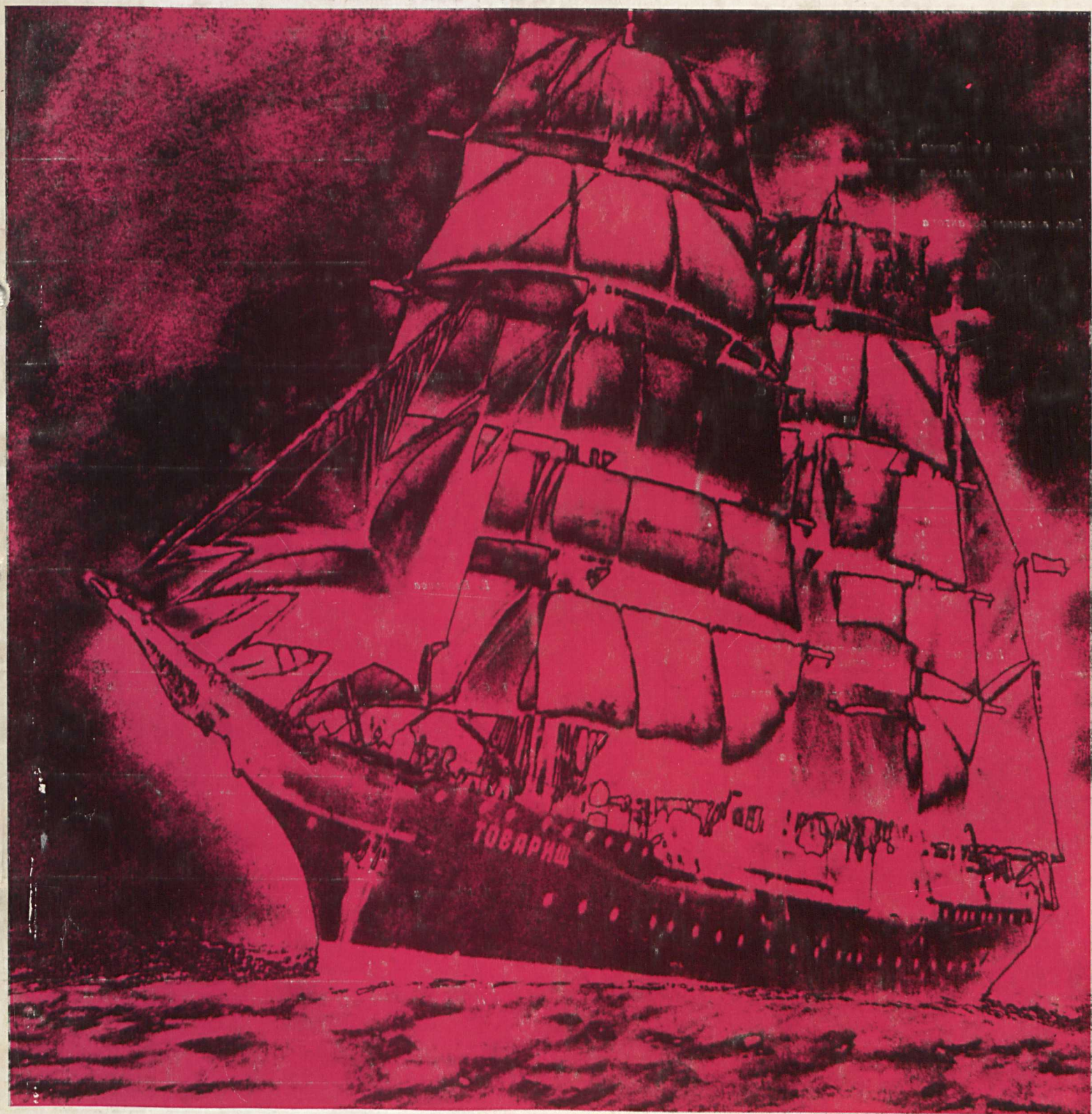




Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА

Декоративное искусство СССР

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

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 1 (146), 1970

Год издания четырнадцатый

В номере:

1

Мысли В. И. Ленина о культуре
и искусстве

2

Декоративное искусство в 1970 году

3

В. Межуев
В. И. Ленин о путях строительства новой
культуры

8-15

Панорама молодых

16

Е. Егорьева
Идеи, рождающие оптимизм

21

Т. Стриженова
Республиканская выставка в Риге

24

К. Паустовский
Красота машины. Корабли

31

Л. Новикова
Знаковая функция сувенира

34

Б. Воронова,
Н. Воронов
Выставка японской скульптуры

41

Древнерусская культура
и современность (интервью с акад.
Д. Лихачевым)

44-51

Хроника

52

Страница коллекционера

Л. Огинская
Маяковский в рекламе

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Редакционная коллегия	Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Кантор К. М. Королев Ю. К. Крюкова И. А. Кума Х. Р. Левашова А. А. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Зам. главного редактора	
Ответств. секретарь Зав. отд. редакции:	Кельман Л. М. Базазьянц С. Б. Барабанов Е. В. Глазычев В. Л. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г. Шкаровская Н. С.
Художник номера Техн. редактор Фотохудожник Фото	Курбатов Ю. К. Штейнер Л. М. Кочетов Г. И. Вишневский З. Райлис В. Дружков В. Найшуль В. Б. Селиверстов И. А. Соколовский Я. Я.

На обложке: Учебно-парусное судно
«Товарищ».

В составлении панорамы
молодых принимали
участие:
А. Девишев,
С. Базазьянц,
Л. Константинова,
Н. Василевская.

А 12561. 26.XII. 1969 г.
Бумажных листов 3,25.
Учетно-издательских листов 9,2.
Условных печатных листов 8,49.
Печатных листов 6,5.
Зак. 6600. Тир. 19600.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240.
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР,
Мало-Московская, 21.

Мысли В. И. Ленина о культуре и искусстве

У
Р. 28

Суржиков

Рабочие создают во всем мире свою, интернациональную культуру, которую давно готовили проповедники свободы и враги угнетения. Старому миру, миру национального угнетения, национальной грезни или национально-го обособления, рабочие противопоставляют новый мир единства трудящихся всех наций, в котором нет места ни для одной привилегии, ни для малейшего угнетения человека человеком.

Полн. собр. соч., т. 23, стр. 150.

Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества.

Полн. собр. соч., т. 41, стр. 304.

Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания. И мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие, срываем фальшивые вывески, — не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией, литературе противопоставить действительно-свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу.

Полн. собр. соч., т. 12, стр. 104—105.

Образцом того, как появился коммунизм из суммы человеческих знаний, является марксизм.

Полн. собр. соч., т. 41, стр. 303.



В марксизме нет ничего похожего на «сектанство» в смысле какого-то замкнутого, застывшего учения, возникшего в стороне от столбовой дороги развития мировой цивилизации.

Полн. собр. соч., т. 23, стр. 40.

Марксизм завсегдавал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой же основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата, как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры.

Полн. собр. соч., т. 41, стр. 337.

Марксизм, как единственно правильную революционную теорию, Россия поистине выстрадала полувековой историей неслыханных мук и жертв, невиданного революционного героизма, невероятной энергии и беззаветности исканий, обучения, испытания на практике, разочарований, проверки, сопоставления опыта Европы.

Полн. собр. соч., т. 41, стр. 8.

Мы не навязываем никаких нами выдуманных новшеств народу, мы только берем на себя почин осуществления на деле того, без чего нельзя жить дальше в России, по общему и единодушному признанию. Мы не замыкаемся от революционного народа, отдавая на его суд каждый наш шаг, каждое наше решение, мы опираемся всецело и исключительно на свободный почин, исходящий от самих трудящихся масс.

Полн. собр. соч., т. 12, стр. 69.

Декоративное искусство в 1970 году

1970 — ленинский — год несомненно явится еще одной значительной вехой в развитии и становлении советской художественной культуры, демонстрацией творческих успехов во всех областях и жанрах социалистического искусства.

Уже в самой подготовке к столетию со дня рождения В. И. Ленина ощущается взлет созидательной энергии. В Ульяновске создается мемориальный комплекс, посвященный жизни и деятельности вождя революции; преобразается село Шушенское; в городах и поселках нашей страны сооружаются новые памятники В. И. Ленину.

Важнейшим показателем духовной и эстетической жизни страны может служить серия художественных выставок, посвященных юбилею. Роль и значение их трудно переоценить. Живопись, скульптура и графика, монументальное искусство и плакат, декоративно-прикладное и народное творчество в своих лучших произведениях раскроют не только важнейшие страницы революционной деятельности Владимира Ильича, но языком искусства расскажут о том, как воплощаются в жизнь ленинские идеи.

Советское декоративно-прикладное искусство — активный участник художественных выставок. Но если для станковых форм искусства выставка есть конечный итог творческих усилий художников, то для художника монументального и декоративно-прикладного жанра — это скорее начало пути. В самом деле, как бы ни была хороша мозаика или витраж в залах выставки, подлинное их место в архитектурном комплексе или в той материальной среде, в которой живут, трудятся и отдыхают миллионы людей. Как ни хороши выставочные экземпляры тканей, ковров, керамики и стекла, но если их недостаточно в быту, задача остается выполненной лишь наполовину.

