную миссию, как ТМДТ, — стать звеном в цепи памяти народа, связать порвавшуюся волей исторических судеб нить времен, дать четкий ориентир от прошлого к будущему. И может быть, именно в этом самая его суть.

Марина Терехович



гоценно мерцает латунь обрамлений зеркал-витрин, светильников, деталей гардероба. Лестницы зеленовато-черного лабрадорита ведут из вестибюля в единую насыщенно золотистую среду кулуаров и фойе. Глубину цветового тона лестницы подчеркивают розовато-охристые каннелированные колонны, латунь ограждений, красное дерево перил, коричнево-красные пятна гобелена и красное ковровое покрытие пола балкона. Наборный художественный паркет через золотисто-коричневые и красноватые тона гобелена соединя-

ется с красно-коричневой поверхностью маркетри, золотистым металлом люстр и плафонной скульптурной композицией. Многообразен и белый цвет в этой трехмерной живописной картине. Он начинается в гобелене, где изображает свет, строгой архитектурной рамой ригеля опоясывает фойе, мягко переходит в потолок и причудливо застывает в матовых стеклянных шарах люстр. Легкость, прозрачность, ажурность всех плафонных композиций и решеток подчеркивается контрастом локальных цве-

тов полированного лабрадорита лестниц, красного дерева маркетри, красного коврового покрытия пола. Иной цветовой образ формируется в пространственной среде зала. Здесь нет ярких насыщенных цветов, нет выраженных контрастов. Кресла, занавес и покрытие пола продолжают золотистую гамму фойе в приглушенном виде. К сожалению, освещение зала лишено той индивидуальности, которую придали люстры и светильники Бубнова и Шапошниковой в вестибюле, фойе, кулуарах.

Несколько слов о положительных моментах проектирования и осуществления театра (отрицательных, особенно для авторов, как всегда, было больше, один из них — тринадцатилетний срок строительства). Уникальным явлением практики синтеза искусств за последние 15—20 лет стало включение декоративных произведений как важнейших элементов формирования театральной среды и образа театра с первого момента проектирования под руководством архитектора. Здесь всю режиссуру осуществлял автор проекта Г. Топуз, усилиями которого замысел обрел ту завершенность, вплоть до деталей, которая выгодно отличает театр в Одессе от многих других современных объектов синтеза.

Ирина Азизян



Гобелен «Вечер
Ивана Купалья».
Шерсть, гладкое
ткачество

Профили

Гобелены Лилиты Постажа

Велта Раудзепа

Прошлой осенью в Риге, в церкви Петра, где теперь расположен Музей градостроительства и архитектуры Латвийской ССР, состоялась выставка гобеленов Лилиты Постажа. Вместе с разнообразием ее гобеленов в старинный интерьер вошли теплота рук и души художницы, ее восприятие мира, кипучая энергия и тонкая эрудиция.

Для Лилиты Постажа встреча с искусством текстиля — счастливое совпадение или, как удачно отметил латышский писатель А. Белс, «одна из счастливейших внезапностей жизни». В художественном творчестве в текстиле воплощаются все качества ее натуры — жизненная сила и радость, наполненность и удовлетворенность трудом, активность восприятия природы, неуловимая изменчивость и контрастность характера. Такой мы знаем Лилиту в жизни, как будто бы хрупкую, но сильную, трудолюбивую, волевою; такой узнаем ее в созданных ею гобеленах — в многогранности форм, смелости рисунка, изысканности колорита. Самораскрытие и самоутверждение в искусстве равносильны для нее самоутверждению в жизни.

Творчество Лилиты Постажа органично вливается в развитие латышского текстильного искусства, но имеет и свои отличительные черты, которые позволяют выделить ее работы среди других по какому-то своеобразию декоративного видения, по монументальности решений, по тонкости технического исполнения. Художница окончила текстильное отделение Академии художеств Латвийской ССР имени Т. Залькална в начале 70-х годов. Это было время, когда в латышском гобелене шли поиски новых форм, фактур, техник. Творчество художницы эти перемены не очень затронули. Только в нескольких ранних работах она отходит от классического прямоугольного гобелена, однако скоро возвращается к нему. Но с самого начала в ее гобеленах присутствует выверенная композиция, ос-

нову которой составляет тщательность технического исполнения с акцентом на точность рисунка.

Ранние произведения Лилиты Постажа — это главным образом технически тонко вытканые гобелены, в которых воплощены переживания природы, переданные с чутким пониманием тональных соотношений красок. В этих работах природа выступает величественной и могучей, ярко проявляется взаимосвязь человека и окружающего мира. Это чувствуется, в частности, в гобелене «Синяя роза», который своей утонченностью и образностью достигает той степени воздействия, что даже побуждает зрителя находить созвучие с произведением известной латышской писательницы В. Спаре с таким же названием.

То же мы видим в «Стабурагсе» и «Сталактитах», в которых ощущается пульсация живой природы.

Путь творчества художницы — это поиски и контрасты. После начального периода, для которого характерны живописный подход, детализация форм в изображении природы, в творчестве художницы главным становится фигуративная композиция, обращение к образу человека, который постоянно выступает во взаимосвязи с природой. Меняются декоративные приемы. Мелкую детализованную компоновку форм заменяет обобщенность, а тонкую технику — применение более грубых нитей. Работы становятся монументальнее. Умеренные лирические ноты колорита сменяются игрой интенсивных красок, резкими светотеневыми контрастами, напряженностью в размещении фигур. Такие качества характерны для гобеленов «Планета», «Игра света и тени», «Лето» и «Жюкеи».

На следующем творческом этапе декоративные формы гобеленов Постажа становятся более пластичными. Чтобы передать ощущение рельефности стилизованной формы, художница помимо гладкого гобеленного ткачества начинает использовать длинноворсовую техни-

ку. Например, в таких работах, как «Фигуры с птицами», в овейной экзотической поэтичностью «Летней ночи» — контрасты цвета и длинноворсовая фактура создают особые светотеневые эффекты, игру форм, усиливают впечатление декоративности. В иных случаях Постажа желает достичь пластичного объема с помощью линии и мягких цветовых переходов. При этом она обыгрывает одну или две фигуры, увеличивает их объемы, переводит в декоративный план, и образ начинает восприниматься как символ. Чаще всего это образ женщины, которую Лилита Постажа трактует как хранительницу и источник любви, труженицу и носительницу красоты. Эти настроения подчеркиваются мотивом птицы. Так возникает композиция «Женщина с птицей» — несомненно, одна из лучших работ Лилиты Постажа.

Гобелены Постажа часто наполнены личным авторским настроением, ее размышлениями и чувствами. Это раздумья о жизненном пути, о труде, о роли человека в постижении природы. Осенним настроением, щедростью природы веет от гобелена «Осень». Нежными воспоминаниями детства окрашена композиция «В моей родной стороне», посвященная сельским труженикам Сигулды и Турайды. Романтическое восприятие красоты моря, природы, человека звучит в композициях «У моря», «У окна», «Женщины с фруктами».

Общее свойство гобеленов Лилиты Постажа — чувство монументальности, проявляющееся и в построении композиции, и в решении цветовых пятен, благодаря чему они могут жить в среде, действуя как объединяющий акцент.

Поэтому работы художницы можно найти во многих общественных интерьерах Латвии. Один из гобеленов находится в городе Вентспилсе — это занавес в Доме культуры «Юрас вартн». Он красив по колориту, ре-

шенному в сине-красных тонах, связывающих интерьер стемой моря и рыбацкой жизни. Особо торжественным настроением отличаются те гобелены, которые предназначены для дворцов бракосочетания. Так, к примеру, звучит гобелен «Единство», выполненный в ярко-красных сочетаниях, символизирующих любовь и единство.

Детская тема сравнительно нова для художницы. Она раскрывается в одной из последних работ — оформлении центральной части зала детского кафе «Ки-кери-ку» в городе Юрмале. Тематику художница черпала в разных сказках, а в их трактовке стремилась приблизиться к мироощущению детей. Каждый художник имеет учителей в искусстве, прямых или косвенных. Лилита Постажа не исключение: в ее творчестве прослеживаются чувство формы и манера стилизации Фернана Леже, тональное и композиционное построение Жоржа Брака, национальное своеобразие формы Хилды Вики, понимание фигурной композиции Ансиса Цирулиса. Но все эти традиции овеваны чувством самой Лилиты Постажа, ее переживаниями, ее духом. Основой хорошего гобелена, как утверждает сама художница, является хороший рисунок. Рисунки — это самостоятельная сфера художницы, которыми она особо занимается в последние годы и уже успела проявить в них свои способности. Основная тема здесь — человек в работе и отдыхе, празднества и портретные композиции. Рисунки разнообразны, но общее у них — монументальность формы, свойственная народному латышскому искусству.

Творчество Лилиты Постажа в целом — это контрасты. От тонко проработанной композиции до больших обобщений, от светлой тональности до мощных разнообразных соотношений красок, которые периодически повторяются, сменяя друг друга, и вместе с тем связываются в единстве ее искусства.

Гобелен
«Женщина
с кроликом».
Шерсть, гладкое
ткачество

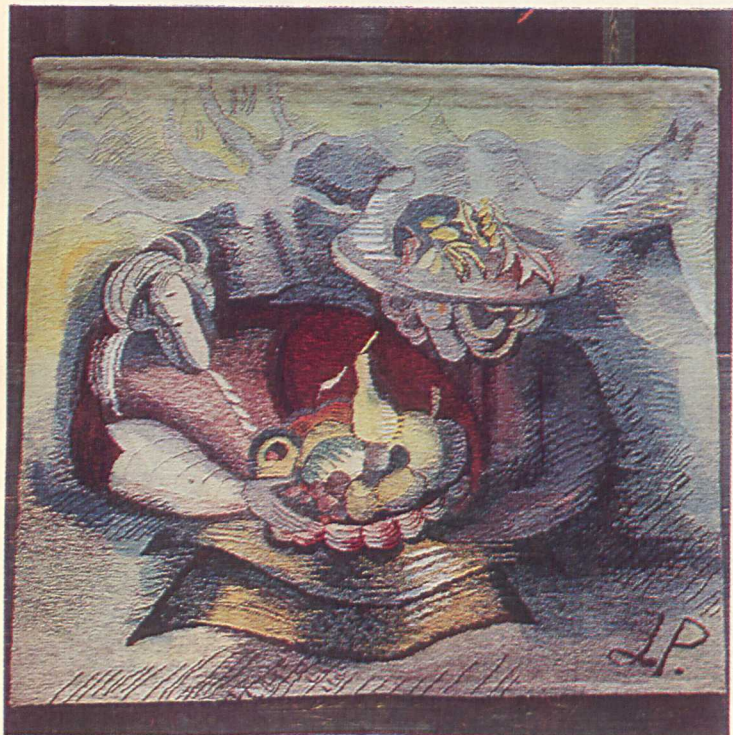


Гобелен «Лето».
Шерсть, гладкое
ткачество



Гобелен «Женщины
с фруктами».
Шерсть, гладкое
ткачество

Гобелен Л. Постажа
в интерьере
детского кафе.
Юрмала





Народное искусство

Кабинет Галилея
во Флоренции —
типичный интерьер
начала XVII века

Судьба традиционного ковра

Нонна Степанян

Интерес к коврам Кавказа имеет историю, насчитывающую половину тысячелетия, причем интерес этот был зафиксирован в высшем срезе европейской культуры: «ширваны» и «вишапагорги» лежат у ног Марии в Поклонениях ранних венецианцев и фламандцев, на них опираются герои портретов Гольбейна.

Ковры Кавказа изучаются давно, более ста лет они составляют раздел в любой книге по искусству Востока в целом, Ирана и Кавказа в частности. Достаточно сказать, что они были предметом специального интереса таких историков искусства, как Вильгельм Бодэ и Алоиз Ригль, положивших начало их классификации, датировке и систематическому изучению. Традиционно высокая их репутация известна — экспозиции крупнейших музеев мира, частные собрания содержат образцы старых ковров Кавказа как драгоценнейшую часть художественного наследия Азии. Завидная судьба! Нет области народного искусства СССР, которая имела бы такую оценку, с ней могут сравниться только ковры Туркмении.

История последних пяти десятилетий жизни кавказского ворсового ковра особая: он не миновал удара технического прогресса — его начали выделывать машинным способом. Но как Феникс, он снова возник в своем основном качестве — шедевра ручного труда, красавца, с которым связывают представления о семейном доме, о стабильной жизни и покое куда более широкие слои общества, чем когда-то... Он остался живым, ему только предъявлено

новое требование: размножиться в тысячах экземплярах, не теряя в техническом и художественном совершенстве. Непростая задача! История нашего современного ковроделия — это и есть, в известном смысле, история того, как на основное требование времени — большой тираж — мы пытались ответить. Иначе говоря, это история организации современного коврового дела. В этой истории немало грустных страниц, есть существенные потери. Но на сегодня Советский Союз — страна, выносящая на мировой рынок ворсовые ковры ручной выработки вместе с Ираном, Ираком, Афганистаном, Турцией, а это значит, что мы сумели стать хозяевами оставленного нам в наследство богатства и теперь нам следует его приумножить. И для этого надо знать, что именно мы численно приумножаем? И есть ли возможность развития художественного качества? Ведь от этого зависит метод работы.

* * *

В первую очередь надо прояснить — чем был ковер прежде, чем измерялась его ценность, каковы были его функции? В науке уже утвердилось мнение, что старейшие предметы, «протопредметы», свидетельствуют не столько о непосредственных бытовых нуждах, сколько о нуждах сакральных, что в них отразился и сформировал их не быт, но духовный опыт. Ковер не составляет исключения. Первые кавказские ковры, скорее всего, были предметами ритуальными. Фрагменты, обнару-

Женские археологами, относясь к XIII веку, и их качество свидетельствует о длительности уже пройденного пути. Первые целиком сохранившиеся ковры Кавказа — это громадные дворцовые или покрывавшие полы мечетей и маленькие молитвенные, они относятся к XVI—XVII векам. Эти «музейные» ковры свидетельствуют о системе уже не поддающегося расшифровке узора, о мифе, ключ к которому утерян. Трактовать отдельные элементы коврового рисунка, искать в нем конкретность значит вступать в область вольных догадок, и тут нетрудно грубо ошибиться.

Подавляющее большинство дошедших до наших дней кавказских ковров относятся к XIX — началу XX века. Анализ их композиций доказывает, что в их основе лежат элементы более ранних ковровых рисунков, усеченных и переименованных. В городах Закавказья в это время организуются торгующие фирмы с филиалами в столицах России, Европы, Америки; широкая аукционная продажа создает ту популярность кавказского ковра, которая ширится по сей день.

Судя по количеству сохранившихся образцов ковров XIX и начала XX века, ковроделие имело массовое распространение, «ушло» в толщу народной жизни.

Если ранние кавказские ковры были «заморским товаром», конкурирующим с коврами Ирана, шелком и фарфором Китая, то ковер XIX века иной. У него «домашний» размер, он свободнее в рисунке. В него вносится мастерицей фантазия, отражается ее живое окружение. Гребень ткачихи, ее автопортрет, иногда подпись и посвящение, сцены крестьянской жизни, домашние животные, сосущий матку молодой, всадники — в мир ковра врывается жизнь и осознается как своего рода неотъемлемая часть круговорота природы, мироздания. Ковер становится народным искусством. Им торгуют, но чаще он вырабатывается для семьи. Он и приданое, и свидетельство умелости женщины. Передать свое мастерство, свои «секреты» дочери — обязательная часть домашнего воспитания девочки. Ткацкий станок стоял в Закавказье в каждом пятом доме.

К началу XX века на Кавказе ткались ковры самых разных типов, практически каждое село имело свой рисунок, варьировало и повторяло именно его. Не только крестьянки, но и горожанки охотно ткали ковры. Шемаха, Шуша, Ахалцихе — большие города Закавказья, Баку, Карс, Эривань, Александрополь — крупные губернские центры становятся и центрами ковроделия. Ковры домашней работы отмечены в этот период удивительной естественностью, ценятся высоко, в конкуренцию с агрессивным рыночным товаром не вступают, при покупке к ним относятся как к произведению искусства.

После революции начинается новый этап ковроделия — домашнее производство оформилось в 30-е годы в государственные ковровые мастерские, а они, в свою очередь, легли в основу современных республиканских ковровых объединений.

И вот уже двадцать лет, как мы, отдавая должное усилиям своих предшественников в области организации народного искусства, в обязательном порядке сетуем на их организационные ошибки. Но попытаемся быть историками, внимем в корни этих ошибок и поймем, что они имеют истоком благороднейшие идеи нашего времени, в частности, идею общенародного распространения художественного изделия. И сразу вслед — иллюзию, что все на свете в наши дни, при передовой идеологии и технике, можно сделать так, что превзойдешь созданный в прошлом шедевр. В области народного искусства бытовало убеждение, что преодолеть темноту прошлого можно усовершенствовать все: и содержание, и методы работы. Иногда это удавалось — например, искусство Палеха. В ворсовых коврах, в качестве нового, созвучного времени народного искусства появились ковры портретные. Они поражали техническим совершенством, беспомощностью рисунка и ощущением фальши... И все казалось — подтянуть рисунок портрета до академических высот, вот и решение задачи.

Ткачих сажали за учебный рисунок. Потом поняли — бог с ними, пусть сидят как сидели. Пусть только ткут не то, чему научились от бабушки, а предложенный художником совершенный образец. На этом остановились. Бабушкин вариант из памяти стерся — ведь много воды утекло... Таково положение и сейчас.

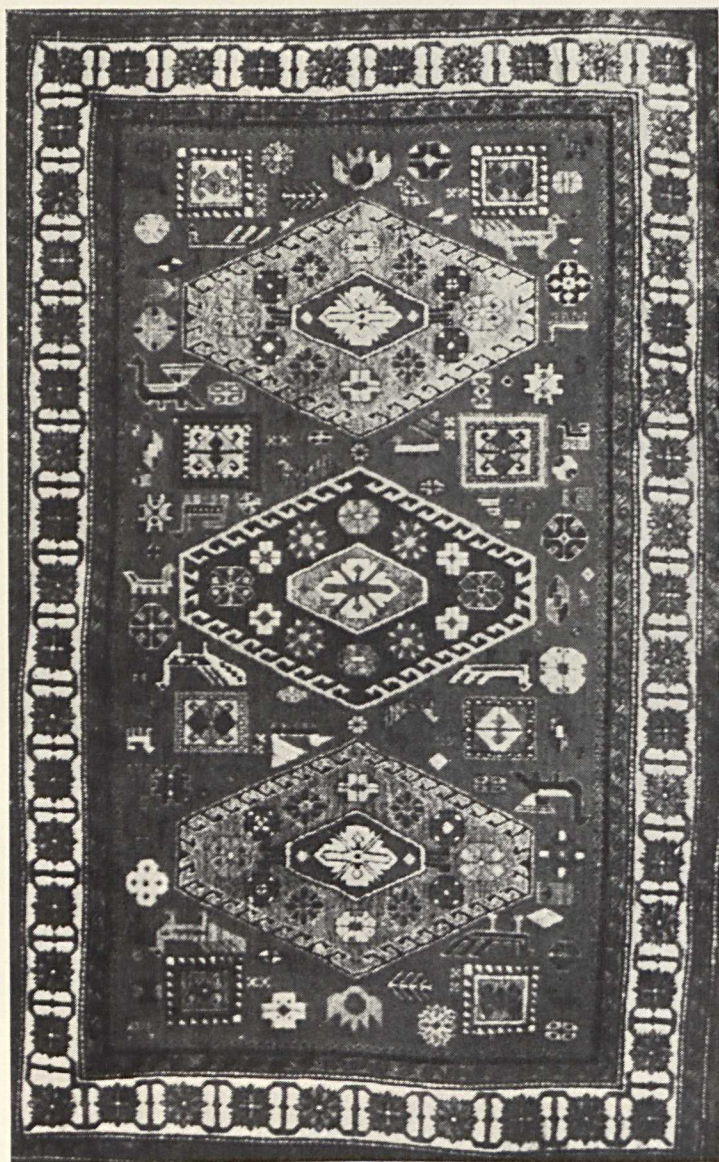
В мастерских и на дому прошедшие определенную ремесленную выучку ткачихи исполняют ковры по розданным фирмой рисункам. Эти рисунки — своего рода компиляции из элементов традиционных ковров, причем элементы расположены на плоскости с большей разумностью и расчетом, чем в большинстве ковров XIX века (читай — они много суше!). Наиболее удачные из них получили в наши дни распространение, они пользуются большим спросом. Им дали названия, претендующие на прямую преемственность с коврами классической поры кавказского ковроделия, их-то и тиражируем, ими-то и торгуем. Торгуем с успехом, и возразить на это нечего — дурного вкуса они не несут и нередко очень красивы, но произведением народного искусства такой ковер не назовешь никак.

Если говорить о возможностях развития, оно заключено в создании более удачных в эстетическом плане (мерила профессионального искусства Нового времени!) образцов, во введении новых для данной орнаментальной схемы, но мелькавших в других коврах прошлого или в других видах декоративного искусства — резьбе по камню, вышивке, филигрании — мотивов, переименования ковра и его переоценке. Таков сегодняшний путь ковроделия, и изменения на этом пути зависят только от таланта художника-профессионала. От мастериц-исполнительниц не зависит практически ничего. Автор эскиза получил специальное художественное образование, он изучил наследие ковроделия и всего декоративного искусства, он знает возможности производства и требования рынка и суммирует в своих предложениях все эти параметры. Как современный человек он пытается иногда решительно переименовать композиции, ввести в них новую, современную символику, какие-то приметы наших дней. Иногда это удается, но прямо скажем — удается редко... Что-то в самом естестве ворсового ковра словно выталкивает новацию, «не хочет».

Пытаемся снова и снова. Но снова при выборе лучшего рука тянется к образцу, копирующему или варьирующему старый ковер, а не к «творческому». В чем дело?

Теперь выскажем свою точку зрения, даже рискуя, что ее найдут «пораженческой». Вызовем на спор коллег, еще надеющихся возродить искусство ворсового ковра во всем его величии, и скажем — сегодня это, увы, невозможно. Причина тому не одна, их много, они коренятся и в классическом ковре, и в современной ситуации, и в их «спибке».

Старый восточный ковер сложился как сумма всех знаний о мире и выразил их в особой форме. Развиваясь во времени, он терял одни элементы-знаки, обретал другие, становясь все более «твердым», как иероглиф. «Прочсть» ковер мы не в силах, но мы ощущаем серьезность заключенной в нем информации, и наша способность часами смотреть на ковер прошлого заключена именно в колдовской многозначительности его содержания. Каждый тип восточного ковра в этом смысле доведен до совершенства и закончен. Для современного художника-профессионала работа над созданием новой композиции ворсового ковра — это творчество, т. е. артистическое поприще. Он ставит перед собой задачу создать декоративную орнаментальную композицию, где основное — гармония форм и цветов. На пути работы такого рода



Дагестанский ковер.
1951

нет запретов, и фантазия художника, если она будет выражена с мастерством и талантом, способна взволновать и привлечь сама по себе. Но монументальное, эпическое в подлинном (архаическом, фольклорном) смысле искусство ворсового ковра требует, оказывается, другого. Не говорю — «большого», пусть в сегодняшнем понимании — «меньшего», но другого. Индивидуальное творчество современного художника не укладывается в технику создания, требующую многомесячного усилия, сотен тысяч повторов одного и того же жеста! Оно цепенеет при переводе в эту технику. Путь повтора старых образцов или лучших вариаций в их границах оказывается наилучшим, беспроигрышным. Такого ковра требует потребитель, и он прав... Но, может быть, загвоздка не в художниках, а в исполнительницах? Да, и в них. Они стали сейчас одинаково обученными работниками, и ковроткачество для них — одно из возможных полезных и хорошо оплачиваемых дел, а не «образ жизни», как это было в XIX и начале XX века. Но можно ли изменить это положение, если естественная семейная преемственность в создании ковров была прервана? И можно ли требовать от современной молодой женщины, чтобы она «передавала» ковер, который закончив она сдает на фирму, какие-то сокровенные импульсы своей души? Ведь не приданое, не подарок свекру или

отцу она ткет и в обороте и символы не верит давно. Отношение ко времени у нее иное, чем было у ее прабабки, более острое, более личное, она спешит, и дело тут не в «плане выработки», она спешит, потому что темп и ритм современной жизни — не ковровые, сидеть месяцами у одного станка никто не будет. А ведь классический восточный ковер дорог и потому, что в нем — остановившееся время, вечность, и это отражает не только орнаментальная формула: метафорой вечности становится и трудоемкая техника, качество ковра прямо связано с терпением и «философским» отношением ко времени в целом и ко времени своей жизни внутри этого целого. Вот вторая принципиальная сложность, и преодолеть ее сегодня нельзя.

Старые ковры Кавказа одного и того же типа все отличались друг от друга хоть чуть-чуть, в цвете, в количестве мотивов, в их расстановке. Эта небольшая разница и есть тот знак ткачихи, который мы живо чувствуем и ценим. Современная фирма, торгующая ворсовыми коврами ручной выделки, требует строгой одинаковости экземпляров, верности образцу: это ориентация на государственную продажу, отражающую требование широкого рынка с его новым мерилем ценности — высоким и ненарушаемым стандартом. Вот еще одна величина современного про-

изводства, которую невозможно сегодня обойти! Значит речь может идти только о своеобразной промышленности ковров ручной выделки. Сегодня ручной ворсовый ковер — результат труда профессионального художника с его проектом-рисунком и мастериц, вручную, с механической точностью размножающих этот рисунок. Сложность работы художника здесь в том, что отдалиться от традиции он почти не может, творчество этот вид декоративного искусства сковывает, это «творчество в границах», и работа в области ворсового ковра требует от художника особой преданности и умения тушеваться. Не частый тип художника в наше время! Сложность работы мастерицы-ткачихи не меньшая и сходная: она должна повторять и повторять как можно точнее. Внести свое она не может: это нарушит рисунок в клеточку, который лежит перед ней, а если решится и все же внесет — это «прокол», брак фирмы. Да и сама она понимает свой поступок как ошибку! В разряд народных мастеров ее никак не отнесешь, у нее другое достоинство, как у высококвалифицированного мастера-инструментальщика. На сегодня ворсовый ковер ручной работы — предмет-напоминание о пройденном пути культуры, ее образное, метафорическое выражение.

ДОВЕРЯТЬ МАСТЕРИЦАМ

В Дагестане ворсовое ковроделие является, пожалуй, наиболее распространенным видом народного прикладного искусства. Ко второй половине XIX века в нем были уже сложены основные классические типы композиции: «Сафар» (имя девушки), «Гасан-кала» (крепость Гасана), «Каргары» (рога джейрана), «Турар» (клинки), «Кабирдаш» (надмогильный камень) и многие другие. Мы не ошибемся, если назовем их шедеврами коврового искусства Страны гор.

Ковры, производимые в домашних условиях для личного пользования, и ковры, вырабатываемые на ковровых предприятиях, — вот две формы производства, в которых в основном сохраняются и развиваются сегодня традиционные особенности дагестанского ковра.

В коврах, производимых в домашних условиях, встречаются явные отступления от традиционных художественных особенностей дагестанских ворсовых ковров. Ковроткачихи не думают о «чистоте» дагестанского ковра, изменяют цвет и рисунок, варьируют элементы классических композиций. Нельзя сказать, что эти вариации всегда безукоризненны по вкусу, но они — признак живой, развивающейся во времени традиции, когда пробы и ошибки неизбежны. Предстоит еще осмыслить и выработать отношение к сюжетным и некоторым орнаментальным (в виде реальных изображений роз) рисункам, нахлынувшим в современное ковровое искусство Дагестана, которые далеко не традиционны для Страны гор.

Сегодня сохраняется, пожалуй, только традиционное колористическое решение старых ковров. Что касается ковровых предприятий, то там разработка нового ассортимента производится опытными мастерицами и профессиональными художниками. Однако подчас вся эта работа сводится к повторению традиционного узора, механическое расположение в несколько рядов традиционного рисунка выдается за новую композицию. Так поступают со многими традиционными рисунками ковров на Халагской и Хивской ковровых фабриках, КПО «Табасаран» и «Хив». Следует отметить, что традиционный элемент рисунка ковров, таким образом, сохраняется, но следует ли слепо копировать разработанные еще в XVIII—XIX веках узоры?

Основная масса мастериц тклет ковры по имеющимся готовым техническим рисункам, выработанным художниками-профессионалами. Композиционные, орнаментальные, колористические и технологические особенности, указанные в рисунке, неукоснительно соблюдаются. Мастерицы здесь являются в основном исполнительницами. При выработке ковра им разрешаются только лишь дополнения или небольшие изменения вспомогательных элементов ковра. При такой постановке дела творческое отношение мастериц к своей работе исключается. Возможно, именно тут и таятся еще не раскрытые резервы для со-

хранения и дальнейшего развития традиционного ворсового ковра.

Г. Казимов

ПРАКТИЧЕСКИЕ ТРУДНОСТИ

Много ковров сегодня делают в Туркмении. Мастера тклет и для специализированного объединения, и для Художественного фонда, и для базара. Но тем не менее судьба ковроделия в республике тревожит. Сегодня можно зайти в комбинат и заказать ковер ручной работы со своим портретом, который сделают по фотографии. Это говорит о многом — и о широком производстве ковров, и о популярности ковров среди самых широких масс, но это также говорит о моральном затоваривании коврами и потому о готовности мастериц идти навстречу самому невзыскательному вкусу. Мастера ищут сбыта. Одна из причин происходящего — ценообразование. Увеличение цен на сырье значительно увеличивает цены на готовые изделия — возрастают наложения фондовые, цеховые, торговые. Сегодня цена на ковер не всегда отражает его материальную и художественную ценность.

С повышением цен резко снизилась реализация ковров ручной выработки. На рынке ковры значительно дешевле, чем продукция объединения и Художественного фонда.

Среди многих льгот, предоставленных сегодня народному искусству, возможно, следовало бы учитывать и проблемы ценообразования. Они решающим образом сказываются на судьбе традиционных видов народного искусства. Разговор на эту тему особенно важен, когда речь идет о коврах Туркмении — одной из величайших духовных ценностей народа.

Может быть, было бы целесообразно Комитету цен изучать положение, создавшееся в производстве ковров, и принять меры, которые смогут обеспечить и высокое качество, и художественный уровень этого вида народного искусства.

К. Атаев

НЕ ИССЯК НАРОДНЫЙ РОДНИК

В настоящее время в развитии коврового искусства Азербайджана идет очень сложный процесс, который, на наш взгляд, таит в себе возможности для расцвета коврового дела.

В республике на сегодняшний день заняты выделкой ковров фабрики, отдельные цехи объединения Азербайджанского союза. Самостоятельно, в процессе индивидуального творчества, тклет ковры народные мастерицы.

Помимо этого в республике проделана определенная работа и профессиональными художниками, разрабатывающими художественные эскизы для ковров, в основном уникального характера.

Нам хочется отметить положительные результаты художественного опыта наших специалистов в этой области, таких как Кямил Алиев, Лятиф Керимов, Ариф Исмаилов и др.

В свое время, с целью помочь кустарям-одиночкам, занятым выработкой ковров, была проделана большая работа по сохранению художественных традиций, в частности, внедрялись в производство так называемые «технические рисунки» ковров.

Этот способ, бесспорно, облегчил труд мастерицы, он заметно сократил время производства ковра и помог к тому же сохранить постепенно подвергавшиеся забвению рисунки ковров.

Сыграв свою положительную роль на определенной стадии, «технические рисунки» в дальнейшем стали помехой на пути индивидуального творчества ковровщиц. К величайшему сожалению, впоследствии не были приняты меры для восстановления творческих прав мастериц, этих подлинных творцов бесценных образцов искусства. Но... оказывается, не иссяк родник народного искусства.

Мне как искусствоведу-исследователю народного творчества, занимающемуся не только историей, но и сегодняшним днем, приходится много ездить по районам и наблюдать за работой также и тех мастериц, которые тклет дома для нужд своей семьи, тклет и ворсовые ковры, и килимы, и паласы. У жителей этих мест имеется свободное время — сезонное затишье сельскохозяйственных работ, сырье под рукой (достаточно и десятка овец), красители (растут прямо во дворе — орех, гранат, айва, лук и т. п.). Остаются только художественные традиции, которые, кстати, как будто запрограммированы в генах — на смену тем старым бабушкам, которые ткали «по памяти» и импровизировали. Пришли спустя одно поколение их внучки. И добавим, спрос на ковры все еще огромный, а это не менее важно для народного искусства.

К большой моей радости и изумлению, их, этих мастериц, разбросанных по различным населенным пунктам республики, много. В этом и есть жизненная сила народного искусства, в этом и загадка традиции.

Признаюсь, я иногда выезжаю в район и без служебно-научных командировок, на воскресный день, хожу в райцентре по базару, смотрю ковры, привезенные из окрестных деревень, есть среди них образцы подлинного искусства.

Теперь настало время, как нам кажется, проводить систематические конкурсы среди этих мастериц, устраивать выставки, как это делалось в 20-е годы в центрах ковроделия — Казахе, Кубе и др., выявлять лучшие работы, награждать, поощрять на дальнейшее творчество.

Н. Абдуллаева



На рынке Ашхабада

Армянский ковер.
Конец XIX века.
ГИМА. Ереван



Азербайджанский ковер.
Конец XIX века.
Музей ковra. Баку





Чтобы талант тревожился совестью

Олег Филатчев,
художник-монументалист

Меня искренне волнует судьба нашего монументального искусства и особенно сегодня, в преддверии съезда Союза художников СССР. Закончилось десятилетие семидесятых годов, а с ним и какой-то важный этап в развитии монументального искусства. Наступила пора подведения итогов, осмысления сделанного за эти годы. Хочется немного остановиться, оглянуться вокруг перед тем как идти дальше. Это естественно и необходимо для определения дальнейшего пути.

Монументалистам в своей работе приходится решать множество задач. Они все одинаково важны, но в определенный момент один из них выходит на первый план, привлекая, в силу разных причин, повышенное к себе внимание. Так, общей заботой в последние несколько лет была проблема качества и профессионального мастерства монументалистов, проблема самоценности произведений монументального искусства. И это не прошло бесследно. Возросли техника и мастерство владения профессиональными приемами работы, поднялась общая пластическая культура монументальных произведений. То, что раньше накапливалось многолетним опытом практической работы, сегодня стало доступно каждому кончающему вуз. Молодые теперь многое умеют. Они выходят из института, владея достаточно широким набором знаний о приемах работы в архитектуре. Лет десять назад, например, тематические росписи можно было пересчитать по пальцам, а теперь они есть почти в каждом городе, и отдельные панно, и целые живописные ансамбли.

Но есть в нашей монументальной практике и тревожные тенденции. При несомненном росте профессионального мастерства нередко утрачиваются образность мышления, искренность самовыражения и открытость к современным социальным проблемам жизни. Все чаще появляются вещи откровенно салонные и не без мадерности. Теряется живая плоть натуры

и непосредственность переживания. Работа над композицией заменяется монтажом повторяемых вставок, разной степени зашифрованности, делающей такую работу нередко похожей на ребус. Я думаю, что в значительной мере в этом повинна школа. Конечно, очень важно, чтобы будущие художники умели работать «со стеной», знали законы и секреты стенописи, владели живописной культурой. Но этого мало. Воспитание профессионалов неотделимо от воспитания внутренней культуры и человеческой сущности художника. Монументальные произведения тогда обретают самоценность, когда они наполнены жизненным содержанием и человеческим переживанием. Без этого любая большая тема превращается в схему. Научиться видеть, думать, чувствовать, постигая себя через мир и мир через себя,— задача невероятно трудная. Как помочь монументалистам соединить ремесленные навыки и душевные порывы, наполнить глубиной содержание, сохранить ощущение живой плоти формы, соблюдая законы пластики? На это рецептов нет, но именно это должно стать сегодня нашей главной задачей. В чьи руки будет передана эстафета мастерства и поисков— от этого зависит будущее монументального искусства. А это будущее закладывается сегодня. Мне думается, что на съезде эти вопросы должны быть обсуждены со всей остротой, чтобы уберечь монументальное искусство от засилья штампов, чтобы мастерство не превращалось в сухую рациональность построений, чтобы талант тревожился совестью, не поддавался искушению и соблазнам легкого хлеба. В искусстве вообще проблемы эстетические неотделимы от проблем этических, но особенно необходимо такое соединение в монументальном искусстве, на многие годы призванное оставаться наедине со зрителем, питая его новыми впечатлениями, обогащая его человеческий и духовный мир.

Среди других прикладных искусств московский гобелен составляет наиболее молодое явление. Поэтому сегодня еще рано подводить здесь итоги. Идет накопление сил и опыта, что само по себе есть необходимый этап всякого движения. Много интересных работ выполнено за это время, значительно выросло мастерство художников, многие мастера оформились в яркие художественные индивидуальности. И думается, что наступило время для объединения усилий художников и критиков, чтобы ускорить становление московской школы гобелена как самостоятельного художественного явления. Это придало бы большую целенаправленность и определенность нашим поискам, избавив от повторения чужого опыта.

Все предпосылки для этого у нас имеются. При всей разности творческих манер уже сегодня в искусстве наших гобелеников можно проследить некие единые тенденции, отличающие их от мастеров других школ.

Одна из них мне видится в тяготении к большей гражданственности содержания, в обращении к большим темам и развитым тематическим циклам. Московских мастеров отличает пристрастие к классическому гобелену, создаваемому на основе предварительных эскизов и картонов. Поэтому здесь эксперимент находит выражение прежде всего в развитии живописно-колористического, а не структурно-пластического начала. Также московских гобелеников отличает хорошее знание технологии и «чувство материала», что, на мой взгляд, очень важно. В настоящее время наблюдается взаимодействие и взаимообогащение различных жанров искусства. В том числе и гобелен испытывает влияние как смежных видов текстильного искусства, так и живописи, скульптуры, графики, не теряя, однако, собственной специфики и собственных достижений. Конечно, нередко в таких поисках возникают и негативные проявления, как, скажем, появление налета дилетантизма или механического заимствования элементов чужого языка, но в целом все-таки у наших мастеров разумное начало, мера и такт остаются преобладающими.

Говоря о работе московских художников гобелена, необходимо отметить, что как бы ни был оцумит их вклад в каждую выставочную экспозицию, все же не выставки составляют основу их деятельности. Речь идет о гобеленах, панно и занавесах, которые создаются для оформления общественных интерьеров. Эта область творчества зачастую остается как бы вне поля зрения критики, хотя заслуживает особого к себе внимания. Здесь от художника требуются не только личные способности и артистизм самовыражения, но и умение совместными усилиями добиваться единства в комплексном решении конкретного интерьера. Комплексный принцип работы становится определяющим. Сегодня уже нельзя работать, не думая о назначении здания, о стилевых характеристиках архитектуры, о функциональной целесообразности собственной работы и взаимодействии ее с работами других участников ансамбля.

Большую помощь в этой работе, в формировании навыков коллективного сотрудничества оказывает комплексный совет, созданный для координации усилий мастеров всех видов искусства, привлекаемых к работе над каким-то конкретным объектом. Плодотворность такого сотрудничества уже ощутимо проявляется во многих работах. К сожалению, мы не всегда имеем возможность видеть все новые объекты, и соответственно обсуждение и критика отстают от реальной практики. Это очень жаль, так как только совместными усилиями возможно формирование каких-то единых концепций и художественных программ синтеза искусств. К сожалению, пока у нас сбор информации о созданных работах и их фотофиксации еще не поставлены на должный уровень, что мешает дальнейшему развитию практики монументально-декоративного искусства. Вероятно, нужны более целенаправленные усилия в этом плане со стороны Союза художников СССР и других заинтересованных организаций. Художникам нужна серьезная, профессиональная критика, способная находить позитивные начала в их работе, обобщать накопленный опыт, стимулировать поиски, способствующие становлению московской школы гобелена.

Пора подумать о московской школе гобелена

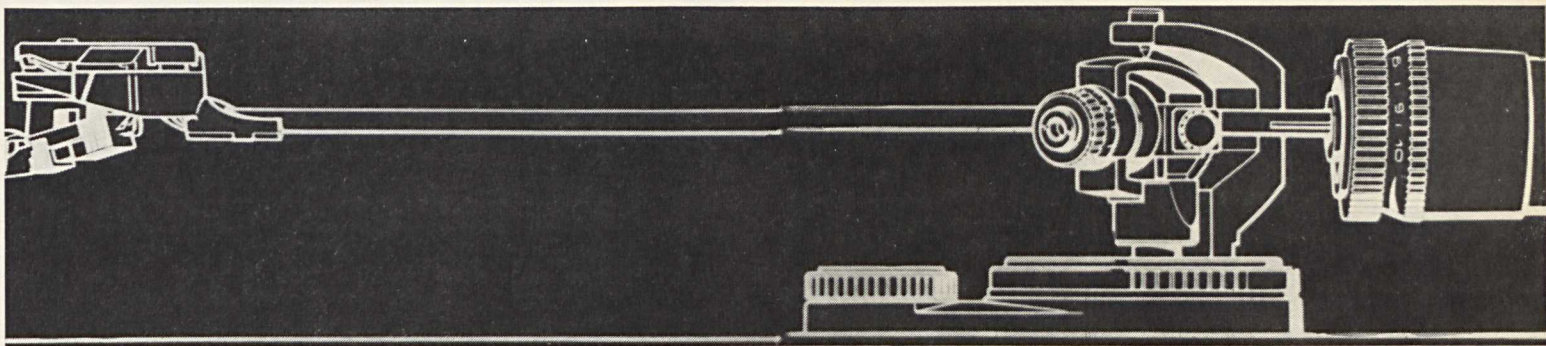
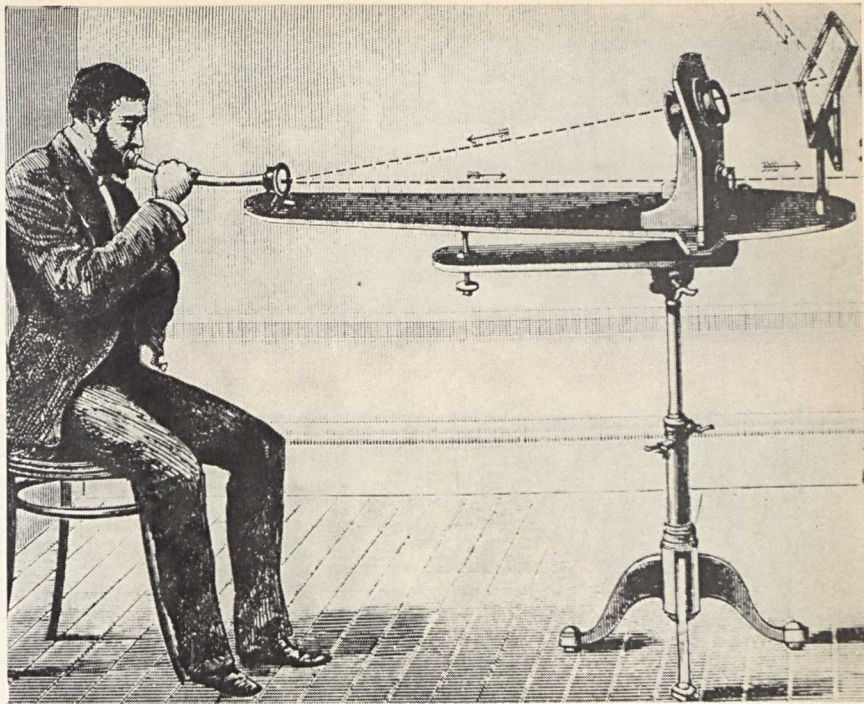
Лина Соколова,
художница по гобелену

Домашняя радиоэлектроника: интерфейс для хай-фай

Леонид Перверзев

МАШИНЫ ОБЩЕНИЯ

Начнем с того, что в отличие от всех традиционных предметов домашнего обихода радиоэлектронные аппараты и приборы суть весьма сложные машины. Машины и приборы такого рода — самые молодые и динамичные элементы и системы нашего предметного окружения. Рожденные XX веком, они не имеют никаких прямых аналогов или прототипов; их морфологические структуры не являются объективно необходимым и функционально обусловленным продолжением или трансформацией какой-либо предшествующей ремесленной традиции (как произошло, скажем, с автомобилем и каретой), их формо- и стилеобразование устремлено в будущее и открыто любым



проектным поискам и экспериментам. Бег времени ускоряется здесь до предела: электронно-акустическая аппаратура необыкновенно быстро эволюционирует в схемном и технико-конструктивном плане, далеко обгоняя с этой стороны все прочие виды домашних приборов и машин и не оставляя дизайнеру ни минуты передышки в его эстетическом состязании с непрерывно расширяющимися возможностями, предложениями и требованиями инженерии, промышленности и экономики.

Наконец, дизайн электроники как таковой с небывалой остротой и напряженностью поднимает и ставит по-новому вечные вопросы о соотношении функции и формы, внутреннего и внешнего, сущности и явления. Задумываться об этом приходится отнюдь не одному лишь теоретикам и методологам, но прежде всего — художникам и проектировщикам.

Будучи машинами, домашние радиоаппараты представляют собой и большее, чем просто машины. С ними уже никак нельзя обращаться тем же образом, каким мы обходимся с мебелью, утварью или ручными орудиями. Они радикально разнятся и от электро-механических бытовых приборов: пылесосов, полотеров, стиральных и кухонных агрегатов — всех этих картофелечисток, соковыжималок, посудомоек и прочих устройств, облегчающих или целиком берущих на себя малоприятный, грязный, отнимающий слишком много времени физический труд. Такие устройства, как правило, немые и безъязыкие; извлеченные на короткое время из обычных укрытий, они обязаны «говорить» нам лишь то, что они готовы молча — на деле почти всегда с досадным шумом — исполнить свою задачу, и ничего более. В идеале они должны были бы функционировать помимо нас, не требуя нашего участия и вмешательства, абсолютно невидимо и беззвучно, как хорошо вышколенные слуги. С радиоаппаратами все наоборот: они создаются именно для того, чтобы своей работой активно и направленно воздействовать на наши чувства. Их назначение — занимать и развлекать нас, доставляя нашему восприятию разнообразнейший познавательный и эстетический материал; они призваны приносить нам всевозможные послания от других людей, быть посредниками человеческого общения, соединять нас с теми, кто обращается к нам в настоящий момент, или пробуждать к жизни голоса, звучавшие в прошлом. Им должно поэтому функционировать всегда в поле, если не в центре нашего внимания, находиться рядом, быть (конечно, поскольку мы того хотим) нашими говорящими, поющими, играющими компань-

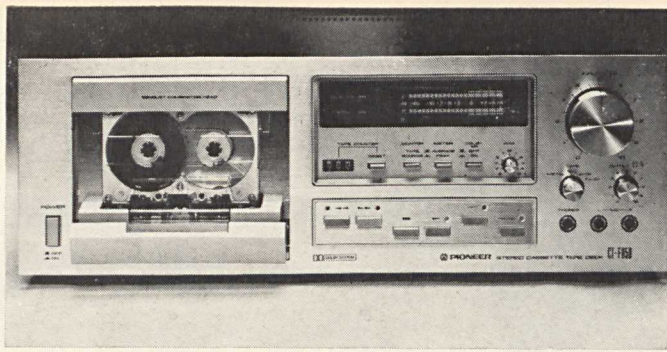
онами. Если эти приборы и сравнивать со слугами, то уж только с образованными греческими рабами в домах богатых римлян.