Декоративное искусство нашей страны, так же как и другие виды творчества, пришло к юбилейному году со значительными успехами, активизация внутренней духовной жизни всего народа не могла не сказаться и на художественной деятельности. Истоком для нашего творчества стал ленинский план монументальной пропаганды, определивший принципиальное направление в развитии монументального искусства и всего многонационального изобразительного искусства страны.

Сегодняшний день настоятельно выдвигает перед нами проблему синтеза искусств. Мы призваны практически воплощать в жизнь образ современного социалистического города, интерьеры общественных и гражданских зданий, ансамбли площадей и парков. Здесь дан большой простор творческой фантазии художников-монументалистов, которые совместно с архитекторами еще более углубленно и целенаправленно должны решать эту поистине грандиозную задачу.

В тезисах ЦК КПСС «К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина» говорится: «Партия всегда рассматривала духовное творчество в социалистическом обществе как неотъемлемую часть общепартийного, общепролетарского дела. Ленинские принципы партийности и народности литературы и искусства явились основой сплочения лучших сил художественной интеллигенции на идейно-политической платформе Советской власти».

Прошедший в конце 1969 года пленум творческих союзов показал деловые итоги и большие перспективы в труде всей советской интеллигенции, ее стремление быть максимально полезной в строительстве коммунизма и многонациональной художественной

культуры СССР. Отличительной чертой в этом процессе была, есть и будет непримиримость в идеологической борьбе с реакционной буржуазной культурой. Для декоративного искусства эта непримиримость заключается в поисках художественного образа такой проникающей силы, который смог бы войти в жизнь миллионов советских людей как органическая часть личности человека новой формации. В ленинском юбилейном году наряду с художниками монументального искусства значительную общественную роль играют художники, оформляющие сам праздник, художники-публицисты.

Начиная с величественного павильона СССР на Всемирной выставке в Осака и кончая оформлением территории фабрики или завода, художники-оформители, чьи работы еще редко экспонируются на художественных выставках, отдают всю свою энергию и дарование для того, чтобы страна наша встретила юбилей не в будничном облике, а празднично и торжественно.

Промышленность, сельское хозяйство, наши города и села будут подводить итоги своего труда по воплощению в жизнь ленинского учения, и эти итоги должны предстать перед лицом праздника в эстетической форме. Союз художников СССР со всеми его организациями является центром творческой жизни всех советских художников — от прославленных до скромных исполнителей в предприятиях Художественного фонда. И не только члены творческого союза несут ответственность за высокое идейно-художественное качество произведений, создаваемых для юбилейного ленинского года, но и все молодые художники, даже еще не состоящие в Союзе, и все представители народного искусства и народных художественных промыслов, мастера фабрик и заводов художественной промышленности, художники технической эстетики и многие, многие другие. И здесь нет главного и второстепенного, нет более и менее важного — все важно, все первостепенно.

Огромную роль в омыслении творческого подъема всех художников и в анализе их достижений могут и должны сыграть наши критики и искусствоведы. Их долг — научно обобщить весь огромный материал, с которым мы приходим к этому поистине всенародному празднику. Особенно важен такой анализ и такие выводы для монументального искусства как наиболее общественно значимого. Но не только проблемы советской стенописи и ее связи с архитектурой нуждаются в анализе искусствоведов и теоретиков. Все наше прикладное искусство будет им благодарно за точный критически благожелательный разбор их произведений.

Наши издательства, в том числе «Советский художник», уже активно работающие в этом направлении, очевидно, включают в свои планы обстоятельные труды историков, теоретиков и философов, чтобы запечатлеть этот важный для искусства год на страницах сборников, монографий, отдельных очерков и литературных зарисовок. Пусть наиболее талантливые авторы — не только уже признанные ветераны искусства, но и начинающие молодые — услышат доброе слово о своем творчестве, одушевленном именем вождя революции.

Ответственна и роль журнала «Декоративное искусство СССР». В 1970 году намечена широкая программа публикации материалов, связанных со всеми жанрами декоративного искусства. И не только в его парадной, праздничной роли, но и в скромном деловом развитии культуры вещи, повышении ее эстетической и утилитарной сущности. На страницах журнала, как и прежде, будут печататься статьи по теории и истории монументально-декоративного и прикладного искусства, хроника художественной жизни нашего многонационального государства и стран социалистического содружества, информация о прогрессивном зарубежном искусстве, критические статьи о различных упадочных, реакционных направлениях в искусстве современного капиталистического мира.

Ленинские идеи, ленинский год призывают деятелей искусства отдать все силы, знания, энергию борьбе за утверждение коммунистических идеалов.

В. И. Ленин о путях строительства новой культуры

В. Межуев

В составе ленинского теоретического наследия существенное место занимает проблема культуры. Смысл и характер постановки этой проблемы В. И. Лениным может быть понят лишь в общем контексте ленинского учения, лишь в органической связи с решаемыми им вопросами социально-экономического, политического и идеологического порядка. Теоретико-культурная проблематика существует в ленинизме не как изолированная, обособленная часть, а как важнейшее звено в общей цепи рассуждений и выводов о закономерностях перехода от капитализма к социализму, о путях строительства нового общества.

Применительно к культуре, как и ко всем другим областям общественной жизни, ленинская мысль последовательно руководствуется задачей революционного, коммунистического переустройства мира. Подобная задача ни в своем общем виде, ни в своих частных подразделениях не может быть решена вне культуры, помимо культуры. Это обстоятельство и предопределяет включение проблемы культуры в состав революционной теории.

Точка зрения революционной целесообразности обусловила и сам характер ленинского подхода к вопросам культуры. Культура для Ленина — не объект академически бесстрастного созерцания, не собрание редких уникальностей, обладающих лишь чисто музейной, антикварной ценностью, а существенный компонент реального исторического движения, необходимое условие практической борьбы масс. Подлинное бытие культуры — не в застывших канонах, не в догматических схемах, не в окаменевших и утративших всякую связь с действительностью реликвиях прошлого, а в преобразующей и созидющей активности людей, в их свободной и всесторонней общественной самостоятельности. Лишь становясь условием изменения человеком окружающего мира и самого себя, культура получает форму собственной жизни, приобретает общественную значимость и ценность.

Вместе с тем подход Ленина к культуре абсолютно чужд узкого практицизма, поверхностного утилитаризма. Культура не есть чисто внешнее, прагматическое средство достижения любой наперед поставленной цели, ее нельзя насильственно приспособить к меняющейся исторической ситуации, произвольно подчинить задаче, не соответствующей ее реальному смыслу

и содержанию. Развитие культуры имеет и свою собственную логику, нарушение которой чревато тяжелыми последствиями как для существования самой культуры, так и для нормального функционирования всего общественного организма. Поэтому условием органического развития культуры является точный учет ее требований и возможностей. Важно не только то, что культура дает обществу, но и что общество дает культуре, в какой степени оно способно считаться с ее действительными запросами, соответствовать им. Отношение общества к культуре — важнейший критерий его исторической жизнеспособности. Недаром глубочайший кризис капиталистической системы В. И. Ленин усматривал в том, что «цивилизованный», культурный капиталистический мир «способен порвать и неминуемо порвет все основы культурной жизни»¹.

Несовместимость культурных и социальных форм развития, противостояние культуры и общества неизбежно сопутствует любой общественной классово-антагонистической организации, строящей свои отношения на насилии, независимо от того, осуществляется ли это насилие методами политического принуждения («дисциплина палки») или экономической эксплуатации («дисциплина голода»). И в том и в другом случае природа господствующих отношений исключает из своего состава какой бы то ни было элемент культуры.

В этой ситуации перед культурой и встает роковая для нее дилемма: либо аристократически гордое отединение от действительности, культ вечных и непреходящих ценностей, неподвластных времени и не желающих унизиться до соприкосновения с ним, либо утилитарное приспособление к действительности, подчинение целям, чуждым ее смыслу и содержанию. Право на существование приобретает либо ценой отказа от мира, либо от себя. В любом случае функция социального устройства жизни оказывается где-то по ту сторону культуры.

Основной порок буржуазной культуры, ее классово ограниченную сущность Ленин видел не в результатах науки, техники и производства, достигнутых в эпоху капитализма, а прежде всего в той социально отчужденной, оторванной от масс форме, в которой они здесь вырабатываются, существуют и используются.

Монополизация культуры господствующим меньшинством, превращающим ее в орудие угнетения и эксплуатации, в средство своей власти над массами, и образует буржуазную форму существования и развития культуры. Буржуазная культура есть прежде всего отчужденная от масс культура, культура, превращенная в орудие социального порабощения людей. Противоречие между общезначимым содержанием культуры, включающим в себя совокупный результат развития всего человечества, и исторически преходящей, частной, узкоклассовой формой ее присвоения и использования оказывается исходным для всей культурной эволюции капитализма. Снятие этого противоречия и составляет культурную миссию социалистического общества.

Здесь мы подходим к основному пункту ленинской теории культуры — к вопросу о необходимости соединения культуры с революционной деятельностью масс, с их созидательной (хозяйственной, организационной, политической) работой. Именно не только и даже не столько культура для масс, то есть культура, ориентирующаяся на массы, как на лишь пассивных, лишенных собственной самостоятельной инициативы потребителей (здесь уместно вспомнить о так называемой «массовой культуре» современного буржуазного общества), а культура самих масс, культура, находящаяся в действиях масс единственно достойную форму своего существования, — вот та тема, к которой В. И. Ленин постоянно и настойчиво возвращается в своих работах, которую он ставит во главу угла, рассматривает как решающую для всего дела социального преобразования страны. В этой простой и короткой формуле — соединении культуры с массами — смысл и главная цель всех культурных преобразований при социализме. Однако простота этой формулы кажущаяся. За ней скрывался сложный социальный процесс, требовавший, по словам Ленина, «титанической исторической работы» всех трудящихся. Речь шла, в конечном счете, о колоссальном духовном сдвиге в жизни народа, о коренной переделке всех старых устоев труда, быта, сознания и психологии миллионов масс людей. Соединить культуру с массами — это значит сделать массы культурными. Такую задачу не решить в одно мгновение, одним усилием. Помимо времени, для

ее осуществления требуется еще и ряд других условий — материальных, экономических, политических и т. д., — которые тоже появляются не сразу. Культурный подъем масс — это достаточно длительный процесс, который имеет и свою историческую дистанцию, и свою обусловленную конкретными обстоятельствами последовательность. Строительство нового общества не могло ограничиться лишь установлением новых законов, новых порядков, одной лишь сменой политической власти и экономической экспроприацией господствующих классов. Революционный энтузиазм народа, рожденный этими преобразованиями, являлся надежной, но также недостаточной основой для такого строительства. В этом смысле Ленин предупреждал против чрезмерного преувеличения роли чисто государственных, осуществляемых исключительно «сверху» и непосредственно опирающихся на энтузиазм масс методов управления и хозяйствования. «Мы рассчитывали, — писал он, — поднятые волной энтузиазма, разбудившие народный энтузиазм сначала общеполитический, потом военный, мы рассчитывали осуществить непосредственно на этом энтузиазме столь же великие (как и общеполитические, как и военные) экономические задачи. Мы рассчитывали — или, может быть, вернее будет сказать: мы предполагали без достаточного расчета — непосредственными велениями пролетарского государства наладить государственное производство и государственное распределение продуктов по коммунистически в мелкокрестьянской стране. Жизнь показала нашу ошибку»². Речь шла о том, что ни вмешательство «сверху», ни массовый энтузиазм, как бы важны они ни были, сами по себе не могли еще полностью обеспечить задачи социалистического строительства, если отсутствует необходимый уровень культуры масс, если массы хотят, но не могут (в силу отсутствия культуры) строить самостоятельно свою экономику и свое государство. Задача социалистического строительства прямо упиралась в задачу культурного развития масс. «Коренную перемену всей точки зрения нашей на социализм» с переходом к «мирному этапу» развития революции Ленин видел в сосредоточении основного внимания именно на вопросах культуры, в выдвижении их на первый план. Если раньше «мы центр тяжести клали и должны были класть на политическую борьбу, революцию, завоевание власти и т. д.», то теперь «центр тяжести меняется до того, что переносится на мирную организационную «культурную» работу... у нас действительно теперь центр тяжести работы сводится к культурничеству»³. Развитие нового общества ставилось Лениным в прямую зависимость от того, насколько быстро и основательно рабочие и крестьяне смогут перенять и освоить достижения уже

сложившейся культуры и цивилизации, сделать их своими, достичь «уровня обыкновенного цивилизованного государства Западной Европы»⁴. «Для нас достаточно теперь этой культурной революции для того, чтобы оказаться вполне социалистической страной...»⁵. Необходимость соединения культуры с практической энергией и социальной устремленностью масс диктуется самой природой социалистического общества, творимого свободной и сознательной деятельностью «низов» — трудящихся классов, вставших на путь самостоятельного исторического творчества. Организация этих «низов», формы их объединения в ходе социалистического строительства не могут, разумеется, опираться ни на «дисциплину палки», ни на «дисциплину голода». Методы политического насилия или экономического принуждения в одинаковой степени чужды природе социалистического строя и не могут служить средством достижения подлинно коммунистических целей. Социализм нельзя строить «из-под палки», как и из простой необходимости трудиться, диктуемой материальной нуждой и лишениями. Коммунистическая организация труда, исключая все формы труда подневольного, «держится и чем дальше, тем больше будет держаться на свободной и сознательной дисциплине самих трудящихся, свергнувших иго как капиталистов, так и помещиков»⁶. Условием, благодаря которому массы становятся способными к такого рода объединению, являются уже не внешние силы принуждения, а культурное развитие самих масс. Отвергнув как чуждые природе социализма старые методы организации общественной жизни, основанные на политическом насилии и экономической эксплуатации, Ленин в культуре увидел то решающее средство, которое позволяет массам по-новому организовать свое производство и свое государство, обеспечивает их фактическое и непосредственное участие во всех общественных делах, делает их самостоятельными творцами собственной жизни. Превратить культуру из средства угнетения масс в средство их освобождения, их сознательного объединения и означало практически решить задачу создания новой культуры, соответствующей потребностям и целям социалистической организации общества. Сложность этой, по выражению Ленина, «великой исторической задачи» — задачи соединения культуры с массами, превращения ее в «общенародное достояние» — усугублялось тем, что речь шла, во-первых, о массах, которые веками были оторваны от всякой культуры, лишены в своем большинстве элементарных основ просвещения и образования, а во-вторых, о культуре, создававшейся для меньшинства, представлявшей монополию этого меньшинства, его исключительную привилегию. Речь, таким

образом, шла в лучшем случае о буржуазной культуре (как более прогрессивной по сравнению с помещичье-чиновничьей, крепостнической культурой), ибо никакой другой культуры пролетариат и не мог получить в наследство от капитализма. Поэтому задача соединения культуры с массами, как она встала первоначально, могла означать только одно: овладение всем ценным в буржуазной культуре широкими народными массами в интересах социализма, в интересах окончательной победы революции. «...Капитализм, — писал в этой связи В. И. Ленин, — дает культуру только для меньшинства. А мы должны построить социализм из этой культуры. Другого материала у нас нет»⁷. И чуть ниже: «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем»⁸. Смысл этой задачи, ее важность и исключительную сложность Ленин формулирует с определенностью, не оставляющей никаких сомнений. «Задача — как соединить победоносную пролетарскую революцию с буржуазной культурой, с буржуазной наукой и техникой, бывшей до сих пор достоянием немногих, задача, еще раз скажу, трудная»⁹. Разумеется, речь в данном случае шла о позитивном содержании буржуазной культуры, о действительных материальных и духовных ценностях, созданных в ее лоне, а не о ее реакционных, апологетических, специфически идеологических моментах. Освоение и использование этого позитивного содержания в качестве своего существенного момента включала непримиримую идейную борьбу со всем идеологическим строем взглядов и убеждений старого общества. Однако факт остается фактом: подобное позитивное содержание пролетариат вынужден и должен был обнаружить в культуре того общества, экономические и политические основы которого он призван был уничтожить. В сочетании отрицания старого общества, насилия над силами прошлого и утверждения, сохранения и использования того ценного, что было этим обществом создано, предельно четко раскрывается позиция пролетариата по отношению к свергаемому им капиталистическому строю. И если насилие представляет собой необходимое средство политической победы рабочего класса, завоевания и сохранения им политической власти, то способность его не только ценить культуру, но и проводить ее в массы, использовать в интересах построения социализма является условием его моральной победы над буржуазией и прежде всего над той ее частью, которая испокон века считала себя единственно достойной хранительницей культуры, — над буржуазной интеллигенцией. Имея в виду последнюю, В. И. Ленин писал, что

только тогда, когда они «увидят на практике, что пролетариат вовлекает в это дело (в дело культурного просвещения — В. М.) все более широкие массы, они будут побеждены морально, а не только политически отсечены от буржуазии»¹⁰.

Проблемы строительства новой культуры не могут быть разрешены методами политической и военной борьбы. Всякую попытку превратить насилие в единственный способ решения вопросов культурного порядка Ленин квалифицировал как прямое отступление от марксизма, скатывание на позиции мелкобуржуазной революционности. «Скажут: вместо насилия Ленин рекомендует моральное влияние! Но глупо воображать, что одним насилием можно решить вопрос организации новой науки и техники в деле строительства коммунистического общества. Вздор! Мы как партия, как люди, научившиеся кое-чему за этот год советской работы, в эту глупость не впадем и от нее массы будем предостерегать»¹¹. Социалистическая культура возникает не путем насильственного ниспровержения и разрушения буржуазной культуры, не путем ее отбрасывания и абстрактного отрицания только на том основании, что она не есть продукт исключительно пролетарского сознания, а путем ее сознательной и критической переработки, путем развития всего ценного, что в ней было.

Не одностороннее отрицание, а критическая переработка, не разрушение, а дальнейшее развитие на иной основе, не отбрасывание, а максимально широкое распространение и использование достижений прошлого, — таков путь перехода от буржуазной культуры к социалистической. Это тоже борьба, но борьба иного рода, чем вооруженный захват власти и насильственное подавление сопротивления эксплуататоров. Главным аргументом в этой борьбе является способность масс учиться, ставить знания на службу новому строю.