ХАЙ-ФАЙ — ВЫСОКАЯ ВЕРНОСТЬ

Хай-фай (англ. hi-fi, сокращ. от high fidelity — высокая верность) — международный термин, прилаемый к радиоприемникам, проигрывателям, радиолам, магнитофонам и другим электронно-акустическим аппаратам и устройствам, дающим наиболее чистое и совершенное, неискаженное, приближающееся к «живому», звучание. О том, что такое интерфейс — чуть позже.

Хай-фай означает классность, элитарность, избранность среди рядовой радиопродукции; карманный транзистор и висящий на гвозде трансляционный громкоговоритель в пластмассовой коробочке туда не попадают. Хай-фай — это почетный титул, жалуемый за высокую верность воспроизведения музыки; так, во всяком случае, декларировалось при его учреждении.

Случается, и довольно часто, что такой титул присваивают самозванно и незаслуженно, беззастенчиво нанося его девиз жирным шрифтом рядом с фабричной маркой и щеголяют им, как поддельным орденом или фальшивыми драгоценностями; «высокая верность» — хотя бы и только на словах — нынче в цене. Вот уже четверть века во всех промышленных странах неуклонно нарастает хай-фай-бум; иметь дома дорогостоящую стерео-, а еще лучше — квадрофоническую установку становится все более модно и престижно; новейшими моделями «Сони» или «Акай» гордятся и хвастаются как антикварной бронзой или фарфором; обсуждение сравнительных достоинств «Текник» и «Джей-Ви-Си» — обычная тема светской болтовни у тех, для кого первостепенен вопрос, **на чем** слушать музыку (какую и как — уже не столь важно). Есть и по-настоящему одержимые, иступленно-фанатичные поклонники хай-фай — их называют хай-фанатиками, или аудиофилами, — те вообще ничего не слушают, а наслаждаются колоссальной мощностью, минимальным процентом гармоник, оптимальной полосой пропускания, максимальным динамическим диапазоном, зональной частотной коррекцией и другими параметрами и характеристиками аппаратуры, которые они непрерывно регистрируют с помощью генераторов, вольтметров, осциллографов и других контрольно-измерительных приборов, рассматривая музыку в качестве удобного испытательного сигнала. И все-таки было бы крайне близоруко



и несправедливо видеть во всем этом лишь предмет роскоши, предлог для упражнения тщеславия, утеху коллекционера или техническую игрушку. Хай-фай — не просто жаргонная аббревиатура или гарантия технического совершенства, не только еще одна коммерческая эмблема и рекламный «знак качества». Это — понятие и символ специфических отношений между человеком и особым классом машин или информационных приборов, принципиально новое звено в цепи социально-культурных коммуникаций. За двухсложным четырехбуквенным сочетанием прячется актуальнейшая проблема дизайна, бросающая самый серьезный вызов интеллекту, воображению и творческой воле художника-проектировщика и конструктора.

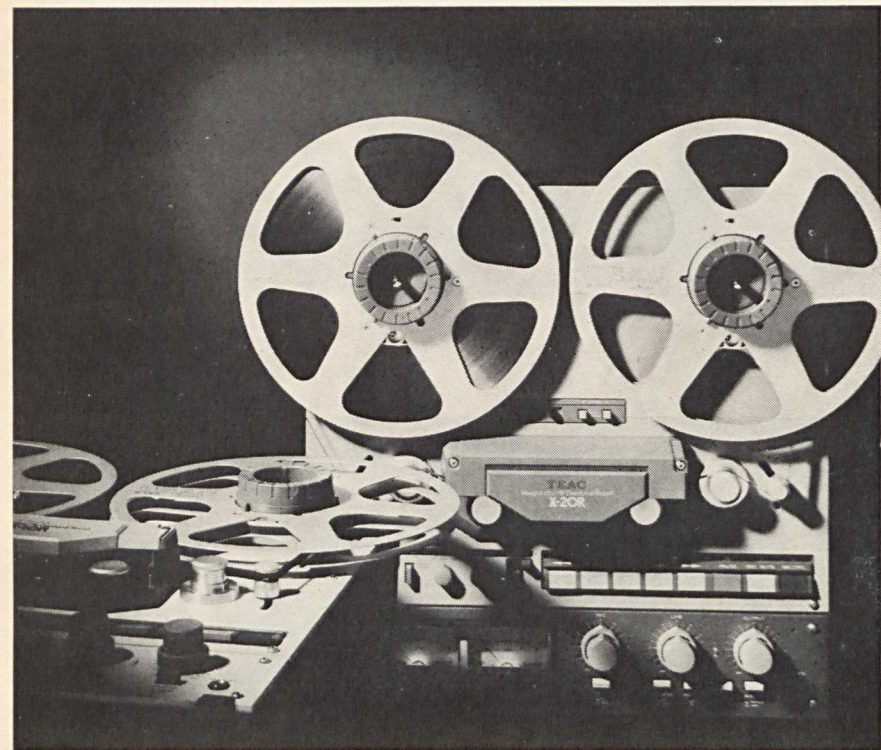
Еще совсем недавно все изготавливаемые и применяемые людьми вещи, орудия и машины имели крайне простую, легко обозримую, наглядно постигаемую конструкцию. Внутренность таких вещей мало чем отличалась по составу и строению от их поверхности. Иногда, правда, в сундуке устраивали двойное дно или потайное отделение, в дорожном посохе прятали стилет, а в перстне — яд, — не говоря уже о реквизите иллюзионистов-престижителей, — однако то было именно исключением, уловкой, фокусом, обманным трюком, рано или поздно разоблачаемым. Лишь в часах и потешных автоматах, таинственно-непонятных и нередко внушавших поэтому суеверный страх, демонстрируемое снаружи заведомо разнилось от помещаемого внутри. Но даже и там самое хитроумное механическое устройство, извлеченное на свет, могло быть рассмотрено глазом, хотя бы с помощью лупы, прощупано пальцами или пинцетом, в каждом из звеньев своей телесно воплощенной логики, ведущей от сжатой пружины через валы, шестерни и храповики к движущимся стрелкам или фигуркам. Все материальное было вещественным, и трезвомыслящие люди твердо верили: реально лишь то, что можно видеть, слышать, осязать и обонять. Открытие электромагнетизма пробило зияющую брешь в стене этой наивной веры, а известие о радиоактивном распаде вещества окончательно повергло ее в руины. Сегодня каждый школьник знает: пространство вокруг нас пронизывает огромное количество физических сил, к которым наши органы чувств глухи и слепы. Зато мы научились использовать некоторые из таких сил для передачи на огромные расстояния и длительного хранения слов, звуков и образов, — разумеется, не прямо, а с помощью специальных приборов, посредничающих между видимой и невидимой сферами материального мира.

Любой радиоприемник, проигрыватель, магнитофон — один из таких приборов-посредников. Мы видим ящик и слышим из него речь и музыку — на заре звукозаписи и радиовещания многие отказывались признавать очевидность и подозревали мистификацию: не сидит ли там человек или какое-либо иное существо?

Сегодня такое уже никому не чудится, в чреве ящика — муравьиная микроархитектура, цилиндрики, кубики, параллелепипеды из металла и пластмассы, паутина проволочек-улиц, печатные платы, похожие на фрески в стиле поп-арт, немного механики — отчужденно-немой переход к полностью бестелесной, внечувственной действительности электромагнитных процессов. Тут — царство радионженеров. Это они придумали и осуществили устройство, способное попеременно выделять, воспроизводить и повторять сколько угодно раз любое послание из хаоса сотен тысяч не ощутимых ухом сигналов, пребывающих в движении или остановленных и запечатленных. Но в их обязанности не входит формирование наших домашних, субъективно персональных, собственно человеческих взаимоотношений с разработанным ими прибором. Проблема эта возлагается на дизайнера, и решение ее отнюдь не исчерпывается созданием элегантной коробки-упаковки для уже готового и законченного промышленного продукта.

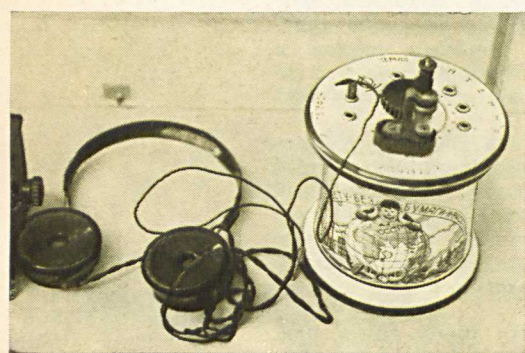
ИНТЕРФЕЙС — МЕЖДУЛИЧЬЕ

Чтобы установить желаемые отношения с разработанной инженерами радиосхемой, с ней надо прежде всего встретиться, познакомиться, к ней обратиться, приспособиться и в свою очередь приспособить ее к себе; задать ей какие-то вопросы и получить ответы, короче — вступить в общение. Но каким образом? Вещественная ткань схемы безмолвна, внутренняя жизнь потаенна, для сближения и встречи требуется какой-то мостик, еще одно переходное звено, зона контакта и обмена посланиями. Кибернетики и разработчики электронно-вычислительных систем в аналогичных случаях говорят: нужен интерфейс, дословно «междуплище» — комплекс средств и устройств, позволяющих оператору вводить в машину сведения, отдавать приказы и ставить задачи, а машине — выводить ответную информацию в доступной восприятию форме печатного текста, изображения на экране или звуков человеческой речи. Чтобы приручить и сделать домашней машину хай-фай, нам тоже требуется интерфейс — уже не столько технический, сколько психологический. Нужна среда взаимного предстояния, поверхность соприкосновения, область простран-



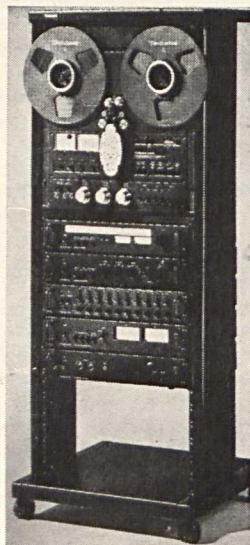
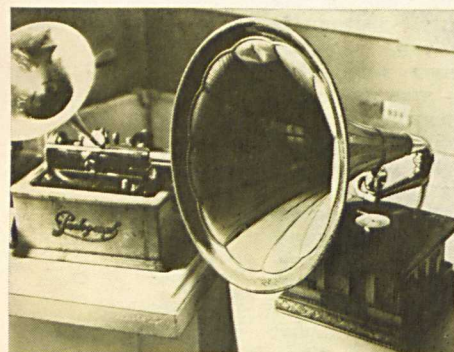
В 1885 г. А. Н. Попов изобрел беспроволочный телеграф, а с 20-х годов радио стало передавать «живую» речь и музыку всем, имеющим хотя бы простейший детекторный приемник.

Взаимодействие граммофона и радио резко усилилось с изобретением магнитной записи. Объединив приемник и магнитофон, можно записать любую передачу и включить ее в домашнюю фонотеку.



На стр. 27 Александр Грэм Белл, изобретатель телефона — общего предка всех микрофонов, рекордеров, адаптеров, магнитофонных головок и громкоговорителей, — около ста лет назад установил, что звук можно передавать посредством колебаний светового луча. В 20-х годах нашего века этим принципом воспользовалось звуковое кино; сегодня мы стоим на пороге новой эпохи в развитии сверхвысококачественной звукозаписи на основе лазерной оптоэлектроники.

На рубеже XX века Эмиль Берлинер применил запись на диск, и граммофон с трубой быстро утвердился на почетном пьедестале в гостиной каждого уважающего себя буржуазного дома.



ства, где мы могли бы встретиться с нашим контрагентом лицом к лицу и установить с ним двустороннюю коммуникацию.

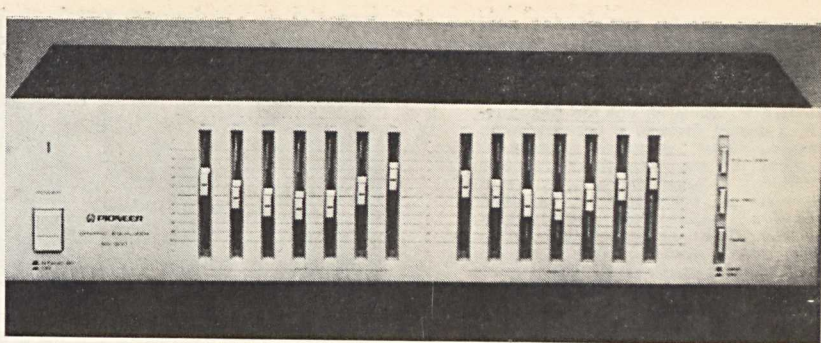
На условия и сам факт такой встречи стали обращать специальное внимание лишь недавно; прежде никто и не думал, что у прибора может и даже должно быть свое лицо — считалось достаточным придать более или менее сносный вид его телу. В телах же приборов видели только управляемые объекты, с намеком, правда, и на какие-то свойства организма. Приемник, например, имел органы управления — ручки настройки, переключатели, регуляторы громкости и тембра и другие манипуляторы, с которыми оперировала рука человека-повелителя. На приказ, посланный посредством манипуляторов, откликались индикаторы: главная шкала с указателем волн и станций, деления и риски на лимбах, цифры, буквы или цветные точки в прорезном окошечке, сменяющие друг друга при переходе от коротких к длинным волнам; стрелка вольтметра, колеблющаяся в такт изменениям силы приема... Простейшей своей жестикоуправляющей прибор оповещал хозяина о получении команды и переходе в очередное состояние, соответствующее (или не соответствующее) исполнению возлагаемых на него обязанностей и ожиданий.

Но и это пришло далеко не сразу. У первых приемников и фонографов не было даже сколько-нибудь законченного тела, они возникали на лабораторном верстаке как функциональное сцепление внутренних органов, и стороннему взгляду их зрелище казалось пугающе физиологичным. Создавая новую схему или механизм, инженер не очень заботился о том, как они выглядят; ему было необходимо и достаточно заставить их работать. Обучив свое детище говорить, но не вести себя в обществе, он выпускал его в мир уродливо-голой технической конструкцией. Появляться в таком неглиже на людях было немисливо: естественное в мастерской или в заводском цехе абсолютно не годилось для гостиной; новорожденных нужно было немедленно во что-то одеть, обрядить, любым способом прикрыть их кричащую наготу. Граммофон постарались представить огромной экзотической орхидеей в квадратной кадке, фасоны костюмов для примитивных детекторных радиосхем начала 20-х годов дали пудреницы, бонбоньерки, портсигары, пепельницы и т. д. Звуча они, конечно, не излучали; передачу — если ее удавалось поймать, нащупав после долгих и часто мучительных стараний чувствительную точку на кристаллическом детекторе, — слушали через головные телефоны-наушники; значение имел сам факт радиоприема, а вовсе не качество звучания и даже не содержание программы.

Ламповые схемы с громкоговорящим приемом помещали в деревянные шкатулки, сундучки и шкафчики, нередко повторявшие формы шарманок и других «музыкальных машин», а также в настольные бюро с наклонными пюпитрами, куда выводились органы управления. Забавно, что сами радиолампы — стеклянные груши и огурцы с зеркально-посеребренным боком и красновато-тлеющей нитью накала внутри — оставляли красоваться сверху, ничем их не закрывая. Ящик по-прежнему молчал; звучание, жидковато-сдавленное и с болезненно-носовым тембром, производил отдельно стоящий репродуктор — большой слуховой рожок в виде вопросительного знака на подставке; подносить его близко к приемнику не рекомендовалось: чувствительные к любому дуновению лампы «микрофонили», возникала «завязка» (акустическая обратная связь), начинался нескончаемый звон, визг и вой. Лампы все-таки догадались вскоре спрятать внутрь, репродуктор превратился в черный бумажный конус — «тарелку» и сменил насморочный дискант на простуженный тенор-альтино. Одежда же приемников по-прежнему оставалась случайной, снятой с чужого плеча, не имеющей собственного покроя и стиля.

ОТ ПАТЕФОНА К ХАЙ-ТЕК

Изобретение на исходе 20-х годов звукового кино стимулировало быстрый прогресс мощной электронно-акустической аппаратуры; немногим ранее открыли, что звук обычного граммофона делается гораздо натуральнее, если заменить мембрану адаптером, преобразующим механические колебания иглы в электрические, подключить его к усилителю, имеющемуся также в каждом радиоприемнике, и проигрывать пластинки уже через громкоговоритель. Прошло, однако, около четверти века, прежде чем радиопроигрыватель получил всеобщее признание, а до той поры связь приемника и граммофона оставалась сравнительно редкой и непрочной. Несопоставимы были и темпы их роста: акустический (нерадиофицированный) граммофон с трубой, спрятанной внутри ящика, и называемый в Европе патефоном, а в Америке виктролой по имени крупнейших фирм-изготовителей «Пата» и «Виктор», надолго задержался в своем развитии. Приемник же поднялся в начале 30-х годов на гораздо более высокую эволюционную ступень: супергетеродинная схема, лампы с подогревом и динамический громкоговоритель резко улучшили чувствительность, селективность, стабильность и качество звучания (сегодняшние аппараты, за исключением



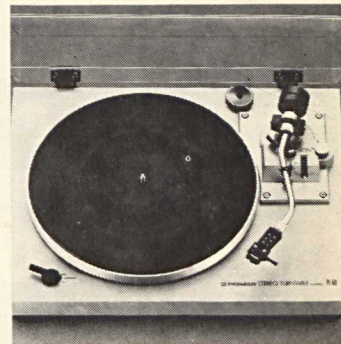
Новинка 70-х годов — «графический» эквалайзер, или многополосный тон-корректор.

Сдвигая вверх или вниз ползунковые регуляторы, дающие зримый пунктир частотной кривой, можно добиваться наиболее естественного и красочного звучания.

Например, подчеркивать или приглушать отдельные группы инструментов, изменять тембр голоса и т. д. — то есть брать на себя часть функций дирижера и звукоорежиссера.

По мере того, как рабочие механизмы и вещественные «тела» электронных устройств уходят за пределы нашего чувственного восприятия, на первый план выдвигается интерфейс — зримая и осязаемая поверхность встречи, взаимодействия и общения между человеком и все более «умным» аппаратом — не только слугой, но и партнером.

Многие энтузиасты хай-фай, а вслед за ними и дизайнеры видят в магнитофоне и других электронно-акустических устройствах не только комплекс «машин», но и своего рода исполнительские инструменты, на которых можно и нужно «играть» в процессе записи и воспроизведения музыки. Форма наклонного пульта особенно подходит для этой цели.



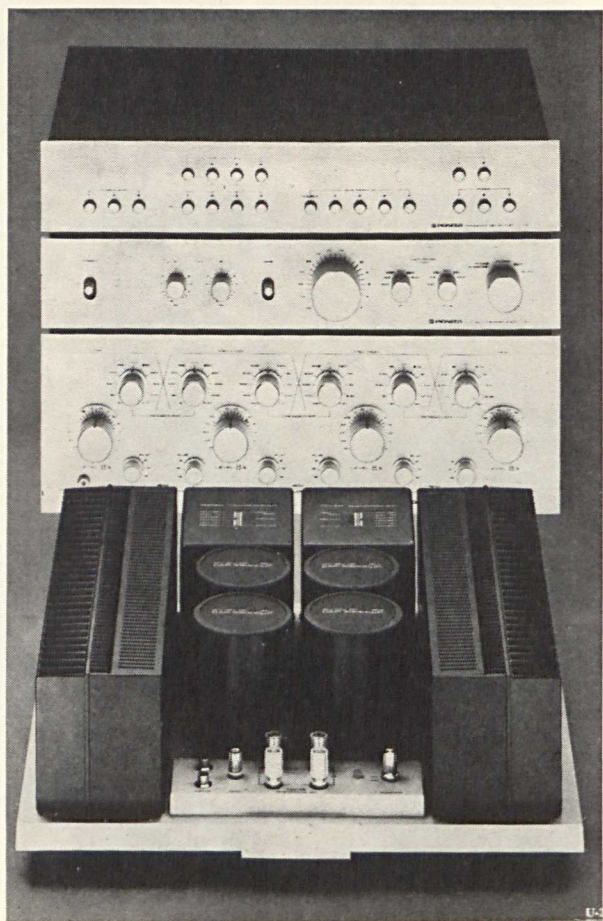
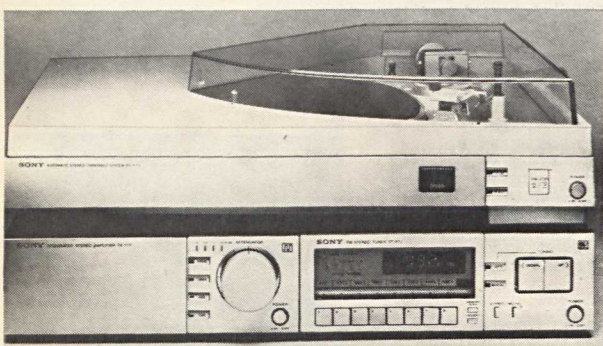
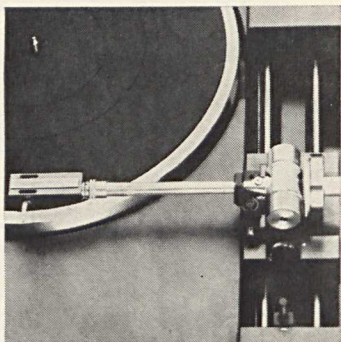
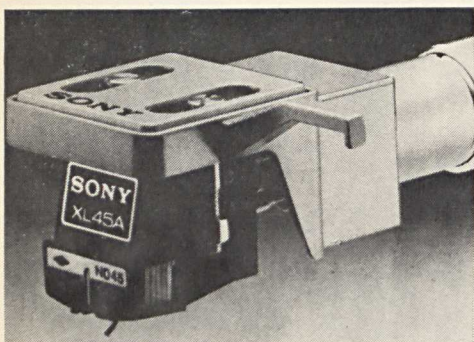
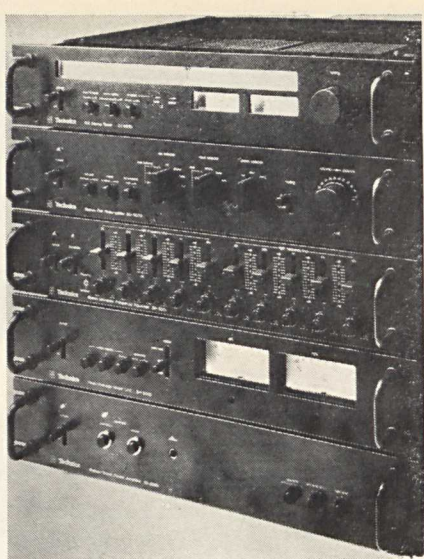
Сближение решений акустических приборов с музыкальными инструментами — идея не новая. Тридцатиполосный (!) эквалайзер, обходящийся без всякой электроники, был осуществлен еще в 20-х годах.

Три дюжины резонирующих струн, натянутых перед рупором и настраиваемых с помощью ключа, исключительного тонко компенсировали неравномерности частотной характеристики граммофона «Клингзор».



Хороший дизайн интерфейса позволяет с одного взгляда отличить один блок комплекса от другого, опознать его назначение, определить его рабочий режим и состояние, в котором он сейчас находится, а затем быстро и безошибочно отдать ему нужную команду. Вместе с тем нельзя допускать разбоя в размерах, общих очертаниях и размещении главных органов управления различных блоков. Один из путей преодоления этого противоречия — вертикальная компоновка, связывающая в монолитное целое тюнер, предварительный усилитель, графический эквалайзер, оконечный усилитель и блок питания. В конце 70-х годов таким комплексам нередко придавали облик войсковых радиостанций времен второй мировой войны.

Грамофонный тонарм (буквально — «звуковая рука») с головкой звукоснимателя — наиболее деликатная и чувствительная часть современного проигрывателя пластинок — представляет собой произведение точной механики, по совершенству конструкции сравнимое с хронометром или астрономическим секстантом и подобно им восхищающее благородством пропорций и выразительностью линий.



приема в УКВ-ЧМ диапазоне, немногим его превосходят); электронная часть аппарата и репродуктор объединились в общем корпусе, облик последнего также существенно изменился.