Трудность решения этой задачи многократно возрастала и в силу специфических особенностей России, являвшейся к моменту революции страной во многом еще отсталой, полупатриархальной, мелкокрестьянской, не прошедшей в национальном масштабе капиталистического пути развития. По уровню своего экономического и общесоциального развития Россия, по словам В. И. Ленина, стояла «на границе стран цивилизованных и стран, впервые этой войной (первой мировой войной — В. М.) окончательно втягиваемых в цивилизацию, стран всего Востока, стран внеевропейских...»¹². Промежуточное, пограничное положение России между цивилизованными, высокоразвитыми капиталистическими странами Запада и отсталыми государствами Востока, еще не втянутыми в русло современной цивилизации (то есть прежде всего в промышленное и научно-техническое развитие), определило некоторые своеобразия

русской революции, «лежачие, — как указывал Ленин, — конечно, по общей линии мирового развития, но отличающие ее революцию от всех предыдущих западноевропейских стран и вносящие некоторые частичные новшества при переходе к странам восточным»¹³. Причина этих «новшеств» заключалась в отсутствии материальных и культурных предпосылок для создания социалистического общества, которые в условиях западноевропейского развития формируются, как известно, на стадии зрелого капитализма и которые, естественно, не могли, не успели сложиться в дореволюционной России. Своеобразие Октябрьской социалистической революции, передавшей политическую власть в руки рабочих, и заключалось в том, что она явилась не результатом, а предпосылкой создания материальных и культурных основ социалистического общества, открыла собой путь развития цивилизации (прежде всего индустриализации) страны не в ее классической буржуазной, а в социалистической форме. Как писал В. И. Ленин, в ходе революции пролетариат завоевал для себя «не совсем обычные условия для дальнейшего роста цивилизации». «У нас, — писал он, подчеркивая эту особенность перехода России от капитализма к социализму, — политический и социальный переворот оказался предшественником тому культурному перевороту, той культурной революции, перед лицом которой мы все-таки теперь стоим»¹⁴.

В этой ситуации речь шла о массах, которые в большинстве своем не только не были подготовлены к восприятию социалистической культуры, но не доросли даже до буржуазной культуры, не освоили те элементы общеобразовательной и технической грамотности, которых требуют от работника условия развития того промышленного производства. Основная масса крестьянства, связанная с докапиталистическим, полунатуральным укладом жизни, и часть пролетариата, вышедшая непосредственно из беднейших слоев крестьянства и не прошедшая длительной и мучительной «школы» капиталистического производства, находились, по существу, в состоянии почти полной темноты и невежества, поголовной безграмотности и абсолютной неосведомленности по части достижений современной техники, науки, управления производством. Это состояние «полуазиатской бескультурности» являлось одним из самых опасных и тяжелых последствий царизма. «В то время, — писал Ленин, — как мы болтали о пролетарской культуре и о соотношении ее с буржуазной культурой, факты преподносят нам цифры, показывающие, что даже и с буржуазной культурой дела обстоят у нас очень слабо»¹⁵. Отсюда понятно и другое высказывание Ленина: «Нам бы для начала побольше буржуазной культуры. Нам бы для начала обойтись без особенно махровых типов культур

добуржуазного порядка, то есть культур чиновничьей или крепостнической и т. п.»¹⁶.

Возможность осуществления этой задачи — задачи соединения культуры с массами — могла показаться, да и казалась тогда многим совершенно утопической. Каким образом можно сочетать темного крестьянина, представлявшего собой продукт добуржуазных отношений, и полуграмотного рабочего с наиболее развитыми для того времени (преимущественно капиталистическими) формами культуры? И где гарантия, что такое сочетание, даже если оно и возможно, даст в итоге социалистический тип развития, а не приведет в конечном счете к буржуазному перерождению?

Если задача культурного роста народа решается, согласно Ленину, путем планомерной организации всего дела народного образования и просвещения в общенациональном масштабе, путем сознательного усвоения массами всего опыта прошлого, то приобщение трудящихся к социализму достигается путем соединения обучения и просвещения с активным и самостоятельным участием в политической и общественной жизни страны, путем соединения школы с политикой. Речь шла в данном случае о сочетании культурного роста масс с ростом их общественной активности. Одно без другого немыслимо. Школа в условиях советского общества должна учить людей управлять своим государством, служить ступенью к самостоятельной деятельности во всех сферах экономической и политической жизни страны. Связать школу с политикой — это значит связать задачу культурного роста масс с задачей социалистического развития, с задачей организации государства и экономики на новых, демократических и социалистических в своей основе, началах.

Речь шла не просто о повышении общей грамотности населения, не просто о внедрении в массы основ просвещения и образования (это могло рассматриваться лишь как исходная, изначальная мера), а о таком повышении культуры, которое означало бы в конечном счете формирование у масс способности к самостоятельному участию в общественной жизни. Та степень свободы и сознательности, с какой массы творят свои собственные общественные отношения, и есть подлинная мера их культурного развития, реальный критерий становления новой, социалистической культуры. Духовный подъем человека в этом процессе измеряется его реальным участием в общественном развитии. «...Недостаточно безграмотность ликвидировать, — писал в этой связи В. И. Ленин, — но нужно еще строить советское хозяйство, а при этом на одной грамотности далеко не уедешь. Нам нужно громадное повышение культуры»¹⁷. И, разъясняя, в чем состоит это повышение культуры, Ленин конкретизировал свою мысль: «Надо добиться, что-

бы умение читать и писать служило к повышению культуры, чтобы крестьянин получил возможность применить это умение читать и писать к улучшению своего хозяйства и своего государства»¹⁸. Подлинная культура начинается там, где знание, грамотность, образование, даваемое школой, соединятся с практическим умением организовать и наладить работу в сфере государственного аппарата и хозяйственного строительства, где происходит органическое слияние духовного подъема личности с подъемом общественной самодеятельности масс.

Поэтому, разрабатывая план строительства новой культуры, Ленин уделяет основное внимание не декретированию каких-то особых принципов и положений, на основе которых якобы должна строиться «пролетарская культура», а прежде всего созданию наиболее благоприятных условий, облегчающих массам доступ к образованию, к просвещению, к знанию, к усвоению того, что уже создано. Организация народной школы, всей системы народного просвещения и образования, формирование широкой сети средств связи (радио, печать и т. д.), по которой многообразная информация должна доходить до самой гущи народа, рассматриваются Лениным как важнейшее общегосударственное дело, прямо вытекающее из задач социалистического преобразования культуры. Всякие попытки выдумывать «новую культуру», декретировать ее сверху, ограничивать ее развитие деятельностью особого рода «специалистов по культуре» (стремление, нашедшее свое наиболее четкое выражение в идеологии и практике Пролеткульта), а не развивать уже имеющиеся образцы культуры в тесной связи с практической деятельностью масс, есть бюрократическое извращение всего дела создания социалистической культуры, порождаемое старым предрассудком относительно неспособности народа к самостоятельному историческому и социальному творчеству.

В социалистическом обществе разрыв между общественным бытием и творческими усилиями индивидов теряет характер противоположности: общественное бытие все более поднимается до уровня творчества, а творчество приобретает масштабы свободного созидания людьми своего общественного бытия. Жизнь становится творчеством — творчеством самой жизни. Народ как творец — основополагающая формула социалистической культуры. Это отнюдь не означает превращения всех в художников, ученых — представителей традиционных творческих профессий. Художники и ученые существовали в любом обществе, они творили в мире, который порой оказывался глубоко чуждым и враждебным им.

Творчество масс есть творение самого мира как собственного мира. Включая в себя искусство и науку как составной элемент, оно проры-

вает границы традиционного творчества, открывая более глубокую (и потому более высокую) формулу человеческой активности. В этом слиянии, органическом соединении культурных и социальных форм развития — подлинные горизонты новой культуры, впервые в истории взявшей на себя великую миссию строителя справедливого и свободного общества.

В наше время то, что когда-то являлось гениальным предвидением, грандиозной программой, не имеющей себе равной в истории, обрело реальные формы. Социалистическая культура предстает сегодня как единственно последовательная и закономерная преемница прогрессивного наследия прошлого, как результат приобщения к культурной жизни многомиллионных масс народа. В современном мире, разделенном на два противостоящих лагеря, именно этой культуре принадлежит решающая роль в отстаивании наиболее передовых идеалов человечества, в защите их от всех косных, темных, реакционных сил, еще действующих на сцене истории. В этой острой и непримиримой борьбе за человека, за его будущее превосходство и жизненная мощь ленинских идей, положенных в основание новой культуры, находит свое прямое и убедительное выражение.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 436.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 151.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 376.

⁴ Там же, стр. 364.

⁵ Там же, стр. 377.

⁶ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 14.

⁷ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 54.

⁸ Там же, стр. 55.

⁹ Там же, стр. 59.

¹⁰ Там же, стр. 167.

¹¹ Там же, стр. 56.

¹² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 379.

¹³ Там же.

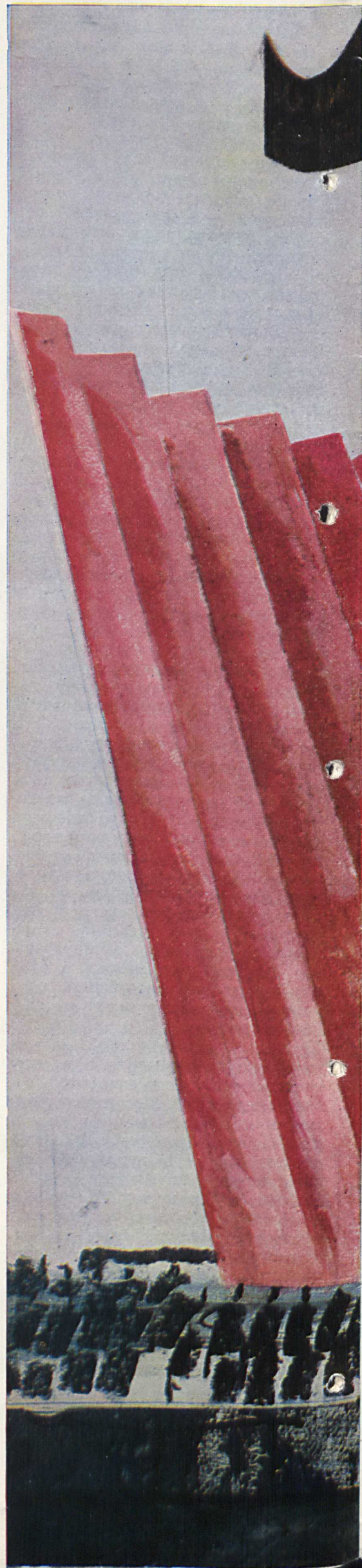
¹⁴ Там же, стр. 377.

¹⁵ Там же, стр. 363.

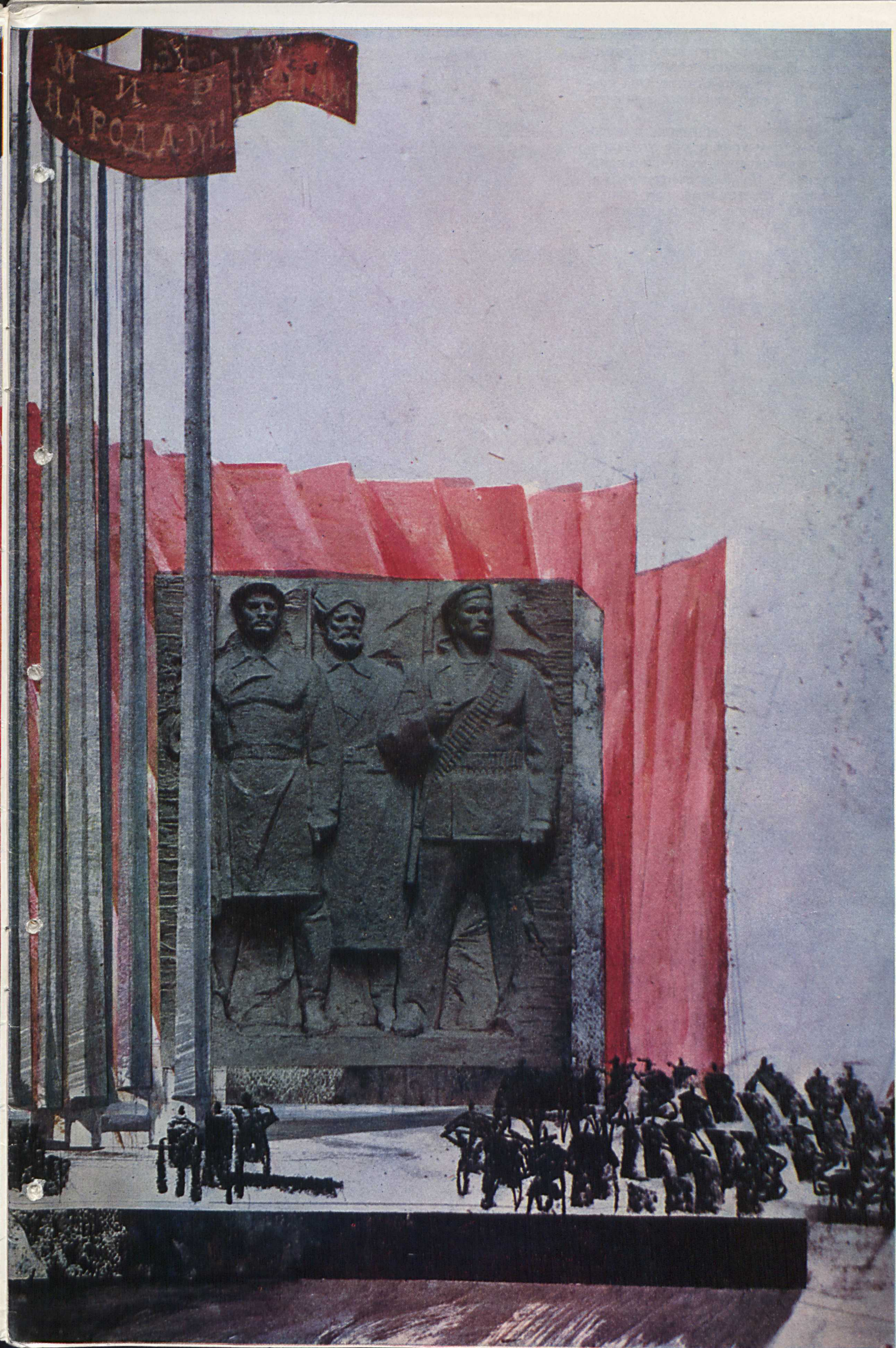
¹⁶ Там же, стр. 389.

¹⁷ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 170.

¹⁸ Там же, стр. 171.



Проект оформления Октябрьской площади (Москва) к празднованию 100-летия со дня рождения В. И. Ленина.
Скульптурная композиция Н. Томского.

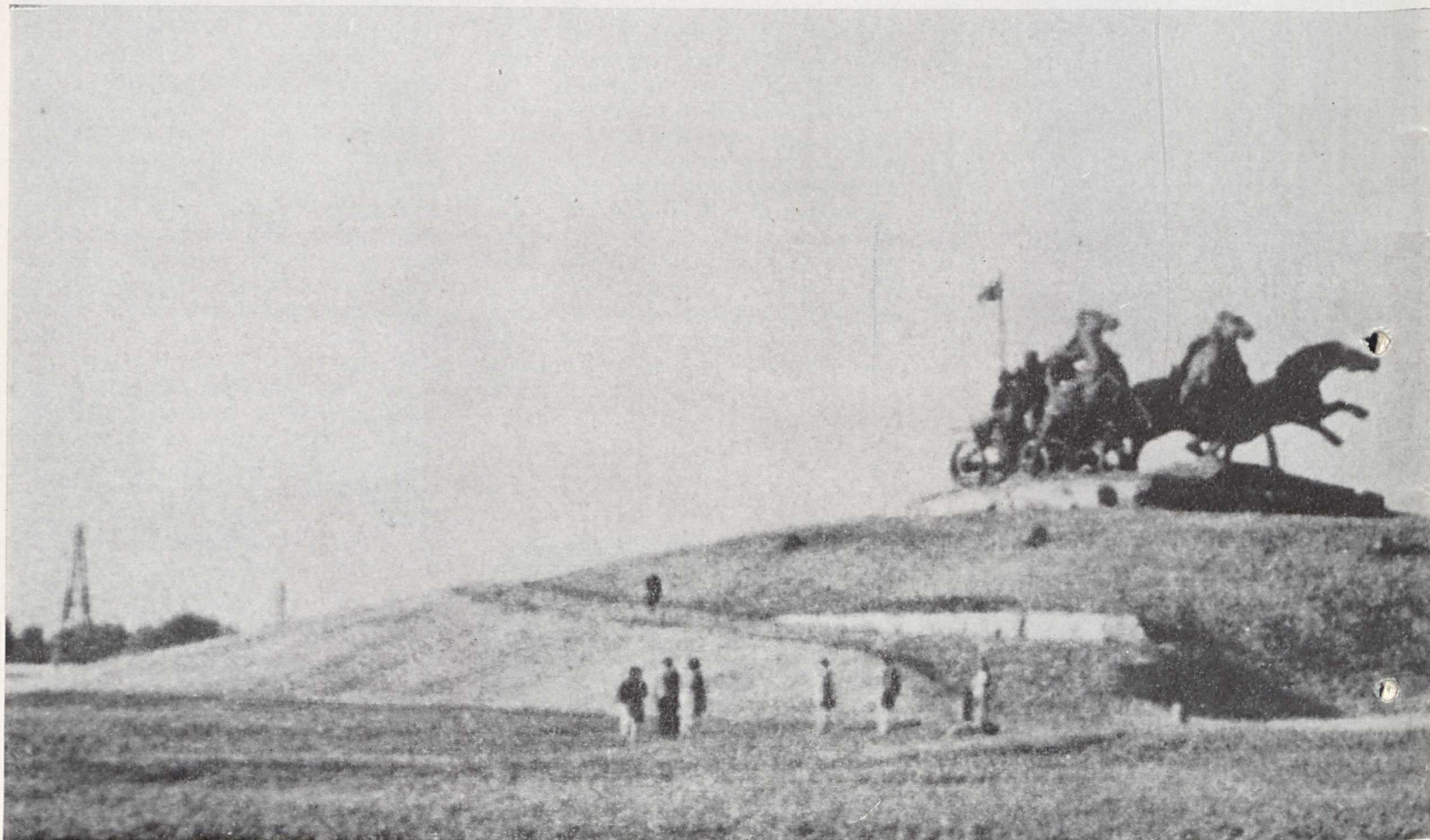


Много веков пролетело над каменными идолами и древними курганами Херсонской степи. Но не только скифские клады и кости лежат в этой земле. Она хранит следы и совсем недавних героических лет.

Здесь к 50-летию Октябрьской революции в трех километрах к югу от Каховки был установлен монумент «Легендарная тачанка»*. На десятиметровом насыпном холме возвышается над степью скульптурная группа: боевая тачанка

Панорама молодых.