После периода разбросанно-спорадических поисков наметилось два устойчивых, хотя и не единственных формотипа, на три десятилетия предопределивших дизайн настольных радиоприемников: вертикальный, излюбленный американцами, и горизонтальный, преобладавший в Западной Европе. Первый имел стандартное решение: верхнюю половину передней стенки ящика занимали лучеобразные или вертикальные прорези-щели для звука от динамика, нижнюю — шкала (чаще всего круглый или овальный циферблат) и обступавшие ее ручки. Европейцы предлагали три основных варианта: затянутый декоративной тканью квадрат динамика слева и равновеликая витрина шкалы с ручками под ней справа; длинная вытянутая шкала-линейка с ручками по бокам внизу ящика, а над ней — сплошь драпированное пространство отражательной доски; наконец — такая же шкала, расположенная наклонно на верхней крышке, скошенной или скругленной наподобие мансарды.

Архитектурные сравнения напрашиваются здесь недаром: как бы различно ни компоновались все эти радиоприемники, прототипом их облика служили теперь уже не изящные безделушки, не конторская мебель или другие предметы домашнего обихода, но сам дом. Американские модели вначале прямо казались игрушечными коттеджами колониальной эпохи, затем их сменили «небоскребы» с массивным фундаментом и обтекаемо-каскадными уступами наверху — комнатные реплики возведенных как раз в те годы «Эмпайер Стэйт Билдинг» и «Рокфеллер Сентер». Британские отличались сдержанно-респектабельными контурами и декором в эдвардианском вкусе, немецкий же радиодизайн чем дальше, тем больше повторял в миниатюре угрюмо-помпезный имперский монументализм третьего рейха.

Так или иначе, приемник и в самом деле оказывался домом: он имел парадный фасад, обращенный к приходящим гостям, у него был задний двор, куда подводились электропитание, провода антенны и заземления, кабель адаптера или дополнительного громкоговорителя; в нем отчетливо выделялись бельэтаж, чердак и подвал. В нерабочем состоянии он стоял замешшим, покинутым, темным; с поворотом же выключателя празднично освещалась шкала с названиями мировых столиц, изумрудно зеленел и подмигивал теньвым сектором «магический глаз» — индикатор точной настройки, приветливый фонарь над входом, он же маяк и бортовой огонь, — из глубины возник слабый гул, шорох разрядов, посвист интерференций, эхо радиобездны — дом превращался в корабль, плывущий в океане эфира. И как всякий настоящий дом и настоящий корабль, он был, конечно, и живым организмом, прячущим свои внутренности под защитой скелета, мускулатуры, мягких тканей и эпидермы, являющим окружающим свою наружность, телесную пластику, внешне выраженную индивидуальность и скромное, но уже несомненное лицо.

Единственное несовершенство — для подавляющего большинства в те дни практически незаметное — заключалось в акустике. Лишь изощренный слух наиболее взыскательных знатоков отмечал, что в музыке басовые ноты передаются ослабленно, скрипки не очень чисты, трубы резковаты или хриплы, флейты и колокольчики приглушены, пассажи фортепиано сопровождаются какими-то посторонними обертонными, а на оркестровых фортиссимо звук «захлебывается» и «садится» от перегрузки. Несколько меньше эти недостатки сказывались в дорогих моделях «мебельного» типа: богачам предлагались высокие консоли с репродуктором в нижней части, приемником в средней и проигрывателем наверху или же низкие лари, где шкала с органами настройки и диск с адаптером располагались рядом в одной горизонтальной плоскости под откидной крышкой. Встречались также игривые шкафчики на гнутых ножках, изящные секретеры и внушительные радиокомоды с выдвигаемыми ящиками; их корпуса, фанерованные карельской березой или красным деревом, нередко стилизовали под Буля и Чиппендейля.

Пионерами прогресса были, однако, не крупные фирмы, делающие ставку на роскошь и грандиозность, а радиолюбители-меломаны. Собирая собственными руками мощные усилители, сколачивая из досок объемистые ящики с резонаторами и помещая туда динамики, используемые в кинотеатрах, они уже в конце 30-х годов сумели выйти на новые рубежи качества. По сравнению со всем предыдущим, звучание их самодельных установок поражаало естественностью и казалось неотличимым от настоящего, «живого», исполнения музыки; такое совершенное воспроизведение и начали называть «высокой верностью», хай-фай. Движение, взяв удачный старт, не приобрело все же широких масштабов. Должна была пройти вторая мировая война и совершиться еще много событий, включая изобретение магнитофона, долгонгающих пластинок, стереофонической записи, радиовещания с частотной модуляцией на УКВ и очень громкой по-

пулярной музыки «рок-н-ролл», водившей с ума миллионы подростков, чтобы к середине 50-х годов идея «высокой верности» воплотилась в индустриально-массовой продукции. Потребовалось еще лет пятнадцать, чтобы расстаться с ранее сложившимся стереотипом домашних радиоаппаратов и сменить не только стилистику, но и самую исходную парадигму дизайна хай-фай.

Прежде считалось само собой разумеющимся: независимо от конкретно стиливого исполнения приемника или проигрывателя требовалось во что бы то ни стало закрыть, убрать с глаз долой, замаскировать его инженерную конструкцию и техническую сущность. Прибору разрешалось войти в освященный традицией мир жилища в образе какого-нибудь традиционно домашнего же, декоративного, хозяйственного или игрушечного предмета, в подобии самого дома, служащего приютом для призрачных эфирных существ. Его интерфейс мимикрировал под материал и элементы окружающей предметной среды, в которой прибор стремился найти себе как бы уже заранее отведенное ему место, раствориться и ассимилироваться. От электронного устройства в структуру интерфейса старались вводить как можно меньше; дизайн его шел преимущественно извне.

Новый подход декларирует диаметрально противоположное: хай-фай — это прежде всего прибор, и даже не единичный прибор, но совокупность приборов, особая система, вступающая со средой в активнейшее взаимодействие. Дизайн подобной системы идет изнутри, следуя ее функциональной структуре, которую образуют тюнер (приемник без громкоговорителя), проигрыватель, магнитофон, предварительный усилитель с коммутатором, мощный усилитель и акустические колонки; к ним часто добавляется многополосный эквалайзер (корректор частотной характеристики), шумоподавитель «долби» и ряд других электронных устройств — сравнительно небольших металлических коробок, соединяемых между собой гибкими кабелями. Будучи целостной, такая система не имеет какой-то одной и фиксированной визуально-пространственной формы; она существенно полиморфна и способна функционировать как в дисперсном, так и в компактно собранном состоянии.

В первом случае ее элементы как бы разбредаются по интерьеру, находя себе отдельные собственные «ниши» в экологии предметного мира жилища. Каждый блок может помещаться при этом в наиболее подходящем для него месте: колонки — по углам комнаты, откуда они лучше всего звучат, тюнер, проигрыватель и магнитофон группируются поближе друг к другу на столе, стеллаже, этажерке, в отсеках шкафа-стенки или на книжных полках; предварительный усилитель с регуляторами громкости и тембра — под рукой близ кресла или дивана, где вы обычно сидите, слушая музыку; мощный усилитель можно задвинуть куда-нибудь подальше, где его не было бы видно.

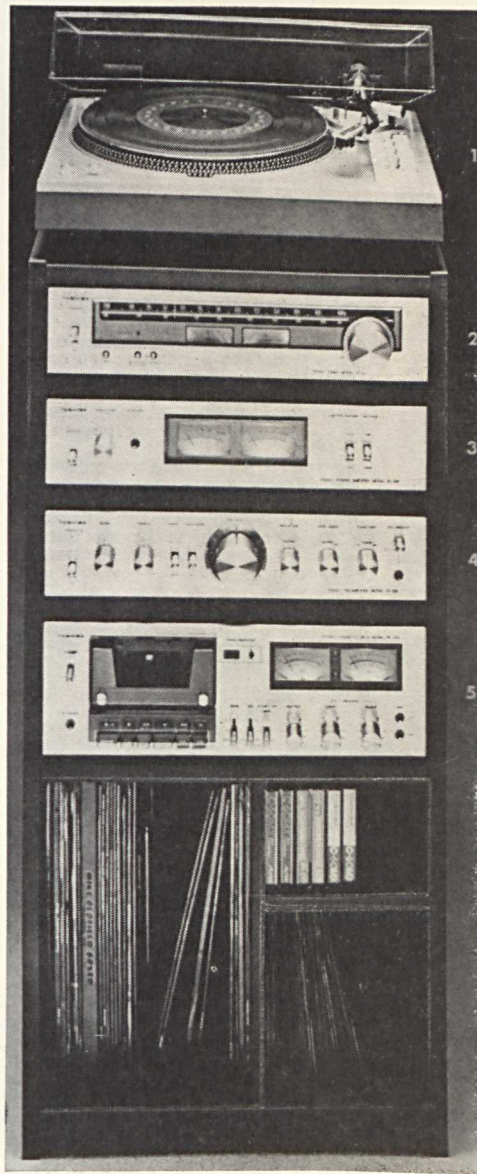
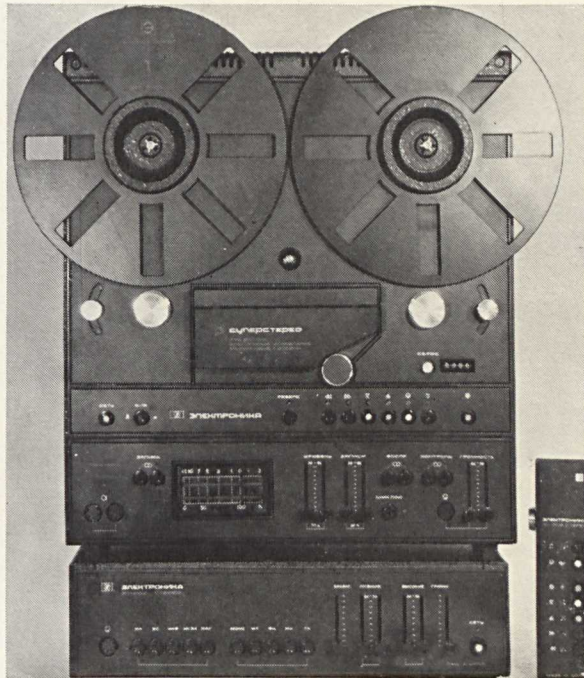
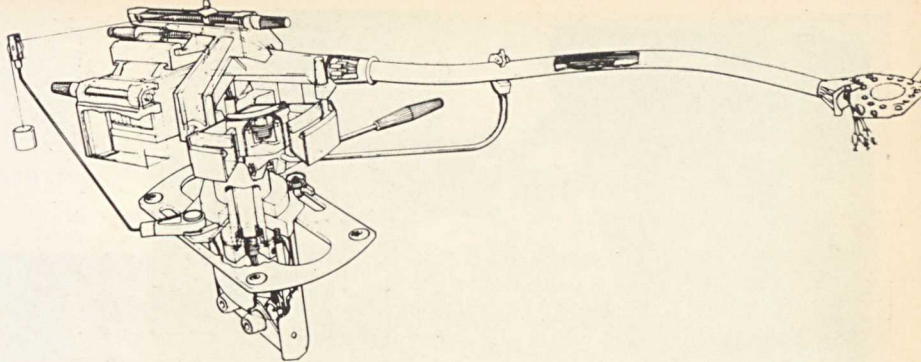
Во втором, компактном варианте, в последние годы преобладающем, блоки собираются вместе один над другим на вертикальной стойке подчеркнута индустриального типа. Тут система уже не приспособливается, но одним махом захватывает нужную ей область жилой среды, превращая прилегающую часть интерьера в пространство лаборатории, радиомастерской, приемного центра или студии звукозаписи. Интерфейс такой системы отнюдь не стремится придать ей какую-либо «приятность», приветливость, уютность и теплоту. Он откровенно демонстрирует ее холодную и высокомерную отстраненность от всего «бытового» и не только не прикрывает, но агрессивно утверждает ее функциональность, инженерную прецизионность и профессионализм экстра-класса, отмеченный столь престижными ныне знаками «солид стэйт» (гарантированная надежность) и «хай-тек» (авангардная технология).

Прямые углы, перпендикулярные плоскости, анодированный алюминий, нержавеющая сталь и кварцевое стекло, серебристо-серый, пепельный или угольно-черный колорит «лунного пейзажа» с рядами стрелочных измерителей, оптических индикаторов, настроечных шкал, ручек, лимбов, верньеров, ползунковых потенциометров, тумблеров, переключателей, клавиш, кнопок, сигнальных лампочек и светодиодов... — люди старшего поколения, привыкшие к домашним радиоаппаратам традиционного типа, сталкиваясь со всем этим, испытывают шок, а затем беспомощную растерянность. И есть от чего. В течение полувека дизайнеры ставили себе целью как можно более упростить пользование приемником и проигрывателем, сводя органы их управления к минимуму; идеалом считалась «одноручечность». У нынешней же системы хай-фай число деталей, которые ее владельцу предлагается вращать, нажимать и передвигать, достигает в среднем тридцати, а то и пятидесяти.

ВЫСОКАЯ ВЕРНОСТЬ И ВЫСОКОЕ ПРИЗВАНИЕ

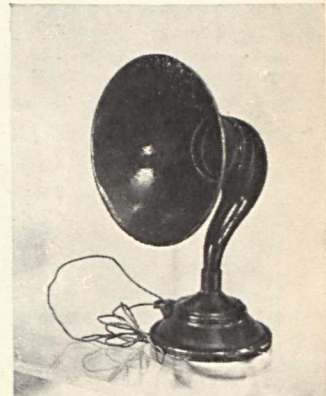
Итак, окончательное торжество функции над формой, техники над эстетикой, рационализма над художественной интуицией?

Не будем торопиться с выводами. Интерфейс домашней радиоэлектроники наших дней не всегда так



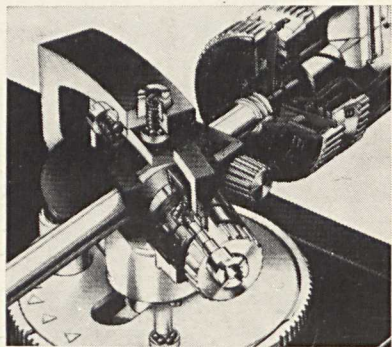
Гигантомания и гиперболизация инженерно-технологического начала в образах хай-фай идет вразрез с художественно-гуманитарным призванием этих аппаратов и препятствует их одомашниванию. Пример противоположной тенденции — миниатюризация формата и возвращение к традиционной образности предметов культурного обихода. Военизированно-униформизованная приборная стойка, навевающая мрачные мысли о бетонном бункере, вновь превращается в этажерку, нижнюю часть которой занимают пластинки и кассеты в разноцветных коробках, журналы или небольшие бар.

Иногда тюнер, предварительный усилитель или лентопротяжный механизм магнитофона проектируется дизайнером в виде отдельного, горизонтально вытянутого блока низкого профиля, уподобляемого лежащей плашмя книге. Существуют направления и откровенной стилизации под старину, причем в качестве антикварных образов для такого ретро-дизайна нередко берутся модели радиоаппаратов 20-х и 30-х годов (их внутреннее содержимое отвечает, конечно, всем нынешним стандартам).



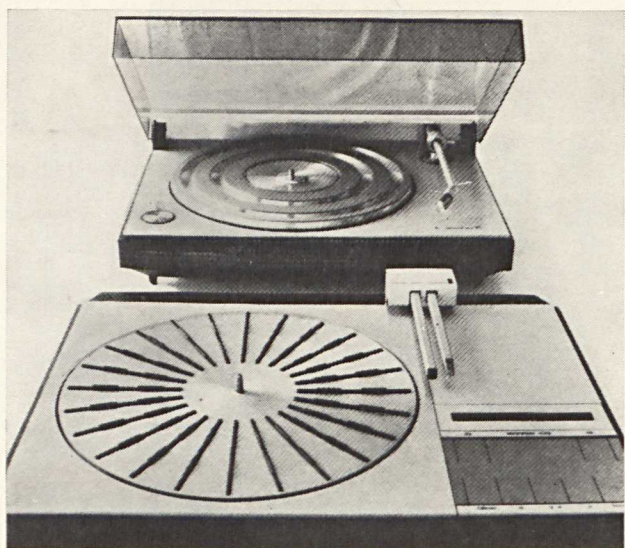
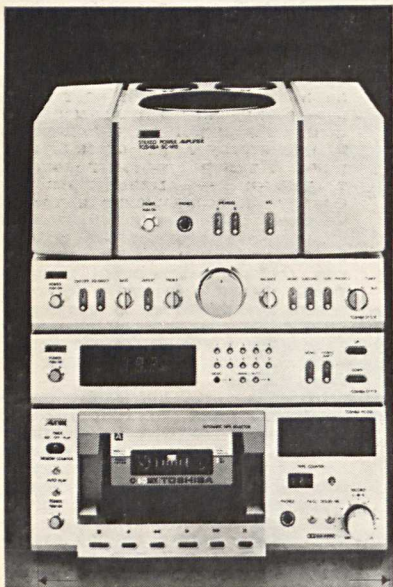


Ретро-ностальгия в дизайне домашней радиоэлектроники совпадает с завершением определенной фазы научно-технического прогресса и указывает на исчерпанность проектной системы, направившей до сих пор разработку хай-фай аппаратуры. Сверхизощренные конструкции, гротескные компоновки, переворачивающие привычные связи и соотношения объемов и формы; мягко-изысканная и несколько манерная пластика — это уже не зенит, но великопленный закат, своего рода «поздний эллинизм» и «александринский период» славной эпохи электромеханических звукоснимателей, больших транзисторов и непрерывно-аналоговой модуляции записываемых сигналов.



Революционные сдвиги в электроакустике, обусловленные появлением интегральных схем, дискретно-цифровой записи и лазерного считывания, заставляют в корне пересматривать старые взгляды на дизайн хай-фай. Комплекс приборов, занимавший ранее целый шкаф, сжимается в спичечную коробку. Впервые в истории взаимоотношений человека и машины органы управления начинают превосходить размерами управляемую систему. Более того, они делаются основными визуальными и тактильными знаками ее присутствия, которым дизайнер волен придавать любую нужную ему форму.

Интерфейс нагружается исключительно важным и многообразным смыслом. На смену примитивной регулировке частотного спектра и пространственного баланса звучания скоро придет возможность прямого вмешательства в художественную структуру передаваемого сообщения. Слушатель будет в состоянии гибко и дифференцированно варьировать темп, строй, интонационно-мелодический склад, гармоню и оркестровку воспроизводимой музыкальной пьесы, выступая в роли ее соисполнителя и даже соавтора. Дизайн интерфейса приобретает тем самым небывало ответственное значение: он должен стать подлинным выразителем творческой идеи хай-фай, стимулятором эстетической активности и культурным посредником между миром техники и миром искусства.



правдив и открывенен, как кажется. Ультратехнологический лик Медузы зачастую служит маской, представляющей прибор более сложным, значительным и загадочным, чем он есть в действительности. Искусно выполненные образы «солид стэйт» и «хай-тек» сплошь и рядом суть не более чем стайлинг, призванный заворочить потребителя кинотелевизионной символикой ядерно-кибернетической мифологии, сублимировать его подавленные желания хоть чем-нибудь или кем-нибудь управлять, потешить его иллюзией собственного всемогущества посредством отождествления с героями «Космической одиссеи» или каких-нибудь «Звездных войн».

К тому же, как показывает практика последних лет, это и не единственный путь сегодняшнего, тем более завтрашнего радиодизайна. Отнюдь не все любящие музыку владельцы хай-фай так уж жаждут возиться с десятками не вполне понятных им индикаторов и манипуляторов, многие вообще избегают к ним прикасаться, довольствуясь элементарной регулировкой громкости, то есть, по существу, совсем не реализуют качественного потенциала купленной ими аппаратуры. Кроме того, если нарочитая «машинность» и апеллирует к инфантильным фантазиям и неутоленным амбициям какой-то части потребителей-мужчин, то лучшая половина человечества упорно остается равнодушной к такого рода игрушкам и все более активно противится превращению домашнего очага в электронную кухню Вулкана.

Под давлением этих противоречивых требований современные дизайнеры либо прибегают к паллиативам ретростилизации (нередко под радиоаппараты 30-х и даже 20-х годов!), либо пытаются отыскать стратегию творческих решений, удовлетворяющих запросы всех заинтересованных сторон. Интересен в этом смысле дизайн фирмы «Банг и Олуфсен»: футуристический облик ее продукции, не порывая с традициями общеприимной предметной культуры, сочетает европейскую конструктивность и операциональность с созерцательной умиротворенностью и органикой восточноазиатской пластики. Все блоки хай-фай комплексов этой фирмы (кроме колонок) отличаются очень низким «террасообразным» профилем и мягким сопряжением плоскостей под тупыми углами; они не стоят, но лежат, буквально стелются и расплываются по горизонтали, естественно вписываясь, например, в пространство письменного стола рядом с бюваром, стопкой бумаги и раскрытой книгой. Их поверхность абсолютно гладка и чиста, без каких-либо выступающих органов управления, за исключением нескольких намеченных лаконичной графикой клавиш или сенсоров, которые реагируют на одно лишь прикосновение, — управлять таким комплексом без труда может и ребенок.

Но стоит приподнять фронтальную крышку, и любителю манипулировать ручками предстает панель коммутации, выбора функций и предварительной регулировки многочисленных параметров и характеристик системы, обладающей способностью к «обучению»: однажды настроенная на несколько различных режимов работы соответственно тем или иным требованиям эксплуатации, условиям слушания или типу воспроизводимого материала, она «запоминает» данные ей указания и в дальнейшем, вновь сокрыв свою сложнейшую мимику и жесткую регуляцию под вуалью внешней оболочки, сама мгновенно перенастраивается и приводит себя в должное состояние по минимально короткой команде.

Таково, вкратце, наиболее перспективное направление дизайна домашней радиоэлектроники начала 80-х годов. По мере того как идея хай-фай начинает означать не столько неискаженную передачу «натурального» звучания, сколько возможность создания произвольно варьируемых «звуковых сред» или «акустических окружений», а соответствующие приборы превращаются в компьютеризированные «обучаемые» устройства, наделенные «памятью» и способностью самостоятельно управлять собственной работой по индивидуально составленной программе, их дизайн уже при всем желании нельзя свести к задаче декоративного оформления или эстетизации неприглядной инженерной конструкции. Проектирование интерфейса становится в буквальном смысле поиском оптимальных условий контакта и диалога между человеком и чем-то таким, что явно не укладывается в понятие просто «машины», тем более «мертвой вещи» — речь идет об активном посреднике живого человеческого общения, об искусственном объекте, обладающем чертами субъекта, об артефакте, с которым возможно отношение «я и ты».

Но не так ли относимся мы и к любым «объектам», созданным настоящим художником, — будь то картина, статуя, творение архитектуры и прикладного искусства или любой «утилитарный» предмет, несущий на себе отпечаток творящей воли, а тем самым посылающий нам свой зов и ждущий ответа? Электроника, кибернетика и прочие порождения НТР лишь еще раз настойчиво напоминают дизайнеру сегодняшним языком о необходимости стремиться к тому, чтобы каждая проектируемая им вещь сохраняла бы высокую верность как своему призванию, так и самой себе, что, в сущности, есть одно и то же.

Портрет спектакля

Михаил Киселев,

Борис Шумяцкий



Спектакль московского театра «Современник» «Кабала Святош» («Мольер») по пьесе М. Булгакова. Режиссер-постановщик И. Кваша, сценография Б. Биргера и П. Сапегина.

Пьеса о жизни Мольера не в первый раз появляется на сцене. Один из наиболее памятных спектаклей был поставлен А. Эфросом в театре Ленинского комсомола в 1966 году с художниками В. Дургиным и А. Черновой. Их оформление никоим образом не приближалось к тому, что появилось сегодня в «Современнике». Но все же в ходе мысли столь различных художников есть некая идентичность, диктуемая, очевидно, самим материалом. У Дургина — Черновой во весь задник сцены был возведен орган, в «Современнике» появился огромный писанный занавес, по сути — произведение живописи. Очевидно, образ самой музыки и образ самой живописи и в том и в другом случае вызваны к жизни потребностью найти равновеликий эквивалент драматургическому искусству Мольера, самому Искусству.