Каховская тачанка



с тремя бойцами, увлекаемая четверкой могучих коней. Группа установлена без традиционного постамента, прямо на вершине холма.

Все в «Тачанке» подчинено передаче стремительного движения, безудержного боевого порыва. Эта идея умело развита авторами монумента — ленинградскими скульпторами Юрием Лоховининым, Львом Михайлёнком, Львом Родионовым и архитектором Полторацким, ставшими лауреатами Государственной премии СССР 1969 г. В образах пулеметчика, командира, ездового (особенно в двух последних) ярко выражена самозабвенная увлеченность бойцов, охваченных великим пафосом революционной борьбы. Ритмическая гармонизация мотива стремительного движения особенно ярко читается в фигурах скачущих во весь мах лошадей, в поворотах их голов, в положении ног: ничто не повторяется, но вместе с тем как бы зарифмовано друг с другом. Обостренная динамика будто озвучивает памятник: слышится цокот копыт и грохот тачанки, храп и ржание скачущих коней.

При выбранном скульпторами композиционном решении памятник мог оказаться похожим на увеличенную станковую

* Монумент воздвигнут на средства колхозов и совхозов Каховского района и всей Херсонской области.



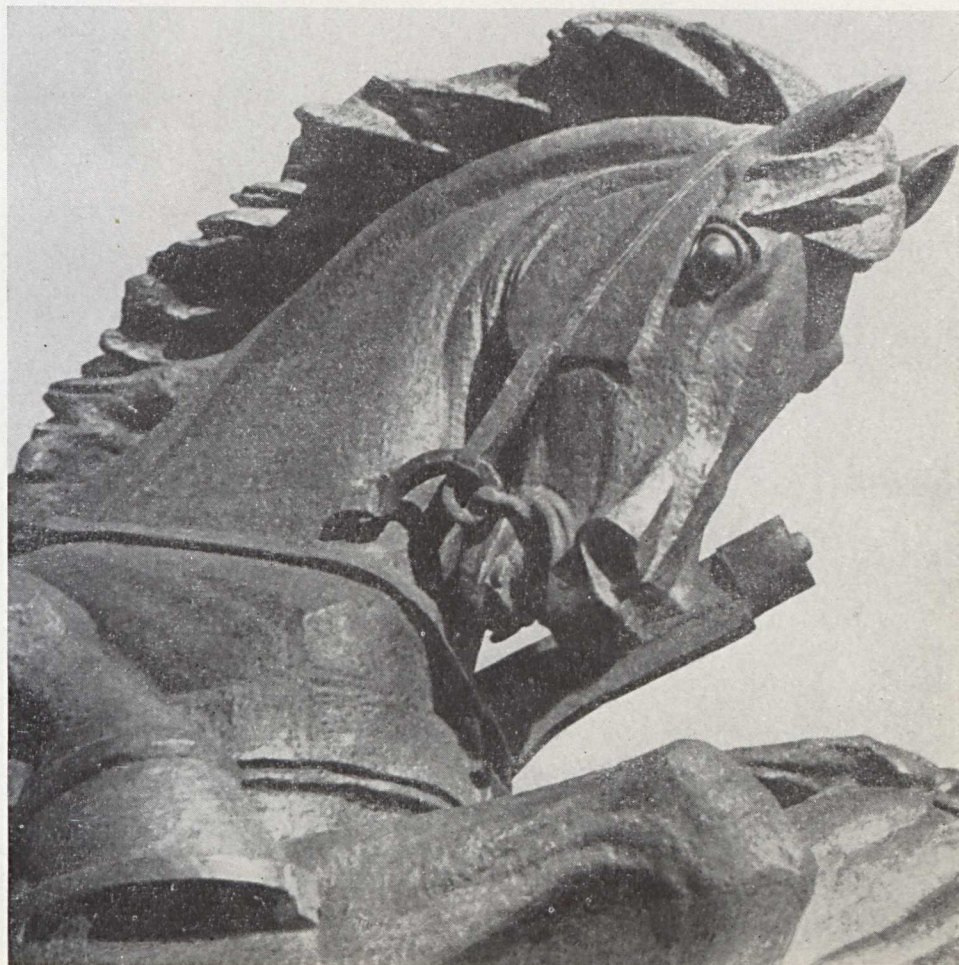
Скульпторы Ю. Лоховинин,
Л. Михайлёнок, Л. Родионов;
архитектор Полторацкий.
Памятник «Легендарная тачанка»
около города Каховки.
Общий вид и фрагменты композиции.

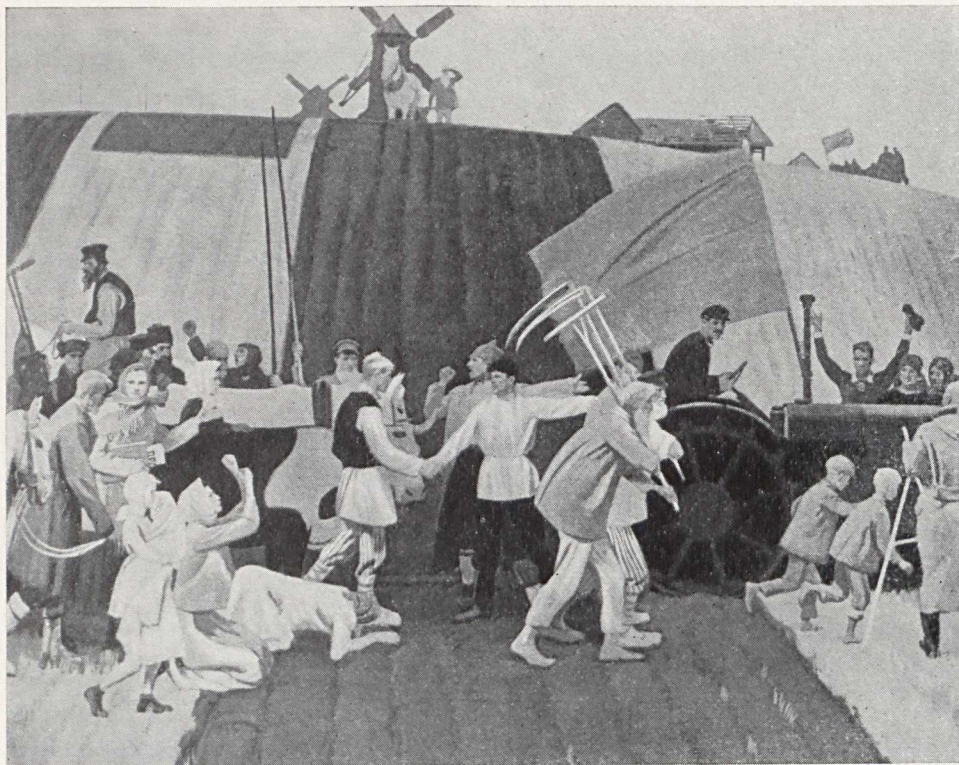


группу. Однако около монумента такого ощущения вовсе не возникает. Скульпторы счастливо преодолели серьезную опасность благодаря монументальному характеру пластического языка. Правильно найденный масштаб и общее пространственное решение монумента сделали его неотделимой частью, органическим центром окружающего его степного ландшафта.

Жизненная правда, историческая достоверность художественного решения памятника сочетаются с яркостью образного содержания его, романтика тех героических лет — с современным жизнеощущением. Напряженный динамизм композиции отнюдь не ослабляет монументальных качеств скульптуры.

Это памятник легендарному героизму Красной Армии, в огненные годы Гражданской войны отстоявшей завоевания Октября.





Панно Бориса Дятлова «Год великого перелома» запомнилось еще с выставки «Советская Россия» 1959 года. Оно выделялось непосредственной искренностью трактовки сюжета. Ни натянутости, ни изощренности. Все очень ясно, как в немудреном деревенском рассказе. Когда я узнала Бориса Григорьевича, стало понятно, почему именно эта картина, даже при известных недостатках, воспринимается как удача автора.

Период жизни, о котором пойдет здесь речь, принято называть творческой зрелостью. Потому и оценивать «продукцию» этой поры следует с особой требовательностью.

1932 год, трудный и голодный, как и детство всей страны, художник провел в деревне. «Коллективизация только началась — деревня стонала под тяжестью нищеты и предрассудков. Новое пугало». Так вспоминает Дятлов деревенскую жизнь в Новых Березняках под Горьким. «Все нравилось мне в деревне, все было интересно». И вот в композиции, созданной художником в конце 50-х годов, многое невыдуманно: реален бугристый пейзаж с мельницей на косогоре, отдельные персонажи, даже некоторые частности деревенского быта, жесты, одежда. Это оттуда, из Березняков. Художник строит картину как галерею характеров. Протестующие, угрожающие и приветствующие образуют целостное драматическое действие. Сюжет этого действия не отвергает и символических обобщений: Рубикон — распаханная борозда. И все же только благодаря реальным элементам композиции, идущим от конкретных жизненных ощущений, художнику удастся нарушить отчуждение идеи от чувства, столь типичное для современного монументального искусства.