В «Современнике» художники стремились связать конкретное произведение Булгакова с основной проблематикой всего творчества этого мастера в последний период жизни. В основе пьесы лежит извечная тема взаимодействия художника и окружающего мира, развиваемая писателем не только в «Жизни господина де Мольера»,

но и в «Театральном романе» и в «Мастере и Маргарите». Традиция читать не отдельное произведение автора, а представлять его творчество в целом не столь часто реализуется в театре, но все же она не прерывается.

Тему мастера, тему художника Булгаков рассматривает на фоне истории культуры и не раз переносит нас к истоку нашей эры, в центр событий, которые многократно освещались в европейском изобразительном искусстве.

Потому спектакль начинается с живописно-пластического пролога, где занавес предстает как монументально-декоративное панно «Шествие на Голгофу». Оно занимает все зеркало сцены, и его мощные динамические цветовые потоки направляют зрителя на лад высокой трагедии и соотносятся с устойчивыми представлениями о жертве, принесенной во благо людей, столь привычными для европейской культуры. Символика мифа дает направление переживанию булгаковского сюжета, который разворачивается во Франции в XVII веке. Образ Иисуса, падающего под тяжестью креста, его фигура, отличающаяся повышенной пластической лепкой, выделена направленным светом. От центральной фигуры взгляд переходит к окружающим группам. Когда, освобождая глубину сцены, центральная часть панно уходит, чтобы вернуться лишь в финале, остаются боковые части панора-

мы. Темные фигуры, фрагменты небесного пространства и библейских облаков все время будут рядом с героями спектакля. И хотя части полотна обращаются в кулисы, членившие глубину, обрамляющие сцену, нам постоянно напоминают о том, что перед нами — не частный конфликт драматурга и монарха, но вечное развитие вечной темы судьбы художника от Микеланджело до Пушкина, от Рембрандта до Моцарта и самого Мольера.

Мольер появляется перед нами за кулисами театра Пале-Рояль. Краски его костюма и рыжий парик — своеобразная парафраза цветам только что исчезнувшей фигуры. Актеры труппы Мольера играют для короля. Мы видим сцену Пале-Рояля изнутри, актеры выбегают к своей публике сквозь прорез полупрозрачного алого занавеса. На этом занавесе, как на экране, острым гротеском запечатлеваются причудливые силуэты в духе Калло, испытавшего, кстати, в своей графике сильное влияние театра.

Глубокое пространство открывает необычайно богатые возможности для постановщика манипулировать масштабом фигур, расставляя эмоциональные акценты, и следует вспомнить другое глубокое пространство в том же «Мольере» — в БДТ, в постановке С. Юрского, у Э. Кочергина, — но там сцена, открытая во всю глубину, была пуста (если не считать щитов и шандалов) — трагедия Мольера была как

бы вынесена беспощадно на открытую площадь.

Здесь пространство все время трансформируется, стремительно меняется, всякий раз возникает не только новый интерьер, но и в некотором смысле новый театр: в старинной традиции «интерьерных» спектаклей является дом Мольера; любовно и ласково уточнена каждая деталь обстановки в уютных бытовых подробностях — бюро, шкаф, теплые изразцы печки; все это дает возможность особо глубоко пережить разорение дома и очага.

Сцена во дворце, напротив, решена лаконично, в духе сценических исканий 70-х годов. Лишь лестница, свечи и боковые части занавеса (здесь они уже шпалеры) да маленький столик на первом плане по контрасту подчеркивают грандиозность пустынных дворцовых апартаментов.

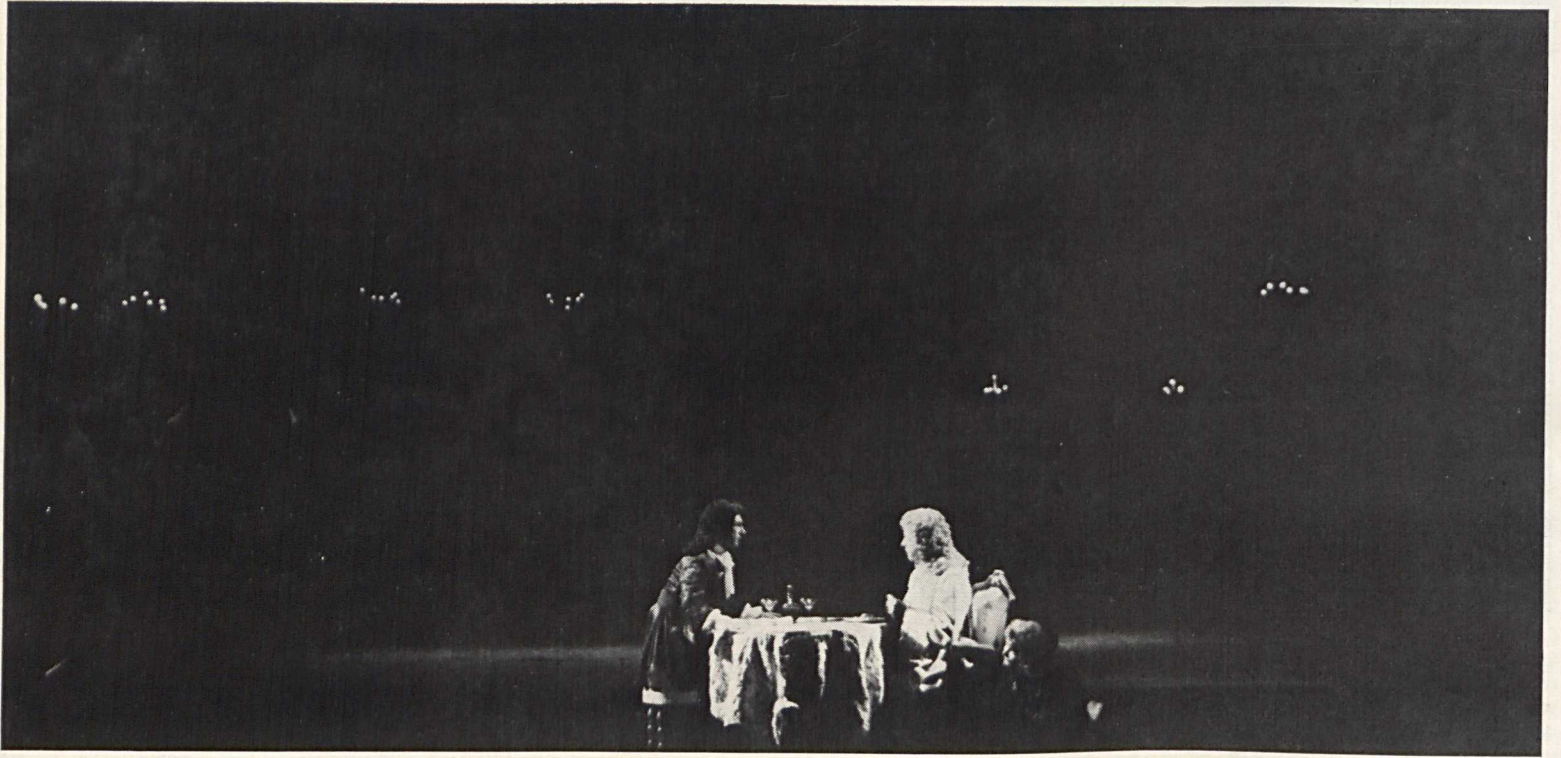
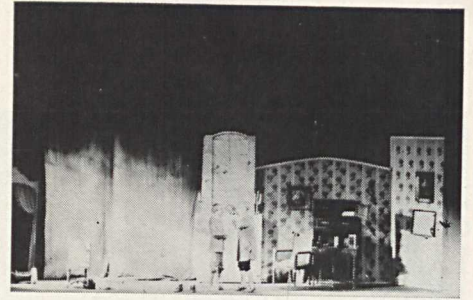
В сцене судилища — глухой черный фон, сильно сокращенное пространство, узко вытянутое параллельно рампе, фигуры членов Кабалы Священного писания в ба-

лахонах «судей» с причудливыми злобными капюшонами, линейная композиция с рядами жутких спин — предстает своеобразный театр ужасов, по мотивам Гойи и гротесков карнавала смерти.

Во тьме собора горит светоносный витраж в стиле средневекового храмового искусства. Архиепископ в ало-золотом одеянии и кающаяся Мадлена Бежар в черно-лиловых одеждах озарены витражным сиянием.

В спектакле много черного, но это не провал, не отсутствие цвета, а живопись, где под кистью мастера все обретает качества живописного полотна, где земная реальность освещается загадочным и как бы потусторонним источником света.

Теплая охристо-розовая гамма комнаты Мольера, яркая и глубокая живопись собора, горячий, хотя и приглушенный таинственным мерцанием колорит театра Мольера — цвет здесь символичен и осмыслен в традициях старого европейского искусства. Но цветовые характеристики



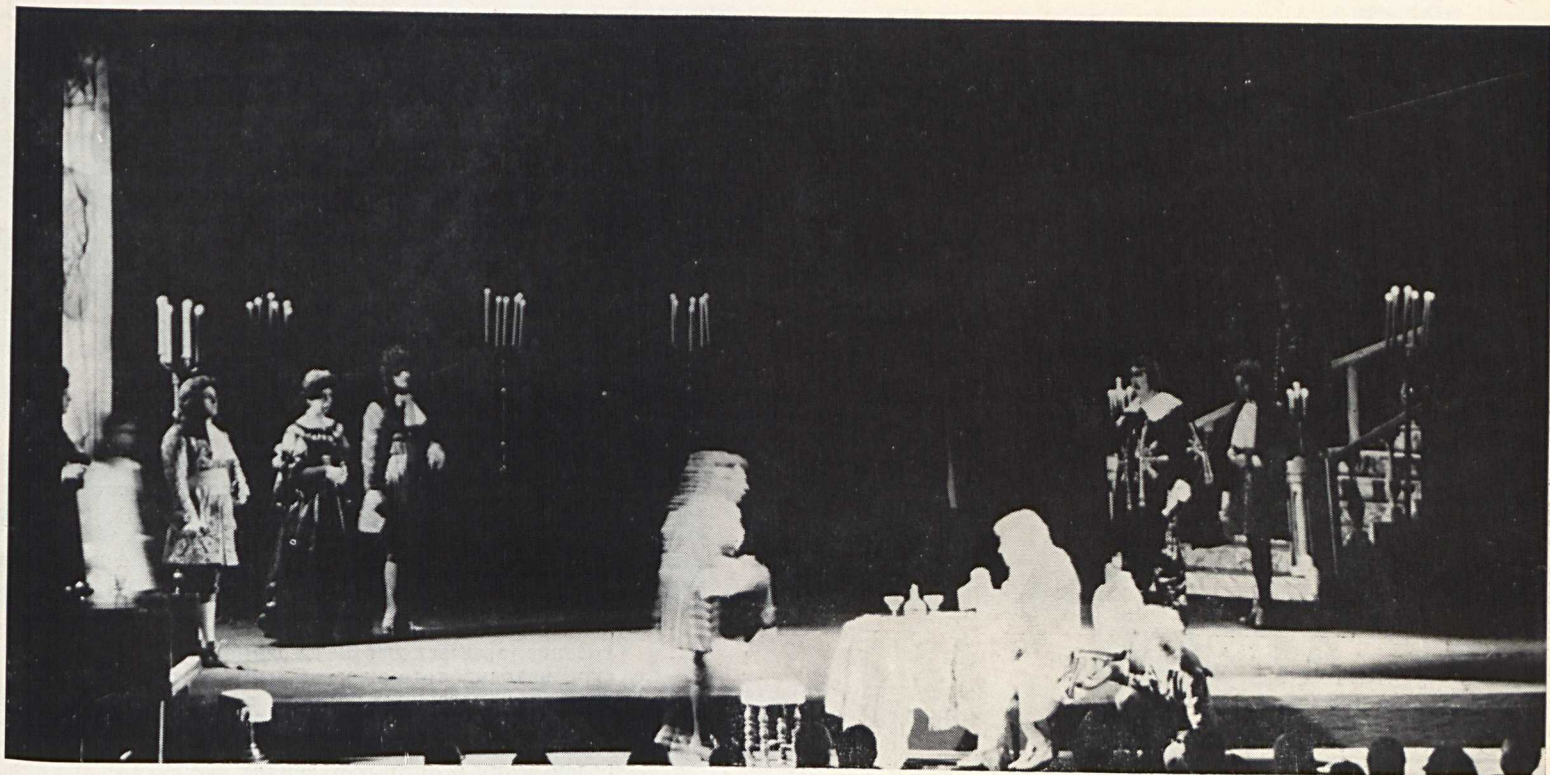
интерьеров и персонажей восходят и к пониманию цвета самим Булгаковым. Вспоминается постоянный рефрен — «кровавый подбой» плаща Пилата из «Мастера и Маргариты», алая кровь на снегу из пьесы «Черный снег», которую ставит герой из «Театрального романа». Цвет крови для Булгакова — символ трагедии и беспощадной жестокости. Следуя Булгакову, оформители спектакля используют эту символику. Это начинается с панно, на котором справа высится фигура человека с мечом в алом плаще, напоминающая центуриона Крысобоя. Зловеще звучит и красный цвет диагонально протянутого через сцену занавеса в Пале-Ройяле в первом действии, а в заключение красное одеяло усиливает ужас фантазмагории театральных масок, окружающих умиряющего Мольера, играющего свой последний спектакль. Возникающие ассоциации с комедией дель арте именно благодаря пространственному и цветовому решению сцены заглушаются, ни на минуту

не давая забыть зрителю, что перед ним трагическая развязка пьесы. Костюмы гармонически соотнесены с любой точкой сценического пространства, куда бы ни перемещались актеры. Индивидуальное звучание цветовой характеристики каждого персонажа выдержано последовательно и принципиально. Верность исторически точному силуэту костюма ненавязчива и благородна. Тем контрастнее смотрится Людовик-Солнце; вместо пышного, вычурного и на современный взгляд нелепого наряда, к которому в действительности был привержен король, монарх на сцене предстает в подчеркнuto простом наряде, его изысканность и скромность нарочиты рядом с парадным одеянием Мольера; тем жестче выявляется лицемерие монарха. Особо хочется отметить маски спектакля. Они лишь мелькают, появляясь и исчезая, не даваясь подробному рассмотрению, но успевают создать атмосферу сатирического, комедийного театра Мольера. Тень ко-

медии дель арте — это тоже дань традиции европейской культуры. Фантастический фарс в площадном духе, который заключает спектакль и на котором обрывается жизнь Мольера, выводит тему творчества за пределы жизни художника, в вечность, где продолжается его существование и в народной жизни, и в произведении гения.

Сценография спектакля о Мольере ложится в русло современного процесса, не очерченного только лишь пределами театра. Синтез различных искусств, к которому так тяготеет наша художественная практика, объединяет и искания художников разных эпох, и различные жанры, и разные области и сферы, как бы пытаясь вернуть искусству утраченный синкретизм.

В этом плане особо примечательно обращение театра к опыту живописи Биргера: по традиции русского декорационного искусства работа живописца в театре всегда приносила ценные плоды.



Стиль Дороги

Армен Сардаров

Пейзаж старой
дороги с аллеями

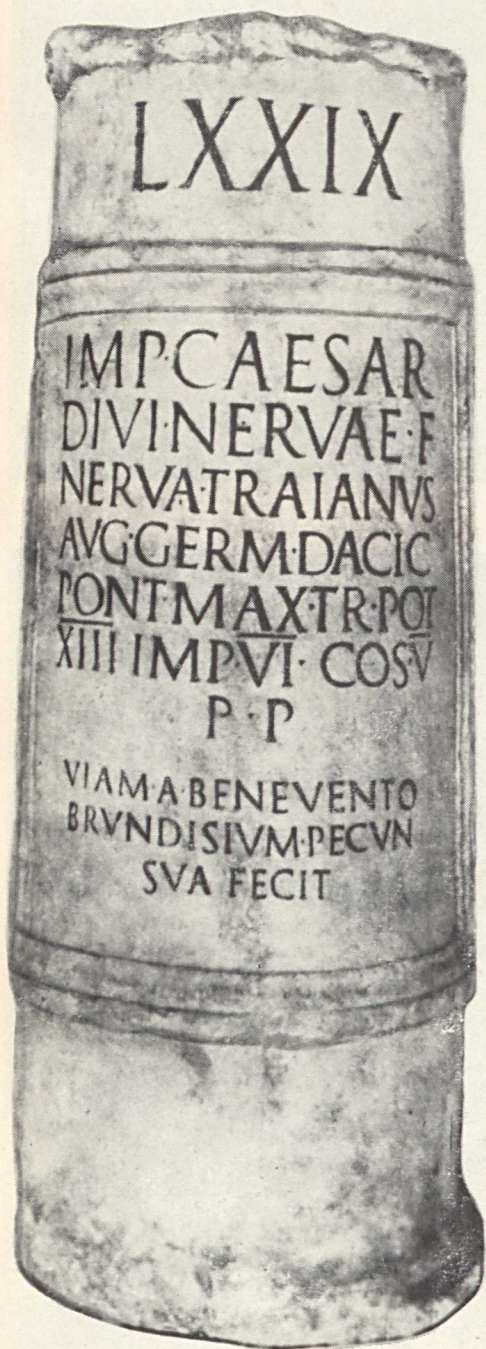


*«Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное
в слове: дорога!»*

Н. В. Гоголь

Via est Vita — говорили древние, и в этом выражении действительно присутствует тот глубинный смысл, который порой рождается из простого созвучия слов. Удобная, идеальная модель человеческой жизни создается в виде образа пути, имеющего начало и конец, длящегося во времени и пространстве. Дорога — это жизнь, а значит и смерть — такова диалектика этого афоризма. Одной из предпосылок этого представления служат обычаи захоронений у дорог, известные как у славян, так и у других народов. Лаврентьевская летопись сообщает о следующем обряде захоронения кривичей и радимичей: «...мртвца сожъжаху и посемь собравше кости вложяху в судину малу и поставаху на столпе на путе»¹.

В представлениях древних смерть ассоциируется с уходом, который происходит по дороге. Римляне, устранившие кладбища у дорог, использовали выражение: «Пойти к богам Аппиевой дорогой». Образ дороги создается из представлений о дороге как пути в неизвестность, ведь зачастую уходившие не возвращались. Бывало и так, что той же дорогой приходил враг, приносивший разорение и гибель. Впоследствии это представление, передаваемое из поколения в поколение, вызывающее необходимость защиты от злых сил, находит тотемический символ такой охраны в крестах и часовнях, которые во множестве ставятся у дорог в средневековой христианской Европе. Этот обычай особенно распространяется в западнорусских, белорусских и литовских землях.

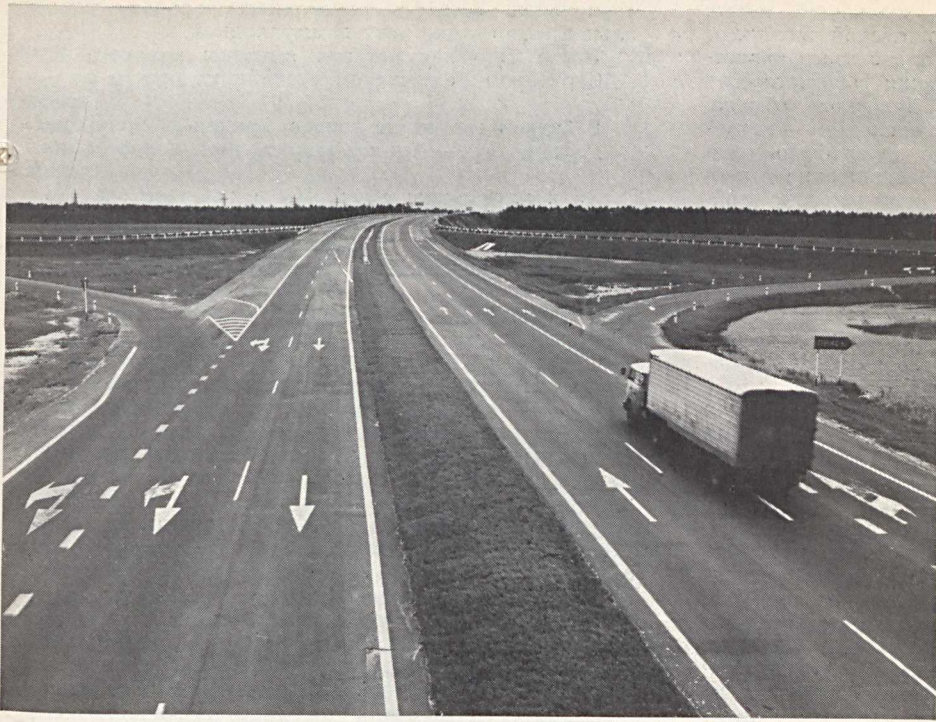


Мильный столб
Траяна на
Аппиевой дороге

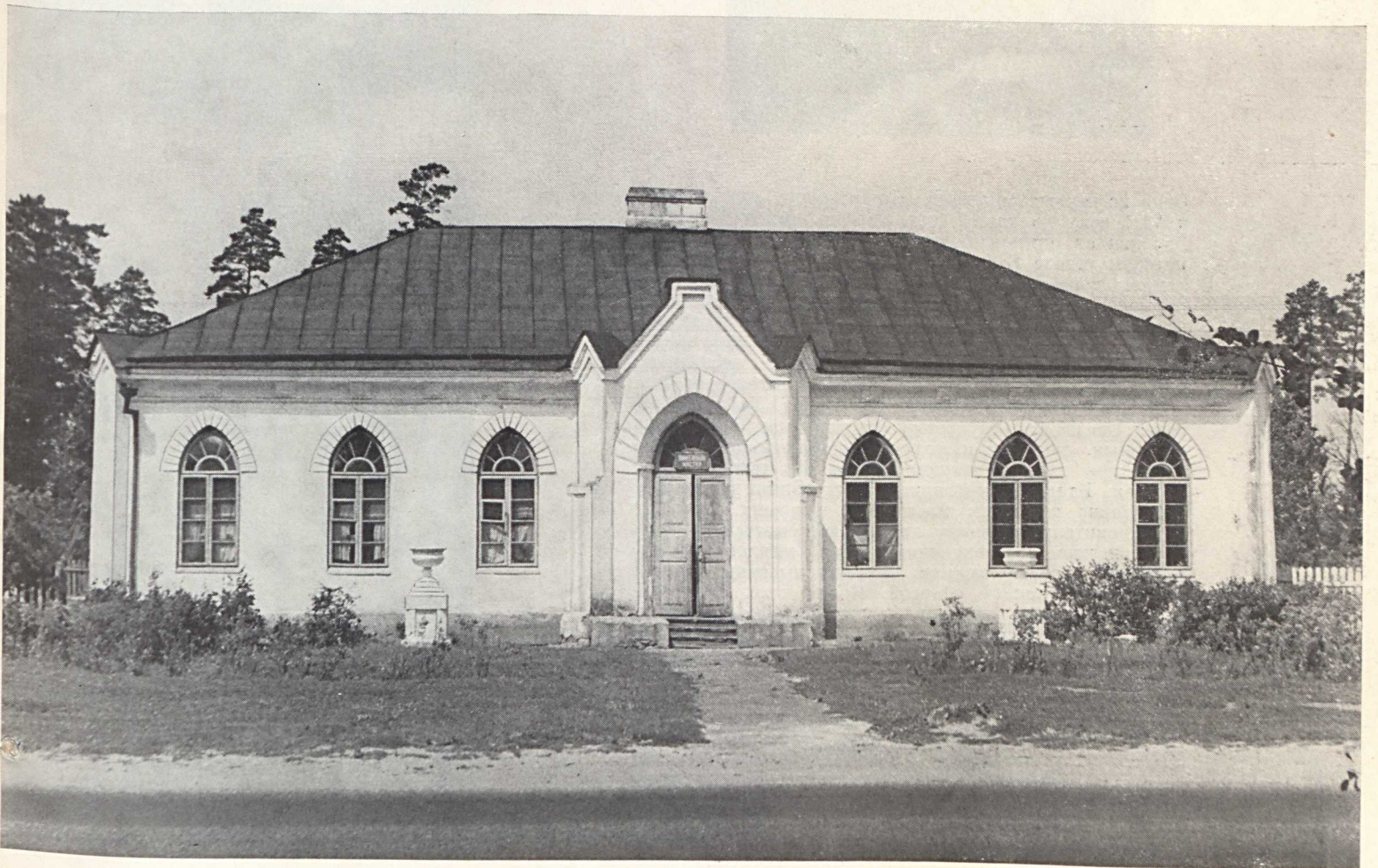
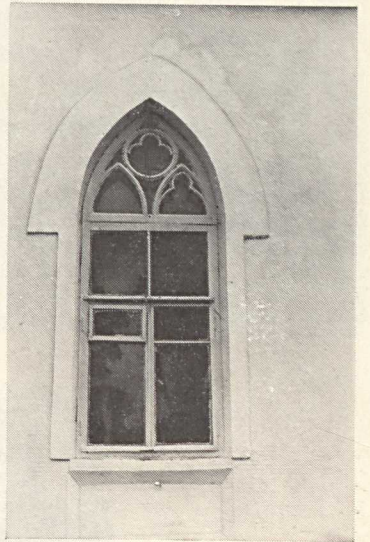
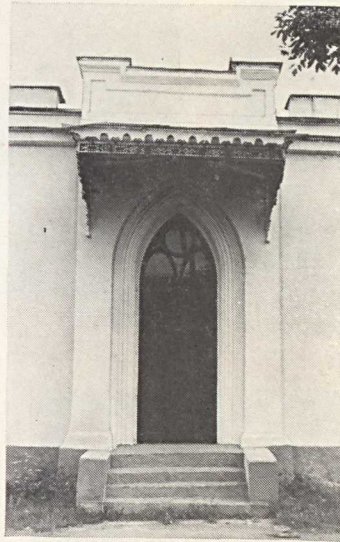
Мощение квадратами
камня на
древнеримской
дороге



Вид современной
автомагистрали



Почтовые
станции дома
(XIX в.)
Общий вид
и фрагменты



Итак, дороги — страшное, полное опасностей место, но, как это часто бывает в человеческой жизни, и влекущее. Важной объективной основой этого является то, что с момента своего появления дороги служат важным целям материального и духовного обмена, связям людей. Конечно, «момент появления» — неточное выражение, ибо формирование дорог было чрезвычайно длительным процессом. Передвижение в пространстве является неотъемлемым изначальным свойством бытия. Человеческая цивилизация зарождается в процессе возникновения трудовой деятельности, но также и обмена, контакта, общения.