К «деревенской теме» Дятлов возвратится спустя 8 лет, готовясь к Всесоюзной юбилейной выставке 1967 года. Тогда было решено сделать монументальные панно в материале для центрального фасада Манежа. Задумали шесть (для шести проемов) лаконичных композиций на темы: Революция, Гражданская война, Коллективизация, Отечественная война, Восстановительный период, Космос. Дятлов выбрал Коллективизацию. Задача была не из легких. То, что однажды он уже рассказывал в многофигурной композиции нужно было выразить в одной символической фигуре. Получалось не выражение, а обозначение идеи. Если учесть трудность поставленной задачи, можно считать, что работа сделана вполне профессионально. В фигуре молодого Пахаря необоримая истоность, он величествен, как просторы России, хотя ни образ, ни его трактовка не являются первооткрытием, от которого начинается отсчет времени большое искусство.

К юбилейной ленинской выставке Дятлов закончил мозаику «Всем, всем, всем!» Ее герои — время. Метафора, задуманная Дятловым, невозможна без емкой выразительности, продиктованной афористическим и действенным мышлением, а Борис Григорьевичу ближе по характеру лирико-драматическое повествование. Таков склад дарования художника, и его не стоит ломать. «Год великого перелома» сделан в этом ключе. И получилось. Только жаль, что изобразительная идея так и не обрела своего пространственного «магнитного поля». Мне

эта композиция видится написанной фреской, в архитектурном интерьере серьезного назначения. Только во взаимодействии с архитектурой живопись обретет черты подлинной монументальности. Иначе, сколько бы ни старался художник подчинить свой замысел воображаемой архитектурной реальности, его работа останется в лучшем случае картиной, не лишенной известной монументальности. Союз с архитектурой не только ко многому обязывает художника, он делает пластически многозначным и то пространство, в котором живет и «работает» живопись. Без такого взаимного обогащения нет монументального искусства.

*

Казалось бы, что мысль о том, что монументальная живопись всегда должна органически сливаться с окружающей архитектурной средой, давно стала (если не была всегда) прописной истиной. Другое дело — формы этой взаимосвязи: они менялись, продолжают и будут меняться, потому что каждая эпоха по-своему решает подобные «вечные вопросы», координируя человеческие вкусы и потребности с возможностями, которые дает уровень общественного развития и технического прогресса.

Чем же располагает современный художник-монументалист, работая в новой архитектуре?

Прежде всего той широтой и свободой композиционного творчества, которая рождает новые формы росписей. Такие виды стенописи как фриз, панно, плафон и т. д., которые занимали точно отведенное им место, теперь сменяются свободными композициями на гладкой стене.

Таким образом свободное решение композиции на плоскости стены, без обычных рамок и заведомо выделенного места, стало отличительной чертой современной монументально-декоративной стенописи. Каждый новый архитектурный объект, каждая стена рождает новые композиционные формы, отличающиеся от незыблемых старых форм.

Новый строй архитектуры требует и нового подхода к пространственному решению росписей. Современный архитектор не догматичен, он ставит перед художником самые различные задачи, каждый раз, исходя из функции здания и росписи: это и прорыв плоскости стены и сохранение плоскости стены незыблемой. Различные приемы композиций — разномасштабность, фризовая удлиненность фигур, их фронтальное распахивание, приемы светотени, технические приемы — все это используют и наши художники в росписях современной архитектуры... Используют, когда им предоставляют возможность.



Б. Дятлов.
Монументальное панно «Год великого перелома».
Холст, темпера.

«Всем, всем, всем!». Мозаика, смальта.

«Коллективизация». Мозаика, смальта.

Поколение молодых художников 60-х годов воспринимает эпоху революции при всей реальности событий тех сурово-романтических лет как явление легендарное, былинное, эпически-песенное. Может быть, именно поэтому тема Ленина и Октября в последние годы часто звучит в декоративно-прикладном искусстве.

Молодая художница Любовь Савельева, в 1966 году окончившая МВХПУ, первый цикл своих произведений из стекла посвятила Гражданской войне и сумела найти своеобразное художественное выражение сложной темы.

Еще со студенческих лет изображение тематических композиций в стекле стало для Савельевой основой творческих исканий.

Наиболее полное выражение творческий поиск Савельевой получил в серии кубков «Песни гражданской войны». Торжественные большие кубки из прозрачного стекла имеют геометрически-простые современные формы. Их покрывают необычайно тонкие, кружевные, легкие, как дымка, рисунки, воссоздающие песенные образы героев Гражданской войны. Такой тонкости штриха художница добилась, по-новому используя широко известную в стеклоделии технику химического матования. Бесцветное стекло в основании кубков окрашено медным рубином, отчего рисунки словно озаряются грозным пламенем войны, становятся более эмоциональными и напряженными.

Графическими средствами, динамическим построением рисунков Савельева передает музыкальный ритм песен, которые послужили сюжетной основой декоративных произведений. Грустная личная тема в кубке «Дан приказ» постепенно нарастает, переходя в широкую народную «Полюшко-поле», и завершается победоносным звучанием марша «Мы—красные кавалеристы». Композиция и характер рисунка в последнем кубке подчеркивают стремительный бравадный ритм этой песни.

От графических приемов Любовь Савельева переходит к пластически-пространственному построению произведения из стекла и создает скульптурную группу «Оседлаю я горячего коня». В этой первой работе в пластике новая идея еще не нашла своего окончательного выражения. Линейный рисунок фигур и композиции отчетлив и лаконичен, как в плакате, но фигуры лишены объемности, пластической выразительности. Вместе с тем первый опыт не прошел бесследно, и уже в следующей работе — скульптурной композиции «Восточные мотивы», созданной совместно с художником Гусевского хрустального завода Ф. Ибрагимовым, — пластическое начало берет верх. Окончательно оно побеждает в самой последней работе Савельевой — декоративном ансамбле «Вечерняя Бухара», состоящем из трех больших ваз и блюда. Густой, насыщенный цвет ваз в сочетании с выразительными формами, отдаленно напоминающими образы бухарской архитектуры, как бы создает атмосферу древнего восточного города, на который опускается вечерняя тишина.

Творческий путь Л. Савельевой еще только начинается. Впереди ее ждут многие трудности и испытания, но хочется верить, что она выйдет из них с честью.

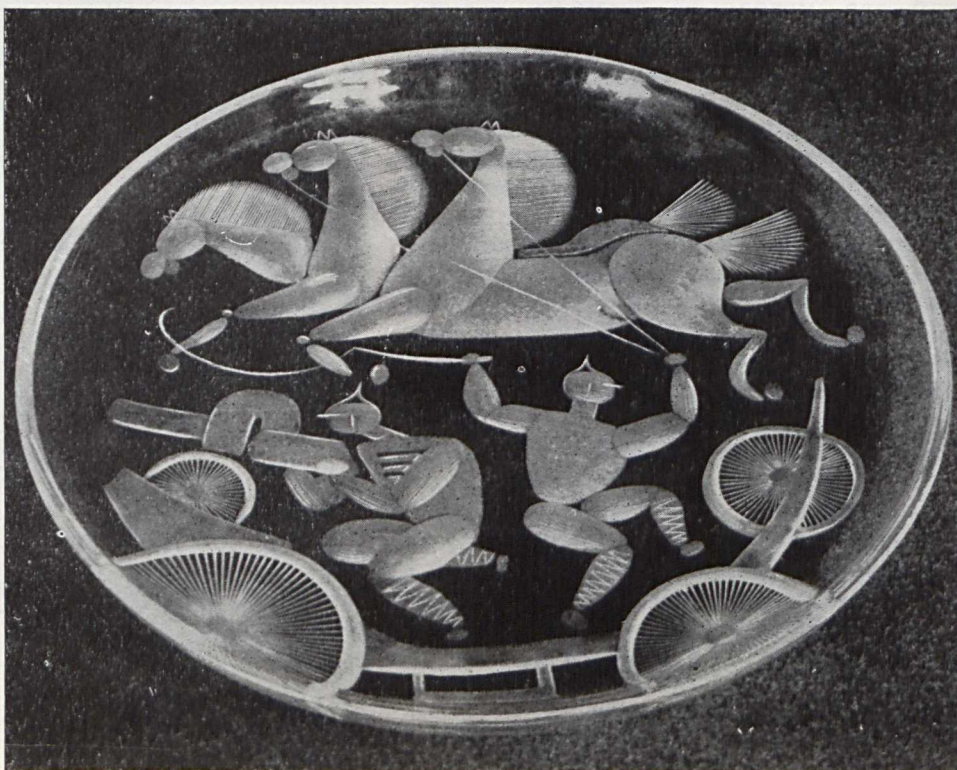
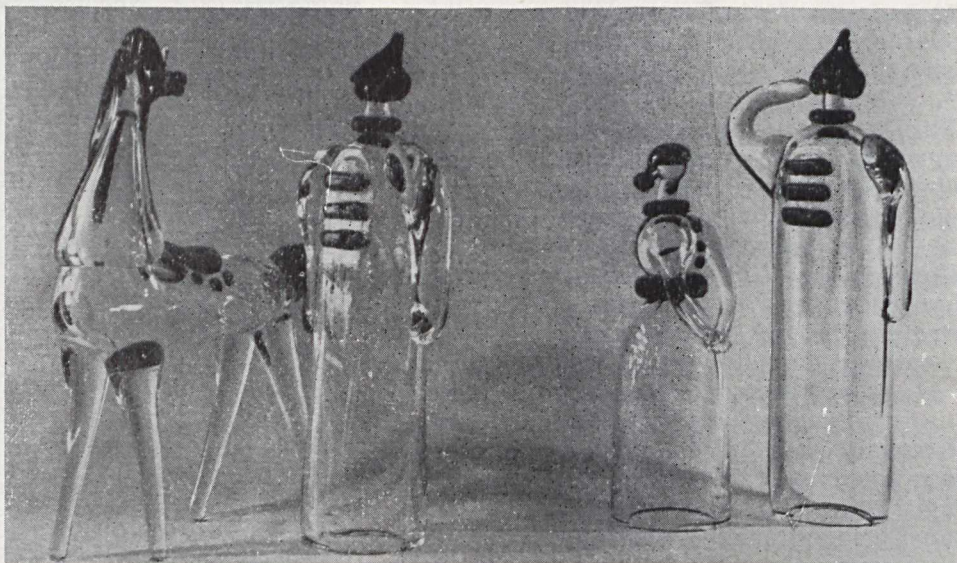
Панорама молодых. Любовь Савельева



Л. Савельева.
Композиция
«Дан приказ ему на Запад».
Стекло.