Связь, коммуникация — необходимый фактор развития. С закреплением постоянных связей между человеческими поселениями и возникает собственно дорога — то есть пространственный постоянный маршрут на земной поверхности.

Дороги складываются стихийно, вскоре закрепляются на местности, чему служит движение по ним людей, повозок, вьючных животных и т. д. Движение по дорогам безусловно вызвало необходимость существования специальных ориентиров — этой цели первоначально служили реальные объекты ландшафта: отдельные деревья, валуны, складки местности. Впоследствии такие знаки-ориентиры начинают устраиваться специально — на деревьях делаются зарубки, камни ставятся на распутье. Заметными ориентирами были и придорожные кресты. Былинный герой на распутье — довольно распространенная ситуация нашего эпоса. Организующие усилия направляются не только на знаки, но и на другие элементы дорог: мощение, посадки деревьев, специфические придорожные постройки.

териальных богатств покоренных народов — вот реальное содержание этих коммуникаций.

После того как оставил я стены великого Рима С ритором Гелиодором, ученым мужем из

греков,

В бедной гостинице вскоре Ариция нас приютила; Дальше был — Аппиев форум, весь корабельщиков полный

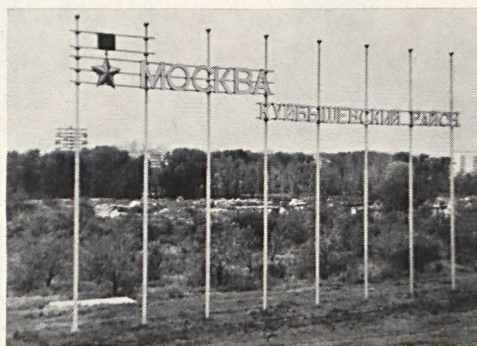
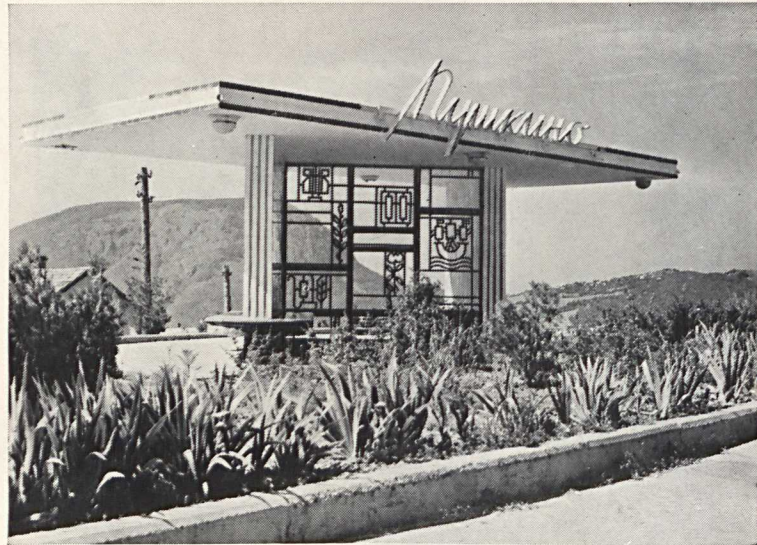
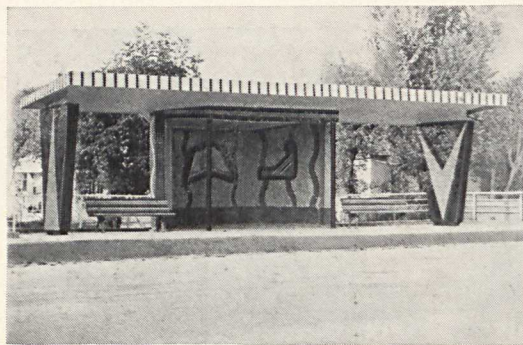
Да и плутов-корчмарей. Мы в два перехода

покрыли

Этот путь, но кто не ленив, те и в день проезжают. Мы не спешили; без спешки на этой дороге

приятней³.

Так описывает Квинт Горадий Флакк свое путешествие по знаменитой Аппиевой дороге из Рима в Брундизий в 37 году до н. э. Мощение крупными квадратами камня, великолепные многоарочные мосты были отличительной чертой лучших римских дорог, соединяющих метрополию с провинциями. Мильные столбы круглой формы, похожие на части дорических колонн с цифрами расстояний, отсчитываемых от Форума Романум, напоминали высеченной надписью о вечном долге жителей империи своему цезарю. Предместья Рима с их некрополями, мавзолеями у основных дорог встречали путешественника, въезжающего в Вечный город. Колеса повозок уже грохотали по мостовым города, когда величественно и надменно приветствовали когорты легионеров триумфальные арки — ворота Славы. Упомянувшиеся Горадием корчмари — держатели заведений, которые можно считать типично придорожными на протяжении многих веков. Действительно, в разное время в разных стра-



Одно из первых описаний облика дороги, относящееся к VIII веку до нашей эры, мы находим у Геродота. Вот как он описывает храмовую дорогу в древнеегипетском городе Бубастис: «От входа ведет мощенная камнем дорога, около трех стадий длиной, через городскую рыночную площадь на восток. Ширина ее четыре плефры. По обеим сторонам дороги стоят высокие до небес деревья. А ведет она к святилищу Гермеса»². Длина дороги сравнительно небольшая, примерно полкилометра, но вызывает интерес ее значительная ширина — около 120 метров. Высокие деревья «до небес» безусловно должны были быть очень высокими, так как казаться пропорционально высокими при данной ширине могли бы только такие деревья. Итак, симметричная композиция дороги несоизмерима по своим масштабам человеку. Вряд ли это удивительная черта для древнеегипетского формотворчества. Подавляющие своей циклопичностью размеры, масштаб храмов, пирамид вызваны той же идейно-нравственной основой. Кроме того, храмовый характер дороги, очевидно, служащей определенным ритуальным маршрутом, также напоминает нам об одной из важных целей ее строителей — создании помпезного сверхторжественного настроения, соответствующего религиозному обряду.

Древнеримская цивилизация, принесшая «городу и миру» немало достижений в различных сферах, прославилась, в частности, своими дорогами. Римские дороги, протяженность которых в разных источниках измеряется от 80 до 100 тысяч километров, густой сетью покрыли Европу и часть азиатского материка. Римская власть, культура, образ жизни взамен ма-



нах у дорог соорудили специальные дома, в которых путешественник мог получить еду, питье, ночлег. Эти заведения назывались и корчмами, и трактирами, и станциями, и караван-сараями, и постоянными дворами. Функциональное назначение этих сооружений почти не изменялось; так же мало изменяется и внешний их облик, лишь отдельные внешние черты господствующих стилей появляются в их архитектуре. Интересные описания придорожных корчем дают Герберштейн и Таннер, путешествовавшие в Московию в XVI—XVII веках.

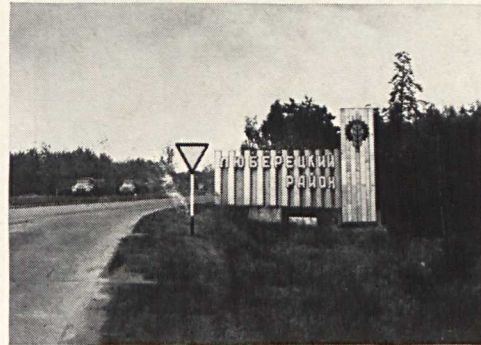
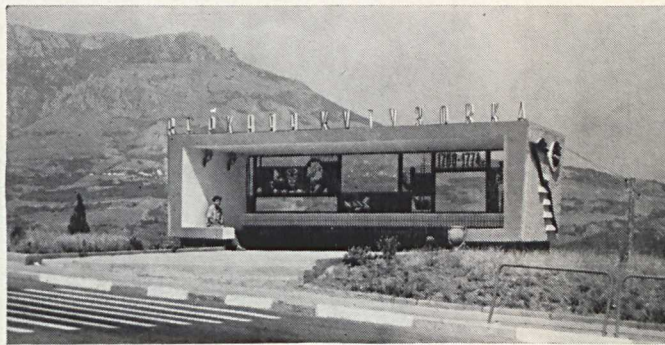
Своеобразно эволюционирует типичный элемент дорожной архитектуры — въездные ворота в город. Такие въездные ворота-башни были неотъемлемой приметой въезда в средневековый город. Суровый их облик отражал сторожевое, охранное назначение этих сооружений, игравших важную роль в системе городских укреплений. Впоследствии оборонительные функции постепенно утрачиваются, и облик въездных ворот становится более парадным, торжественным.

Альберти в «Десяти книгах о зодчестве», отмечая неразрывную связь между загородными дорогами и городскими улицами, органически увязанными рыночными площадями, пишет о том, что дороге следует плавно извиваться «мягким изгибом». Действительно, улицы феодальных городов Европы бесконечно изгибаются и петляют, открывая с каждым шагом все новые и новые виды.

Эту черту уже в XIX веке, не без восхищения, отмечает и Н. В. Гоголь: «Старинный германский городок с узенькими улицами, с пестрыми домиками и высокими колокольнями имеет вид, несравненно бо-

лее горающей нашему воображению»⁴. Тоска по средневековой с его сомасштабной человеку архитектурной средой, разнообразием асимметрии и смешением стилевых признаков безусловно была ответной реакцией Гоголя на господствовавший при нем в России имперский классицизм с его взаимоподчиненностью частей и целого, строгостью ордерных начал.

Анекдот о царе, оставившем след от пальца на плане будущей дороги, что искривило ее трассу при строительстве, несомненно весьма правдоподобен. Абсолютная прямая была идеалом дорог Российской империи конца XVIII — первой половины XIX века. «Более всего он любил прямолинейный проспект; этот проспект напоминал ему о течении времени между двух жизненных точек»⁵, — описывает царского сенатора Андрей Белый в «Петербурге». По велению царских указов, дороги равномерно обсаживались рядами деревьев, создавая строго симметричную композиционную схему с устремлением к одной точке. «Плановность и симметрия» успокаивали нервы, создавая ощущение нерушимости, неизыблемости, строгости и верности предписываемого «подорожной» пути. Верность пути проверяли служивые люди, выходявшие из полосатых будок со шлагбаумами и фонарями. И будки, и фонари, и полоски на них — все предопределялось «высочайше одобренными» проектами. Вся эта «образцовость» и «регулярность», так импониравшая Николаю I, была начата, конечно, на более рациональной основе, при Петре Великом, впервые начавшем благоустройство «дорог Российских». Но в пушкинские времена единообразие стало, оче-



видно, столь распространенным, что и поэт не преминул сказать, что «версты полосаты попадаются одне».

Впрочем, полосатая окраска дорожных сооружений, этот своеобразный пример суперграфики XIX века, дожила до наших дней. Аналогичный прием информативной окраски применяется поныне для привлечения внимания к определенным элементам дорожной обстановки (так называемая «вертикальная разметка» по ГОСТ 13 508—74).

В соответствующем классицистическом духе строились в первой половине XIX века и почтовые станционные дома, архитектуру которых также предопределяли «образцовые» проекты. Станции с ямщицкой службой и сменной лошадей разделяли дорогу на определенные отрезки, указанные в специальных дорожных атласах — так называемых «почтовых дорожниках». Ряд таких старых станций можно встретить и сегодня на дороге Ленинград — Киев — Одесса.

*

Переход от XIX к XX веку в дорожной сфере оказался не менее революционным, чем в других областях. Одним из феноменов нового столетия стал автомобильный транспорт, пришедший сначала на гужевые тракты, а затем потребовавший создания специальной структуры автомобильных дорог, жесткой сетью наложенной на земную поверхность. Автомобильные магистрали прорезали естественный ландшафт, в значительной степени потеснив пешеходов, узурпировав городские пространства.

Революционизирующее начало автомобилизации активно повлияло практически на все проблемы дороги

и ее окружения. Родились новые типы прочных покрытий, которые сразу же изменили внешний облик дороги, появились специфические здания и сооружения автодорожной службы. Процесс, охвативший первую половину нашего столетия, был тесно связан с общим развитием научно-технической мысли, передовой технологии, художественного проектирования. Во многом предопределило нынешний облик автомобильных дорог и то, что значительно возросли скорости движения. Это в свою очередь неотъемлемая часть бурного процесса общего роста темпа движения, учащения его ритма, которое пришло в XX веке во все сферы человеческой жизни и изрядно потрясло академическое здание Искусства. Выведенная из камерного мира прекрасных искусств, эстетика обратилась к реальным элементам окружающей среды. В среде автомобильных дорог она облеклась в формы дорожных знаков — универсальных символов, организующих и регулирующих поведение автомобилистов. Неторопливый и размеренный темп езды XIX века сменился постоянным психофизическим напряжением от скорости и интенсивности движения. Чтобы снять это напряжение, потребовалось создание у дорог различных остановочных пунктов, площадок отдыха, павильонов, кемпингов и др. Облик всех этих новейших сооружений, конечно, далек от караван-сараяв прошлого. С одной стороны, современная машинная технология устанавливает господство рафинированных машинных форм, поддающихся тиражированию и универсализации, а с другой стороны, все та же неистребимая «гоголевская» тяга назад влечет к стилям давно ушедших веков, фоль-

клору или фантастическим формам. Отсюда появление на наших дорогах таких «гостиных дворов», как современные придорожные рестораны, автобусные павильоны и беседки в духе Антонио Гауди или в «сельском» стиле. Дизайн-стиль и ретро сталкиваются, порождая порой своеобразные феномены «карамазовской» вседозволенности, смешение понятий, языков, ритмов, цветов — карнавальная карусель фантазий. Одновременное развитие «свободного стиля» получает мощную поддержку из противоположного лагеря в лице технологии движения. Оказалось, что скоростное движение наиболее целесообразно не по абсолютным прямым, что представлялось идеалом дороги на протяжении столетий, а по непрерывным линиям переменной кривизны. Современные автострады начали прокладываться в виде плавной пространственной линии, и, кажется, начали торжествовать идеалы Витрувия и Альберти. Движение по таким плавным трассам сняло монотонность и придало устойчивость автомобилю. Вместе с тем это содействовало и сохранению ландшафта, так как вычерченная по линейке прямая в значительной мере противоречит естественным мягким очертаниям рельефа. Ландшафтная архитектура — эта вечная Золушка среди шумных градостроительных и архитектурных сестер, — получив существенную поддержку в лице экологии, начала потихоньку превращаться в королеву. Процесс этот стал важным фактором современного подхода в организации дорожной среды. Но наряду с осознанием проблемы «человек и природа» приходило понимание значения связей «человек и история». Мы научились демократичней и шире

Автобусный павильон (Грузинская ССР)

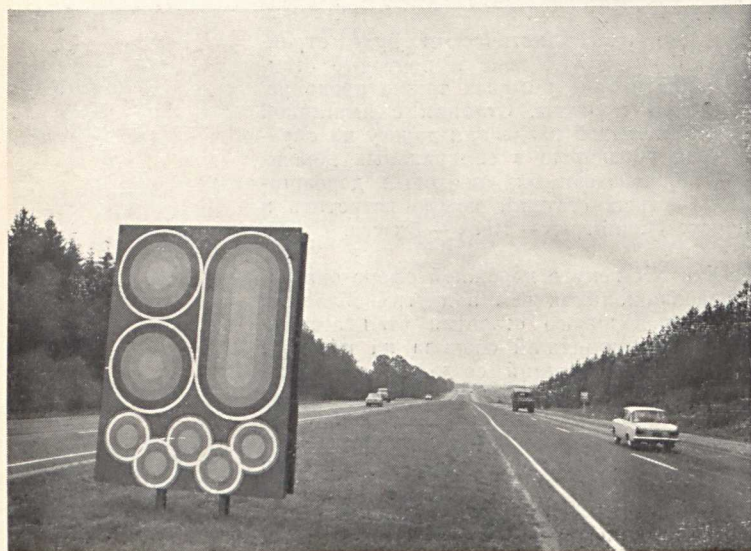
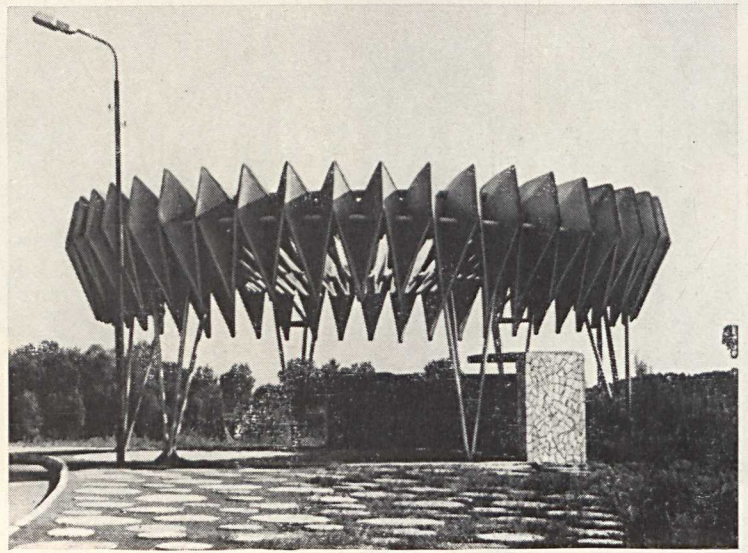
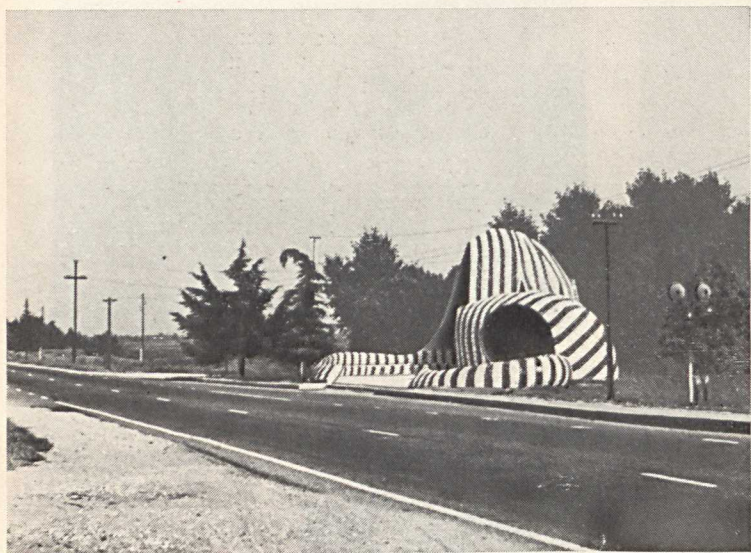
Автобусный павильон (Грузинская ССР)

Автобусный павильон (Эстонская ССР)

Автобусный павильон (Белорусская ССР)

«Олимпийское» панно на автомагистрали

Автозаправочная станция (АЗС)



смотреть на исторические памятники, проявляя заботу о сохранении старых машин, гидротехнических сооружений и элементов ландшафта, там, где отдельные живописные участки трактов прошлого с их причудливой трассой, вековыми аллеями и каменным мощением оказались перед угрозой полного исчезновения при реконструкции старой дороги. В круг этих проблем вошли и архитектурные сооружения прошлого, которые при бережной реконструкции экстерьеров и тактичной стилизации интерьеров органично включились в систему объектов современного туристического автосервиса.

Безусловно, такое всеобъемлющее представление о значении дороги с точки зрения и общей культуры, и эстетических вкусов своего времени само по себе является определенным завоеванием, новым этапом в понимании проблемы. Вместе с тем это обусловило и появление новой проблемы — выработки единого подхода к эстетической организации всех элементов архитектурной среды дороги.

С расширением проникновения художественного проектирования в организацию дорожной среды появилась возможность создания эстетически современных дорог и даже их определенного художественного тематизирования. Профессор Е. В. Шервинский еще в 30-е годы при проектировании трассы Сочи — Мацеста писал о необходимости устройства «парадной, веселой» дороги, то есть ставилась уже вполне определенная художественная задача. Эти возможности художественных обобщений особенно проявились сегодня при освоении мемориальных заповедных зон, на подъездах к памятникам, спортивным комплексам и

т. д. Примерами подобных работ последних лет могут служить дороги Варена — Друскининкай (Дорога Чюрлениса) или курортная автострада Пицунда — Гагра. Безусловно ансамблевая работа требует от проектировщиков вдобавок к специальным знаниям по художественному проектированию владения и приемами дизайна, и средствами малой архитектуры и временных искусств, ибо дорога имеет большую пространственную протяженность и ее восприятие носит характер пространственно-временного процесса. Сценарная разработка ансамбля дороги должна найти выражение в режиссуре ее художественного воплощения. Пока такая работа у нас только начинается.

Вместе с тем движение сегодня становится «первостепенной функцией» и не только одного города. Оно охватывает пространство, в сфере влияния которого оказывается огромное число населенных пунктов, во множестве разбросанных на этом пути. Таким образом, дорога приобретает значение формообразующего фактора эстетической организации и этой среды тоже.

Автобусный павильон (Белорусская ССР)

Автобусный павильон (Белорусская ССР)

Указатель дороги на Хатынь

Пост ГАИ (Молдавская ССР)

Монументально-архитектурное решение въезда в город

Площадка отдыха автомобилистов у дороги

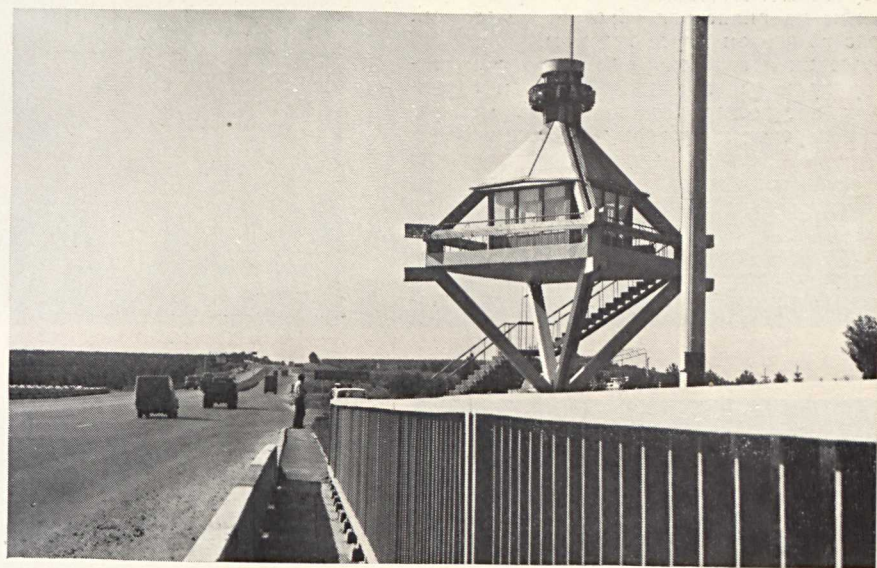
¹ ПСРЛ, т. I. М., 1962, с. 14.

² Геродот. История. Л., 1972, с. 123.

³ Гораций. Оды, эподы, сатиры, послания. М., 1970, с. 261.

⁴ Гоголь Н. В. Собр. соч., т. VI. М., 1953, с. 45.

⁵ Белый А. Петербург. М., 1935, с. 19.



Спасти уникальный памятник

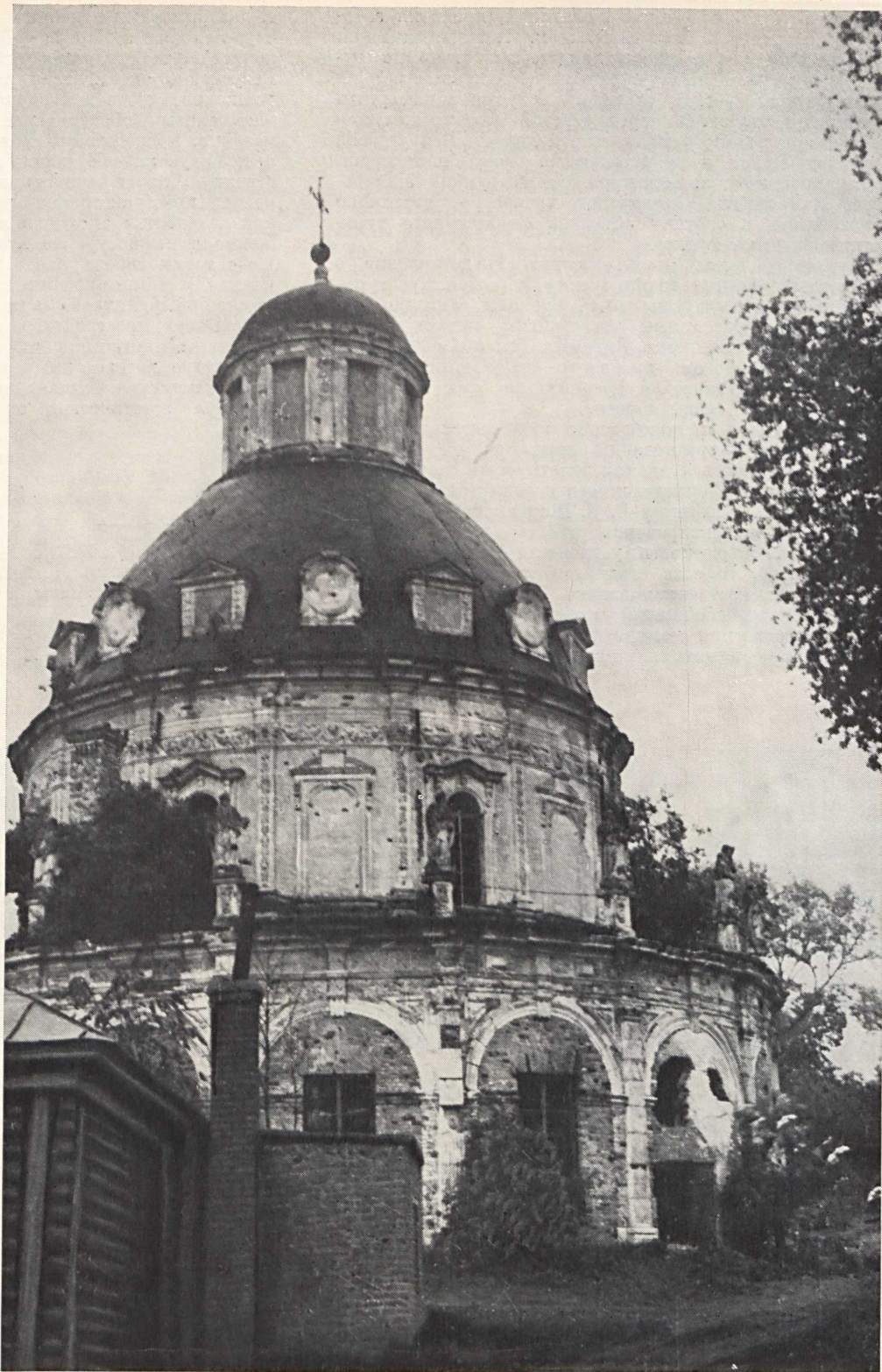
Александр Викторов

Усадебная церковь
в селе Подмоклове
на берегу р. Оки
вблизи Серпухова.
1754 год

В семи километрах к юго-западу от Серпухова, на правом крутом склоне р. Оки, в селе Подмоклове находится хорошо сохранившаяся церковь Рождества Богородицы, построенная в 1754 году в усадьбе князя Н. С. Долгорукова. От самой усадьбы сохранились лишь один флигель и остатки парка. Усадебная церковь в Подмоклове — исключительное сооружение по замыслу и талантливости выполнения. Этот памятник архитектуры середины XVIII столетия имеет форму двусветной ротонды со сферическим куполом с люкарнами. Храм завершен массивным барабаном; стены церкви кирпичные, оштукатуренные. Белокаменный декор в форме резьбы на пилястрах образует рельефный фриз во втором ярусе ротонды. Форма сооружения и его декор сближают архитектуру храма с западноевропейским барокко и предвосхищают недалекий во времени переход к русскому классицизму.

В конце XIX века церковь была частично перестроена: были закрыты окна в люкарнах и барабане и заложен ряд арок галереи.

Совершенно необыкновенной для храмов России является скульптура, изображающая апостолов и евангельских персона-





жей. Следует учитывать то обстоятельство, что ее размещение противоречило постановлению Священного Синода, который еще в 1722 году вынес запрет на подобного рода скульптуру в православной церкви. Шестнадцать белокаменных статуй (высота каждой фигуры 1,82 м) установлены на высоких тумбах-постаменты с резными надписями имен апостолов и евангелистов. Они расположены на равном расстоянии друг от друга по окружности открытой аркады галереи, полностью замыкающей храм, но не связанной с его основным пространством.

Таким образом, талантливый и неизвестный нам архитектор не только решил необычно все сооружение, но и прозорливо предусмотрел вековую сохранность круглой скульптуры, расположив ее на постаментах в относительной недосыгаемости — аркада не имеет связи с внутренней частью храма.

Высота цилиндрической аркады составляет теперь от 5 до 6 м; нижняя часть цоколя занесена грунтом, смытым за десятилетия со склона.

Однако выбрав известняк для белокаменного декора пилонов, архитектор не рассчитал его стойкости. Вся каменная резьба выполнена на известняке плотной структуры, взятом, по-видимому, из местных карьеров, разработка которых издав-





на ведется по берегам Оки. Камень этот плохо поддается обработке, не морозостоек, что и отразилось на теперешнем состоянии декора церкви. Для круглой скульптуры этот камень и вовсе непригоден. Вероятно, опыт изготовления фигур на библейские сюжеты в другом, более раннем, храме в Дубровицах под Подольском подсказал архитекторам и скульпторам подмокловского храма материал, хорошо поддающийся резцу и теслу, без опасности сколов камня при изготовлении круглой скульптуры. Автор этих строк в 1973 году исследовал образчики камня, отпавшие от тыльной части подмокловских статуй. По химическому составу, физическим свойствам и структуре оказалось, что этот камень подобен знаменитому подмосковному белому камню — известняку, добываемому издревле в Мячковских каменоломнях и в подземных выработках близ Домодедова и Мячкова на р. Пахре. Мячковский известняк обладает пористостью, относительно мягок, отлично обрабатывается и вместе с тем морозостоек. Его добыча и последующая доставка в Подмоклово на речных судах по Москве-реке и далее по Оке не представляла затруднений. Из блоков мячковского известняка и высечены двенадцать фигур апостолов и четыре — евангелистов. Экспрессия в выражении лиц, положении

рук, в поворотах фигур, прихотливость складок одежд, поз, индивидуальность черт отличают в скульптуре руку великопленного мастера. Вязкость камня и податливость резцу позволили скульптору выполнить задуманное без опаски откола камня. До последнего времени почти никто не видел эти статуи вблизи, и уровень мастерства в выполнении деталей скульптуры не мог быть оценен по достоинству. Лишь в 1973 году удалось сфотографировать на близком расстоянии все статуи и собрать несколько образчиков камня.

Теперь есть основание уточнить место подмокловских скульптур в истории русского искусства. Несомненно, они представляют следующую ступень после относительного примитивизма каменных фигур у Дубровицкой церкви, и, по всей вероятности, скульптура Подмоклова является первой в России настоящей скульптурой. Несмотря на уникальность, подмокловские скульптуры фактически не изучены. Краткие публикации в учебнике по русской архитектуре и в путеводителях по памятникам архитектуры Подмосковья далеко не достаточны для произведения такого масштаба.

Учитывая, что скульптуры и декор остаются практически беззащитными, искусствоведам и скульпторам-реставраторам

следовало бы незамедлительно приступить к работе по описанию и исследованию памятника.

Чья-то заботливая, но, увы, невежественная рука лет пятьдесят тому назад покрыла статуи серой масляной краской, наивно пытаясь защитить их от дождя и снега. Часть краски уже отвалилась, обнажив сохранившуюся поверхность камня.

Памятник архитектуры фактически не охраняется: часть постаментов фигур уже накренилась и треснула, а все здание церкви начало оседать и уже имеет заметный наклон на юго-запад, что требует принятия мер против дальнейших деформаций сооружения и его декора.

Это тем более необходимо, если учесть, что долина Оки стала туристским маршрутом и Подмоклово может стать одним из главных пунктов посещения. Прекрасное сооружение с выдающимся белокаменным ансамблем великолепных скульптур на фоне резного белокаменного декора замечательно оживляет пейзаж этого самого южного уголка Подмосковья, бедного памятниками архитектуры. После проведения хотя бы минимума реставрационных работ подмокловская церковь заслуженно будет одним из самых замечательных памятников русского искусства, который привлечет внимание многочисленных посетителей.





Памяти Валерия Николаевича Прокофьева

(1928—1982)

Творческий путь Валерия Николаевича Прокофьева отличался редкой целеустремленностью и активностью. Ученому была суждена недолгая жизнь, и сейчас кажется, будто он ощущал необходимость успеть сделать в отведенные судьбой годы как можно больше в искусствознании, которому так верно служил. Потребуется время для того, чтобы полностью оценить все им созданное — к тому же некоторые важнейшие работы еще не опубликованы, — но и теперь бесспорны значительность и оригинальность его творческого наследия, занявшего видное место в советской науке об искусстве.

Он принадлежал к тому поколению искусствоведов, которые учились в университете в первые послевоенные годы и на чью долю выпала трудная задача переоценки ценностей — и «открытие» заново сложных периодов «забытого» классического искусства, и переосмысление животрепещущего материала современности. Прокофьев особенно увлекали проблемы романтической эпохи. Логика развития французского романтизма прослеживалась им в трудах о Давиде, Делакруа и прежде всего Жерико, творчеству которого были посвящены кандидатская диссертация и фундаментальная монография. Главным событием в судьбе ученого стала встреча с искусством Гойи, на полтора десятка лет властно завладевшим его мыслями. В 1969—1970 годах был завершен первый этап изучения — вышло в свет исследование «Капричос», за которое была присуждена степень доктора искусствоведения. Другая сфера его интересов — искусство Франции второй половины XIX—XX веков, иными словами, проблемы импрессионизма, постимпрессионизма и перелома к искусству Новейшего времени. Он пишет статьи о Сезанне, Матиссе и Пикассо, становится инициатором создания серии сборников «Художник о себе и современники о нем» и выпускает в этой серии книги о Мане, Бурделе и Дега, издает альбомы по искусству Франции. Одним из первых он обратился к современному западному искусству — живописи и графике Франции и Италии, теории и практике абстракционизма и сюрреализма, творчеству Ле Корбюзье. Но особенно плодотворными были последние годы, когда Прокофьев стал работать как глубокий и оригинальный мыслитель, ищущий общие закономерности развития искусства и — взаимосвязанно — все более заинтересованно относящийся к современной художественной практике. Он заканчивает свой главный труд о Гойе (пока не изданный), пишет раздел о французском классицизме для комплексной истории искусств, делает программный доклад об импрессионизме как завершающем этапе единой стадии искусства Нового времени, занимается проблемой перспективы и методологии искусствознания, настаивая на необходимости создания новой «субдисциплины» — «теории всеобщего художественно-исторического процесса». Сам делает весомый вклад в это начинание, возвращая к жизни теоретические открытия Ф. И. Шмита и демонстрируя преимущества нового подхода в оценке западного искусства Новейшего времени, основанной на его объективных закономерностях. Всего опубликовано более 70 его научных работ.

Талант исследователя соединился у В. Н. Прокофьева с педагогическим даром — с 1960 он в течение десяти лет читает в МГУ курс истории западного искусства Нового и Новейшего времени. Его ученики сохраняют благодарную память не только об уроках профессиональных, им дорого было общение с учите-

лем, близость с ним как со старшим другом. Во взаимоотношениях с молодежью раскрывались лучшие стороны его натуры — уважение к мыслям и трудам коллеги (а ученики всегда были для него коллегами и товарищами), бескорыстное и — что прекрасно знают его друзья — трогательно заботливое желание прийти на помощь, ощущая ответственность за тех, кому помог. И, наконец, не мог не очаровывать врожденный артистизм одаренного человека, чуткого не только к любимому искусству. В дорогой ему мир входили цветы, сосны, птицы и тысячами сохранивший тепло и свет янтарь на балтийском берегу. Каждого, кому посчастливилось его слушать, покоряло то, что без преувеличения можно назвать подлинным красноречием. Его язык был богат и гибок, ход рассуждения увлекал последовательной динамикой, периоды речи строго уравнивались. Устные выступления оказывались столь же отработаны, как и письменный текст. И наоборот — написанное всегда сохраняло убедительность и силу непосредственного воздействия устной речи. Текст в целом и любая фраза сделаны были из точного, прекрасно отработанного и мастерски пригнанного словесного материала.

Поражала быстрота, с которой молодой ученый обретал зрелость и самостоятельность суждений. Очевидно, причина — в особенностях его исследовательского дара, выкристаллизовавшихся уже в первых работах. Главное свойство его подхода к теме — рациональная интеллектуальность, острота и дисциплинированность ума, склонного к аналитичности. Поверить чувства рассудком — этот императив ощущается при чтении его работ постоянно. Хотя он отдавал должное тому искусствоведению, которое называл «импульсивным», но полагал, что оно все же ведет к дилетантству. Для него всегда было настоятельно необходимо понять до конца внутреннюю структуру явления или логическую закономерность процесса, и он неуклонно подчинил этой цели эмоциональность восприятия, которой был щедро наделен. Эта интеллектуальная ясность позволила ученому развязать не один тугий узел в истории искусства, понять суть таких сложных личностей, как Жерико, Гойя, Пикассо.

Второе свойство, усиливавшееся с годами, — потребность судить о каждом предмете, какого бы масштаба он ни был, не упуская из виду всего исторического процесса. Впоследствии он сам сформулировал эту потребность как обязательную задачу искусствознания: «Каждое явление художественной культуры следует рассматривать... с точки зрения меры его укорененности на почве всей сорокатысячелетней истории искусств». Это свойство приведет потом к теории искусства, но с самого начала следование данному принципу помогало пронизательно определять истинную цену каждого явления искусства, оберегало от «вкусовщины» и случайности оценок.

И, наконец, третья, не так уж часто встречающаяся у историков искусства способность — непосредственность и непредвзятость взгляда на явления художественной культуры. Дело тут не только в «верности глаза», это — особого рода «наивная» пронизательность, позволяющая пробиться к подлинному лику произведения (или всего творчества художника), очистив его от ретуши времени, освободив от накипи и позолоты толкований, искусствоведческой молвы и эрудиции специалистов. Отсюда успех его первой книги «По Италии» (1960). Профессиональный дневник искусствоведа, как будто воскрешающий традиции русских академических «пенсионеров» и П. Муратова, написанный изящно и емко, именно благодаря свежести впечатлений и богатству щедро рассыпанных оригинальных мыслей читается с непрестанным интересом. Непредвзятость и аналитичность, слившись воедино, благодаря доверию к художнику и очищению его творения от домысливаемых иносказаний и мистики, позволили сделать важнейшее открытие — убедительно выяснить структуру «Капричос», над чем билось поколения ученых. Как будто повернулся магический кристалл, и сразу стали понятны замысел и позиция великого испанца, логичное построение серии как целостного программного художественно-философского произведения, просветительский характер этой программы, смысл каждого орфорта и авторского комментария к нему.

Эпиграфом к одной из глав книги выбраны близкие самому исследователю слова Паскаля: «Будем же учиться хорошо мыслить: вот основной принцип морали». В Гойе ему дорог был прежде всего «особенно пронизательный, прозорливый разум ясновидца, пророка, философа». Знаменательно, что автор прямо призывает следовать своему герою в «верности бодрствующей мысли». «Только тогда мы обречем, — пишет он, — высшую силу и моральную неуязвимость перед любыми обольщениями, кознями, угрозами Антиразума. Так же, как Гойя».

Валерий Николаевич любил повторять себе и друзьям, что в любых, самых сложных жизненных ситуациях человек должен «возделывать свой сад». Он возделывал свой умело, увлеченно и не жалея сил. Его деятельность последних лет — образец того, как искусствовед, оставаясь историком, может стать пронизательным критиком, органично и полезно участвовать в современном художественном процессе.

Читателям «Декоративного искусства» это хорошо известно: только в течение 1981 года в журнале были опубликованы три большие проблемные его статьи (№№ 4, 8, 10). Скажем еще, что за последние два месяца жизни он заново написал работу о портретах Жерико и статью о Дега, готовился приступить к широкому исследованию классической линии в искусстве Франции XVI—XX веков.

Это была плодотворная активность находящегося в расцвете сил и замыслов человека. Никто не мог усомниться в его молодости, к ней привыкли и считали чем-то самим собой разумеющимся, и поэтому так трудно представить, что жизнь его оборвалась. Нам оставлено богатое наследие трудов, мыслей, чувств. От нас зависит, как мы им распорядимся.

Андрей Стерлигов

ХРОНИКА

Полимеры — новый реставрационный материал

За последние два десятилетия арсенал художников-реставраторов активно пополняется новыми материалами, которые дают химию полимеров. Идет процесс замены привычных традиционных материалов новыми, обладающими такими важными качествами, как большая долговечность и широкие декоративные возможности.

Внедрение в реставрацию полимеров проходит не механическим их перенесением из промышленной сферы, они складывают лишь основой для создания новых соединений с необходимыми свойствами.

Прежде чем их применить на практике, проводится большая экспериментальная работа. В отделе реставрации скульптуры Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э.Грабаря опытным путем была получена доделочная масса на основе цианакриловых соединений. Она обладает большой прочностью, легко приобретает нужные качества: необходимую плотность или прозрачность, хорошо принимает различные цветовые наполнители, что дает возможность достигать множества оттенков. Устойчивость к изменениям внешней среды позволяет считать массу долговечной. Полтора десятилетия, прошедшие после проведения первых опытов, подтвердили самые оптимистические ожидания.

Методика восполнения утрат на камне цианакриловыми составами была разработана в середине 60-х годов реставраторами А. Антоняном и Ф. Ляхом. Преимуществом созданной ими доделочной массы в широких возможностях ее применения, разные вари-

появившиеся в этих краях новые строительные материалы расширили возможности сельского строителя. Так, раньше двускатные крыши в этих краях покрывались красной «турецкой» черепицей. Стены дома белили известью, а цоколь дома выкрашивали в черный цвет. Традиционная цветовая триада в народном декоративно-прикладном искусстве украинцев — красный, белый, черный — проявлялась в архитектуре столь же явно, как в вышивке, узорах тканей, народной декоративной росписи. Это сочетание цветов было и целесообразно и красиво.

Но с появлением асбестоцементной кровли белая стена дома «чернеет», и на наших глазах появляется нечто новое — черно-белый дом. Причем цвет акцентирует архитектурные объемы и орнаментальную пластику. Глубина рельефа достигается выделением выпуклых частей белым на

Художники и балет

В одном из самых известных лондонских музеев — «Виктория и Альберт» состоялась выставка под названием «Лу-

В. Тиликин

элементы театра: музыку, пение и танец. Особой пышностью отличались балетные костюмы на рисунках французского художника Анри де Гиссея. Их надевали артисты королевского балета Франции XVIII века.

Начало XX века представлено работами Матисса, Брака, Пикассо и блистательной плеяды русских художников: Бакста, Бенуа, К. Коровина, Серова, Ларионова и Гончаровой. Крутейшие русские художники создавали эскизы костюмов для Павловой, Нижинского, Карсавина, Фокина. Балет Игоря Стравинского «Жар-птица» до сих пор идет в Лондоне в оформлении Натальи Гончаровой (постановка М. Фокина 1910 года). Интересны костюмы и эскизы к ним для современных спектаклей английского Королевского Балета, который в прошлом году отметил свое 50-летие. Например, для балета «Айзадора» о выдающейся танцовщице Айзесторе Дункан, поставленного известным хореографом К. Макмилланом. Оригинально и эффектно устроенная, эта праздничная выставка оставила неизгладимое впечатление. Она явилась крупным событием в художественной жизни Лондона.



черном плоском фоне стены. Красный цвет ушел при этом как бы на «периферию» творчества народного мастера. На воротах и оградах сельских домов появились красные солирные элементы, фигуры (круги, розетки, звезды). Традиционная цветовая триада оживила, но уже на новом уровне, в современных символах.

Процессом становления новых тенденций и отраслей пред-

искусства из 60 тысяч новых приобретений за последние десять лет.

В марте в Государственной Третьяковской галерее была развернута выставка произведений лауреата Государственной премии СССР Виктора Понкова (1932—1974), приуроченная к 50-летию со дня рождения художника. В экспозиции около 50 живописных и графических работ.

В Академии художеств СССР в апреле состоялось расширенное заседание отделения архитектуры и монументального искусства, рассмотревшее программу дальнейшего проектирования и застройки города Набережные Челны и его монументально-художественного убранства. В совещании приняли участие представители Набережных Челнов.

Персональная выставка латышского художника-керамиста Антона Ушцелиса была открыта в Центральном Доме работников искусств. А. Ушцелис — потомственный гонимый из латышского города Речке, ставшего в наши дни крупным центром народного гонимого искусства.

В конце марта состоялось научное заседание, посвященное 150-летию со дня смерти великого немецкого писателя Иоганна Вольфганга Гете. Оно было организовано Всесоюзным НИИ искусствознания Министерства культуры СССР и комиссией по изучению творчества Гете и его времени при научном совете по истории мировой культуры АН СССР. С основным докладом «Гете и искусство» выступил доктор искусствоведения А. Анпкст.

В Центральном Доме художника на Крымской набережной в апреле была открыта выставка известного мастера-монументалиста Бориса Гальберга. В экспозиции представлены все направления творчества мастера.

Ленинград
Главным событием недели образовательного искусства стало открытие в Централь-

Первая областная

В Симферопольском художественном музее в начале года экспонировалась первая областная выставка монументально-декоративного искусства. На ней были представлены работы 55 художников из разных городов Крыма.

Эскизы, проекты интерьеров, фрагменты монументально-декоративных работ, выполненные в различных материалах, макеты, рисунки, фотографии интерьеров и экстерьеров, монументов и монументальных комплексов, произведения декоративного искусства мастеров разных поколений были показаны в экспозиции.

Выставка дала представление о различных видах монументально-декоративного искусст-

Е. Камнева

Народное жилище

анты композиции могут быть использованы при реставрации пород камня. Появилась возможность имитации белых и цветных мраморов, яшмы, оникса, малахита, а также подлинных минералов. Масса очень удобна в работе: не дает усадок, быстро затвердевает, легко моделируется. Из нее можно формировать сложные детали самого тонкого профиля и вместе с тем заполнять трещины и сколы прямым нанесением без применения клея.

Чтобы полнее оценить достоинства нового средства, следует напомнить, что применяемые в реставрации традиционные материалы указывают на качествами не обладают. Наиболее употребительными из них, такие как подвеченный гипс, цементно-известковые, магнезитовые массы, непрочны и образуют «глухую», «тяжелую» инородную вставку, создающую так называемый «эффект внутренней тени». Они могут применяться только для некоторых пород камня, а со временем в этих местах появляются трещины и осыпи. Доделочные массы из воска на канифоли, а также шпатель и казеин, применявшиеся при восстановлении и утрат на прозрачном камне, со временем «стареют», изменяются в цвете, структурно разрушаются и крошатся. Недостаточно долговечны и некоторые полимерные эпоксидные и карбонные клеи.

Новая доделочная масса хороша собой, зарекомендовала в работе, но наиболее всестороннее раскрытие ее декоративных и пластических возможностей произошло при реставрации вазы из Саратова. Из Саратовского государственного художественного музея им. А. Н. Радищева в отделе реставрации скульптуры поступила ваза из камня. Вернее, это были части от вазы и множество осколков. Однако количество осколков создавало главную сложность для реставрации, а многочисленные утраты, нуждающиеся в восстановлении, в том числе и

метно-изобразительного фольклора упорядочивать сложно, да и не всегда нужно. Но это не значит, что здесь все ясно, нет проблем и что все надо пускаться на самотек.

Необходимо провести паспортизацию памятников современного народного зодчества, нужно искать возможности повышения мастерства и художественного вкуса мастеров-строителей.

Сегодня в области отмечается повышенный спрос на архитектурный декор, и это, несомненно, стимулирует «производство». Резьбой по штукатурке увлечены жители многих деревень. Массовое предложение поиск и импровизацию. К сожалению, чаще возникают эклектичные, многочисленные натурлистичные изображения «флоры» и «фауны». Все это не может не вызвать досаду и огорчение. По рекомендации областного управления культуры на базе областной выставки народной декоративной росписи проведены встречи-консультации с ведущими мастерами-резчиками по штукатурке.

Неинтересных работ значительно поубавилось. Расширилась география этого жанра народного искусства. Труд resilience-штукатурки наполнился новым смыслом и содержанием.

В. М.

На стендах — керамика

В Доме культуры города Андриполь — районном центре Калининской области произошло особое внимание привлекали на стендах изделия из керамики, изготовленные из местных глин художником-энтузиастом Соловской Октябриной Георгиевной. Она выполняла их в мастерской Андрипольского фарфорового завода, работающего на привозном сырье. Изделия О. Соловской интересны тем, что созданы из местных глин. В течение семнадцати лет художница совершенствует технологию

выступали выдающиеся артисты балета.

Лучи прожекторов внезапно возникают в темном зале, освещая какую-нибудь группу костюмов, затем медленно гаснут и снова загораются. Лучи переключаются, и эта измеченная игра света создает феерическое впечатление движения. Манекены то вступают в ослепительный свет прожектора, то как будто уходят, погружаясь в темноту.

Приглушенно и таинственно звучит музыка к балетам Чайковского, Дебюсси, Равеля, и это еще больше усиливает ощущение спектакля. Здесь царит великая магия театрального искусства. Под лучами света вспыхивает стеклянная витрина в центре зала, и зрители видят три прославленная русская балерина Анна Павлова. Столетие отмечалось в Англии. Костюмы Анны Павловой хранятся в музее Лондона, так же как и ее балетные туфли-пуанты, веер, венки для балета «Шопениана» и другие вещи.

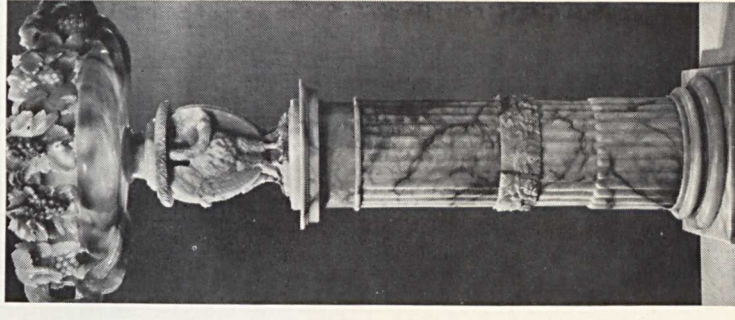
Превосходно задуманная экспозиция позволила увидеть во всем великолепии эти уникальные костюмы, словно несшие до нас атмосферу театра, отблески славы тех, кто носил их в давно прошедшие времена. Автор экспозиции — Дж. Патерсон, дизайнер лондонского Музея театра.

На выставке демонстрировалось больше 70 костюмов, среди них самые старинные — итальянские XVIII века для придворных балетов. Другая часть выставки служила как бы прелюдией к этому яркому зрелищу. Здесь, начиная с гравюр XVI века, изображающих театральные представления, экспонировались старинные литографии, рисунки и эскизы костюмов разных стран и эпох, зарисовки танцующих артистов и современные фотографии.

С интересом рассматривали зрители рисунки маскарадных костюмов известного английского архитектора и художника XVII века Инио Джонаса. В то время любители маскарада они соединяли в себе все

ва: это монументальная роспись, мозаика, витраж, монументальная пластика и чисто декоративные формы (металлопластика, декоративная керамика, тобелены и другие). Выставка отразила многообразие поисков крымских художников-монументалистов, пути развития современного монументально-декоративного искусства, своеобразные творческие манеры каждого мастера.

Л. Ширяева



В несколько строк

Москва
70-летию основания Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, открытого в мае 1912 года по инициативе профессора Московского университета Ивана Цветаева, была посвящена открывшаяся 30 марта «Выставка новых поступлений. 1970—1980 гг.». Экспонировались наиболее значительные произведения разных видов

ном выставочном зале и во всех экспозиционных помещениях ЛОСХа выставки, посвященной 50-летию Ленинградской организации Союза художников РСФСР. Экспозиция, в которой было представлено около трех тысяч произведений живописи, скульптуры, графики и театрално-декоративного искусства, знакомила зрителей с произведениями художников, составивших мировую славу советского искусства, и с творчеством выдающихся современных художников.

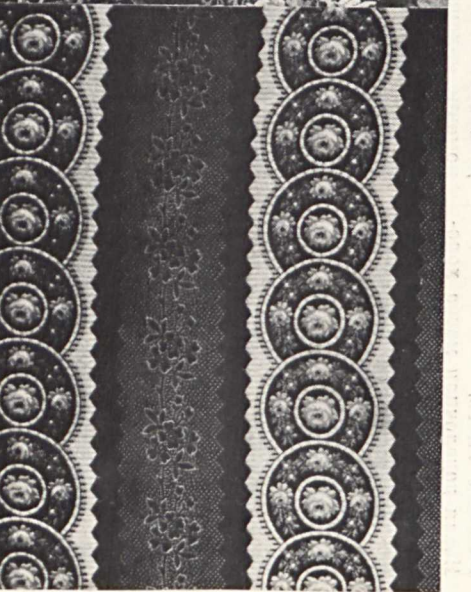
Социальные и градостроительные проблемы освоения Севера обсуждались на открывшемся здесь в апреле семинаре архитекторов страны. Зодчие Сибири, Дальнего Востока, Крайнего Севера намечали пути комплексной застройки и благоустройства городов этого обширного региона.

Буды
В поселке Буды Харьковской области рабочие местного завода «Серп и молот» создали музей украинского гончарного искусства. Здесь собрана посуда XIX века. Займут место в экспозиции изделия современных мастеров.

Киров
Центральным событием Недели изобразительного искусства, посвященной 60-летию образования СССР, стали выставки, встречи художников с трудящимися северного края. В залах Кировского художественного музея им. А. М. Горького были развешены выставки «Реставрация масляной живописи», лучших работ шести дымковских мастеров.

Липецк
Обширная экспозиция «Творчество липецких архитекторов» знакомила с настоящим и будущим города металлургов, дала представление об оформлении и благоустройстве сел Липецкой области.

Павловские шали



История павловских платков начинается не так давно. Они появляются в начале XIX века как резонанс на кашмирские шали. В эпоху классицизма женский туалет не мыслился без огромной, как правило, очень дорогой шали из тончайших нитей особых сортов козьего пуха. Соревнуясь в пышности и великолепии своих костюмов, высшая знать приобретала их в большом количестве. Историки костюма утверждают, что в гардеробе Жозефины Богарне было более 400 кашмирских шалей. Даже Наполеон не выдержал таких затрат, и, по словам А. Латур, поводом к разводу послужила очередная покупка шали. Тонкая, мягкая фактура шалей и их разнообразный узор давали простор фантазии модниц. Из шалей шили платья, делали покрывала, их использовали для украшения интерьера.

Мода и спрос заставили русских предпринимателей начать собственное производство шалей. Период подражания восточным образцам оказался очень непродолжительным, и уже в первое десятилетие XIX века продукция русских мастериц завоевала большую популярность, которая сама по себе говорит о высоком качестве и необычайной красоте русских шалей. В их орнаментации и колорите очень скоро был найден свой собственный неповторимый художественный стиль.

Оригинальная техника исполнения позволяла делать шали двусторонними, то есть одинаковыми с лицевой и изнаночной стороны. Вполне естественно, что русские тканые шали, так же как и индийские, стоили очень дорого. Достаточно привести такой пример: в приданом Н. Н. Гончаровой самым дорогим предметом была колокольцевская шаль. Удовлетворить спрос тех, кто обладал более скромными средствами, можно было, только обратившись к набойке.

К этому времени уже существовали различные промыслы по изготовлению набивных платков, которые начали вытеснять из народного костюма традиционные головные уборы. Вскоре наибольшую популярность завоевали набивные павлопосадские или просто павловские платки и шали. По традиции, для их производства применялась шерсть, выработанная из лучших сортов тонкой пряжи. Ткань для шалей тщательно обрабатывалась. Вначале она была только кашемирового или диагонального переплетения, позже и в наше время — прямого или полотняного. Хорошая пропитка изнаночной стороны делала ее почти неотличимой от лицевой. Появление анилиновых красителей значительно обогатило цветовую гамму русских платков. Яркие розовые, бирюзовые, красные, зеленые, желтые, контрастные тона как бы светятся изнутри. Ярким, меркнувшим светом горят краски на платках даже столетней давности. Кажется, время не властно над ними.

Из всех видов народного искусства павловские платки и шали наиболее органично вошли в современный быт и не утратили своего утилитарного значения. В чем же секрет? Почему эти скромные изделия народных мастеров, прожив целую эпоху, не только не устарели, а кажется, только сейчас и раскрылись для нас во всей своей первозданной прелесть? О павловских платках написано немало статей, созданы телефильмы, знакомящие широкую аудиторию с историей фабрики в Павловом Посаде, даже серия фильмов о сокровищах Эрмитажа не обошла их своим вниманием. Однако каждый раз остается смутное чувство чего-то недосказанного. Видно, колодец оказался бездонным, видно, в нашем отношении к павловским платкам есть нечто такое, что трудно определить словом.

Интересно, что нет такого лица, которому

не шла бы павловская шаль. Изучая со студентами музейную коллекцию шалей, я каждый раз наблюдаю чудо: стоит ее набросить на женские плечи — сразу преобразается лицо, фигура становится значительнее, походка — плавной, неторопливой. Особенно эффектно смотрятся вечерние туалеты, дополненные павловскими шальями. Утяжеленная кистями, сложенная углом шаль свободно драпируется на фигуре, придавая костюму небрежную элегантность, а всему облику женщины — загадочность.

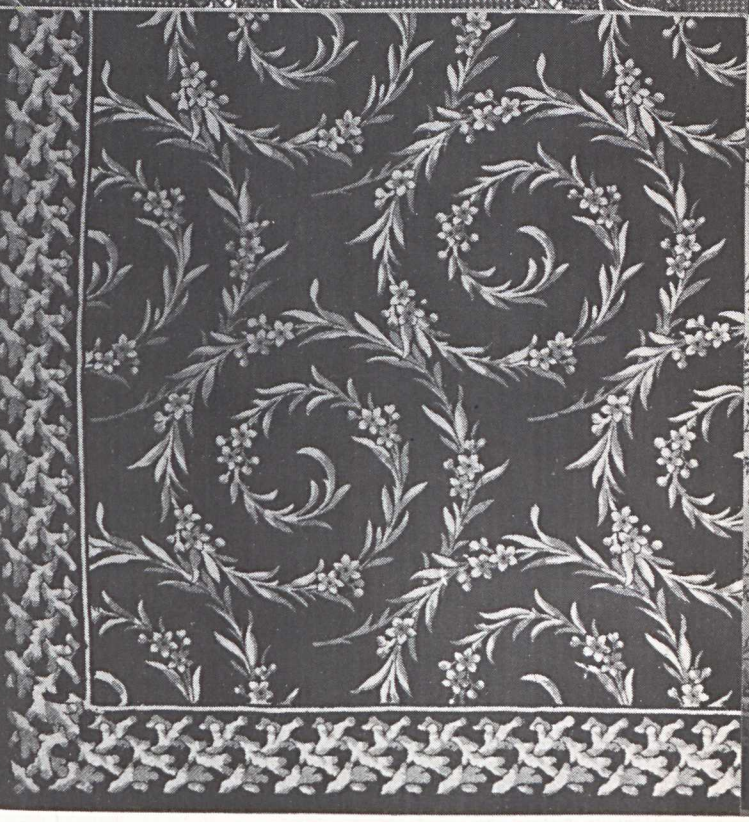
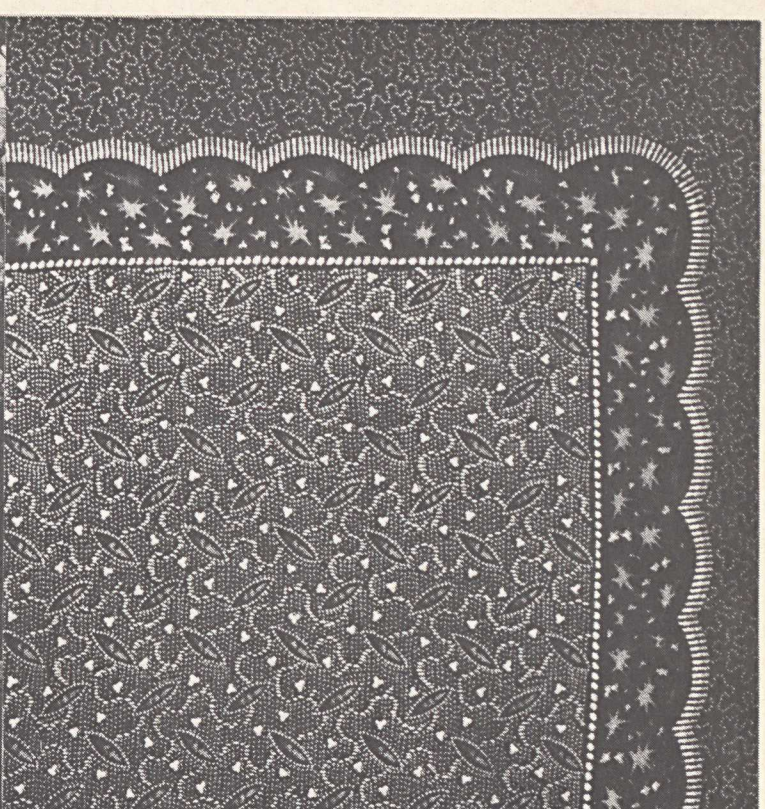
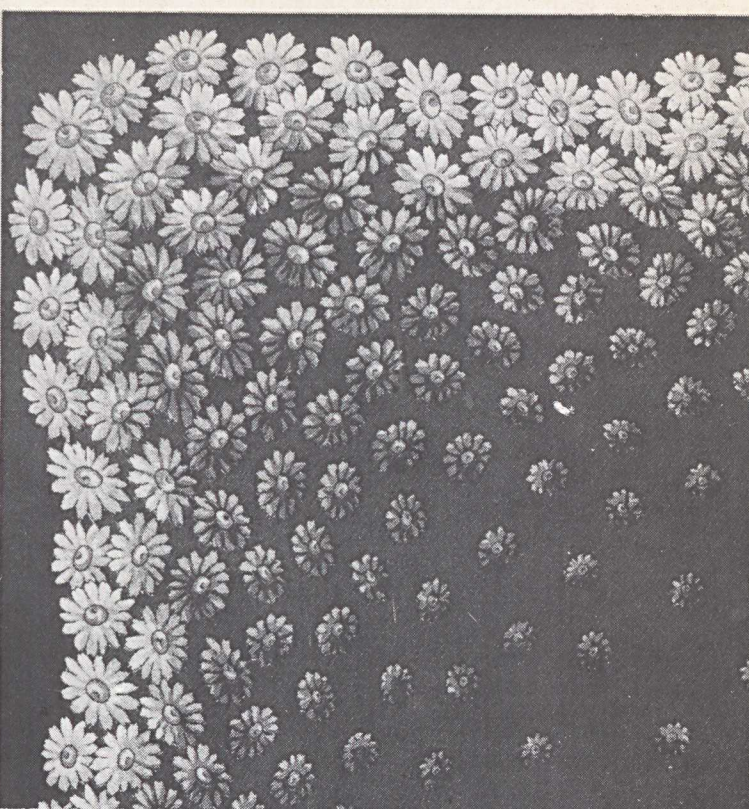
Павловские платки за долгие годы практически не изменились в композиционном и колористическом решении. Современные шали декорируются так же, как и много десятков лет назад. Угол акцентируется мотивом из фантастически пышных, буйных растительных форм. Построение орнамента симметричное, чаще всего главенствующую роль играет роза, но встречаются и другие цветы: георгины, лилии, ромашки, тюльпаны. Композиция платков имеет замкнутый характер, каймовое решение. Пышные букеты привязываются к фону маленькими, как бы рассыпанными букетами из полевых и садовых цветов, колосков, веточек, ягод, травки. Их трактовка отличается детальной разработкой, изысканностью линий, тонкой светотенью. Каждый мотив моделируется тенями, бликами, тончайшими штрихами. Трактовка растительных мотивов реалистическая, но колорит — яркий, сказочный, условный. Акцентируется кайма из крупных цветов и ярко-зеленых листьев. Кайма может быть широкой, тяжелой, может занимать большую часть поля или быть изящной, мелкой, составленной из небольших роз и мелких цветов, прихотливо выходящих по краю платка.

В колорите павловских платков преобладает живописное решение. Красные, розовые, малиновые букеты в обрамлении ярко-зеленых контрастных листьев вписываются в белый или глубокий, черный фон платка. Народными мастерами давно уже подмечено, что зеленый и красный цвета взаимно усиливают друг друга, а темный фон как бы приближает изображение к зрителю, придает узорам объемность, а вещи в целом — таинственность сказки. Количество растительных мотивов павловских платков не так уж велико. Перед моими глазами несколько десятков образцов, собранных в музее тканей текстильного института, а какое разнообразие!..

Невольно приходит сравнение с музыкой, все богатство которой возникает лишь из семи нот. В бесконечной веренице ярких, жизнерадостных цветов павловских платков звучит веселая и лирическая, грустная и озорная народная русская музыка. Работа павлопосадских художников и мастеров по сохранению и развитию традиции старого промысла, высокие художественные достоинства изделий были отмечены Государственной премией РСФСР им. И. Е. Репина.

Павловские шали, в их классическом варианте, являются сплавом таланта художника-текстильщика и резчика по дереву. Без филигранного мастерства резчика — создателя набивной доски-манерки — самые оригинальные идеи художника просто не имели бы воплощения. По существу, каждый павловский платок, выполненный ручной набивкой, является авторским экземпляром, как эстамп, гравюра, литография. На основе стилистики павловских платков возникают интересные решения и в декорационном, оформительском, прикладном видах искусства. Словом, павловский платок — пример активного полнокровного существования традиции.

Раиса Морозова



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

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. Гращёнков В. Н. Иконников А. В. Ермолаев Б. М. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кочергин Э. С. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Мисько Е. П.
Зав. отд. редакции Главный художник	Овчинников В. М. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Садыков Т. С. Славина Н. П. Стернин Г. Ю. Тальберг Б. А. Толстой В. П. Филатов В. А. Церетели З. Н.
Ответственный секретарь	
Зав. отд. редакции:	Давыдова Н. И. Невлер Л. И. Сафарова А. Д. Смирнов Л. М. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Фотохудожник Фотографы:	Зубарева Л. Рыбакова Р. П. Шахов В. С. Гозак А. Данилин В. Евстигнеев В. Кузюмов Ф. Ломовский Е. Мартинсон О. Мамаладзе И. Онанов С. Поляничко М. Почаев В.

На 1-й стр. обложки:
Тонарм современного электро-
проигрывателя (к статье Л. Пе-
реверзева «Домашняя радиоэлек-
троника: интерфейс для хай-
фай»).

Сдано в набор 07.04.82
Подписано в печать 16.06.82
Л11812 от 10.06.82
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Высокая печать
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 12,341
Заказ 198. Тираж 40 000
Цена 1 р. 30 коп.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли.
129243 Москва, Мало-Москов-
ская, 21

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 7 (296). 1982
Основан в 1957 году

В номере:

1 К 60-летию образования СССР
Белоруссия

Борис Крепак Гобелен о земле Богучарской

2

Олег Сурский Пластика неманского стекла

6 К 60-летию образования СССР

Литва
Городская среда Вильнюса

10

Аполлония
Валюшкевичюте Керамика Вацлаваса Микнявичюса

12 В фокусе внимания

Марина Терехович
Ирина Азиян Архитектурные рецензии
Театр в Кызыле
Театр в Одессе

18 Профили

Велта Раудзена Гобелены Лилиты Постажа

21 Народное искусство

Нонна Степанян Судьба традиционного ковра

26 Предсъездовская трибуна

Олег Филатчев
Лина Соколова Чтобы талант тревожился совестью
Пора подумать о московской школе
гобелена

27 Дизайн

Леонид Переверзев Домашняя радиоэлектроника:
интерфейс для хай-фай

33 Художник и театр

Михаил Киселев,
Борис Шумяцкий Портрет спектакля

36 Художник и среда

Армен Сардаров Стиль дороги

42 SOS!

Александр Викторов Спасти уникальный памятник

45

Памяти Валерия Николаевича Прокофьева

46—47 Хроника

48 Страница коллекционера

Раиса Морозова Павловские шали