Кубки из серии
«Песни гражданской войны».
Стекло.

Декоративное блюдо «Тачанка».
Стекло.



На столе нет привычных фарфоровых тарелок, салатников, блюд, а стол накрыт и ждет гостей. Все предметы из бесцветного стекла. Стройные, высокие формы подчеркнуты вертикальными матовыми полосками. Они перекликаются с затейливыми кольцами-перехватами, которые украшают ножки и пробки предметов. При декорировании посуды использована техническая новинка, введенная на заводе «Восстание», — многожальное колесо. Автор этого большого стеклянного сервиза — молодой художник Юрий Жульев. За строгую четкость формы, продуманную утилитарность, за возможность массового тиражирования в производстве сервиз получил первую премию на «Хрустальном конкурсе «ДИ» в 1969 году.

Уже в студенческие годы Юрий Жульев определяет задачу своего творчества — создавать массовые, тиражные вещи, но подходит к ним требовательно, как к большому искусству, с простотой и строгостью, характерными для ленинградской школы.

«Посуда из стекла и хрусталя для массового производства» — тема его дипломной работы в ЛВХПУ им. Мухиной. Набор посуды состоял из рюмок, бокалов, ваз, кувшинов, объединенных одним технологическим приемом — ножками-воронками. Автор обыгрывает этот прием, делая его основным стержнем формообразования предметов. Через год в магазинах Ленинграда появляются прибор для воды «Ленинградский», прибор для вина «Золотые нити» и другие предметы посуды, созданные Жульевым. В 1967 году Жульев много работал над созданием сувениров. Область сложная, вещи не всегда удавались. Кружки «Новгород Великий» и «Крестецкая строчка» можно назвать среди лучших. Мотив традиционной для новгородской вышивки крестецкой строчки выбрал Жульев для декора одной из кружек.

Художник упорно ищет новые формы не только одиночных предметов, а групп, комплектов, больших сервизов. «Кристалл» — сервиз, состоящий из восьми форм. И, как всегда, Жульев находит объединяющий мотив, на котором строит соотношения предметов, — здесь это низкая утолщенная ножка и широкая плитка во всех предметах, включая графин, вазу, кувшин. А в сервизе «Суздаль» пластической темой являются стройные цилиндры и тройные плитки-перехваты на крышках и ножках.

За четыре года Юрий Жульев участвовал в 35 выставках — цифра солидная для молодого художника. Основным смыслом своей работы он видит в создании целесообразных бытовых предметов, несущих в себе эстетический элемент.

Подчиняя стихию чувства силе разума, он стремится вложить в свои произведения максимум осознанного, выношенного, выверенного. Отметая случайности, броские эффекты, Жульев серьезно ищет пластическую выразительность материала, архитектурность формы, отточенный рисунок декора.

Склонность к анализу явлений, к теоретическим обобщениям привела художника в 1969 году в аспирантуру ЛВХПУ им. Мухиной. Думается, что этот факт будет иметь большое значение для дальнейшего формирования его художественных взглядов.



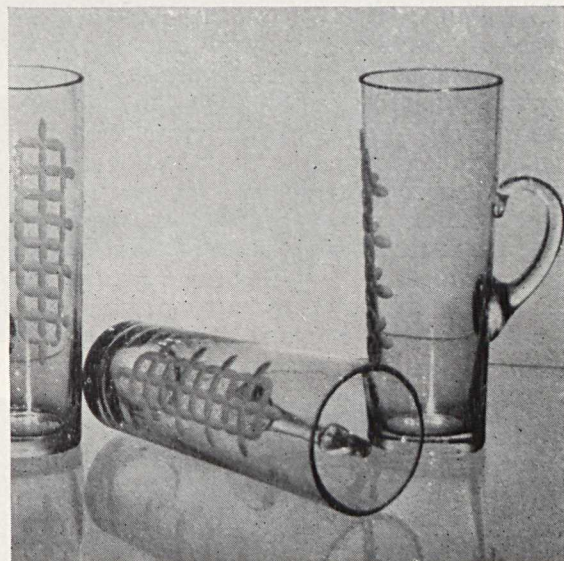
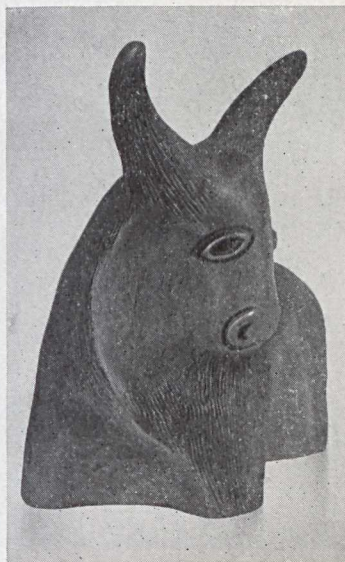
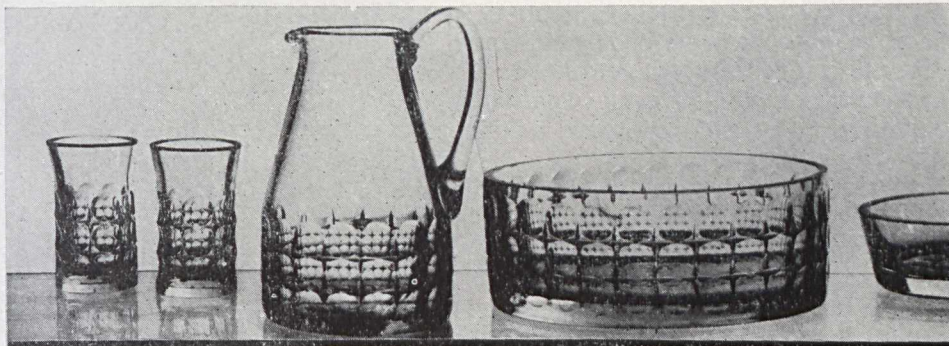
Панорама молодых. Юрий Жульев

Ю. Жульев.
Прибор для воды. Стекло.

Бык. Керамика.

Кружки «Крестецкая строчка».
Стекло.

Десертный прибор.



Вряд ли сегодня кто-либо помнит те жаркие газетно-журнальные баталии, которые разворачивались вокруг первых нефигуративных памятников. Прошло всего каких-нибудь 5—7 лет, а памятников этого типа насчитывается уже десятки («Зеленый пояс Славы» вокруг Ленинграда, знаки-въезды в столичные города и т. д.).

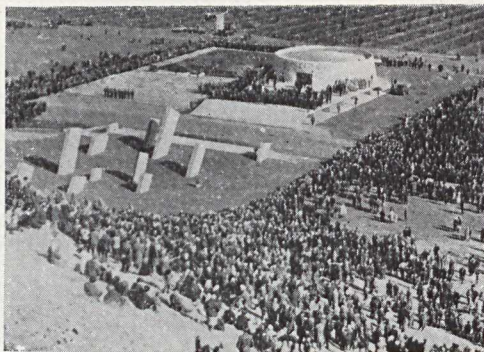
То, что казалось новым, подчинилось неумолимым нарастающим темпам жизни и стало с удивительной скоростью превращаться в штамп и стилизацию. То, что вчера вызывало страстные дискуссии, сегодня стало обыденным и перестало обращать на себя внимание. Открытие подобного памятника чаще воспринимается как событие гражданское, а ведь еще недавно оно было и событием художественным.

К исключениям из этого правила можно отнести памятник «Защитникам Кавказа», сооруженный вблизи города Карачаевска. Авторы памятника, мастера грузинской школы архитектуры и пластики А. Давитая, К. Чиковани и Г. Каладзе, конечно, сообщили ему печать собственной индивидуальности. Так, моряк придает сухопутному дому что-то напоминающее палубу. Облик монумента, его масштаб, преувеличенные объемы трактованы строго и сдержанно, без открытого темперамента и эффектного жеста, не подлаживаясь к зрителю и не эпатуруя его.

Памятник «Защитникам Кавказа» — произведение подлинного синтеза архитектуры и скульптуры. Взаимопроникновение в данном случае подобно слиянию пластики и конструкции в древнеегипетских пирамидах, столь совершенно выполняющих функцию увековечения. В данном случае и музей, и братская могила, и надолбы превращены в образно-насыщенные гибридные организмы. Иными словами, роль скульптуры здесь почти полностью вытеснена архитектурой, объем и формы которой так лапидарно пластичны.

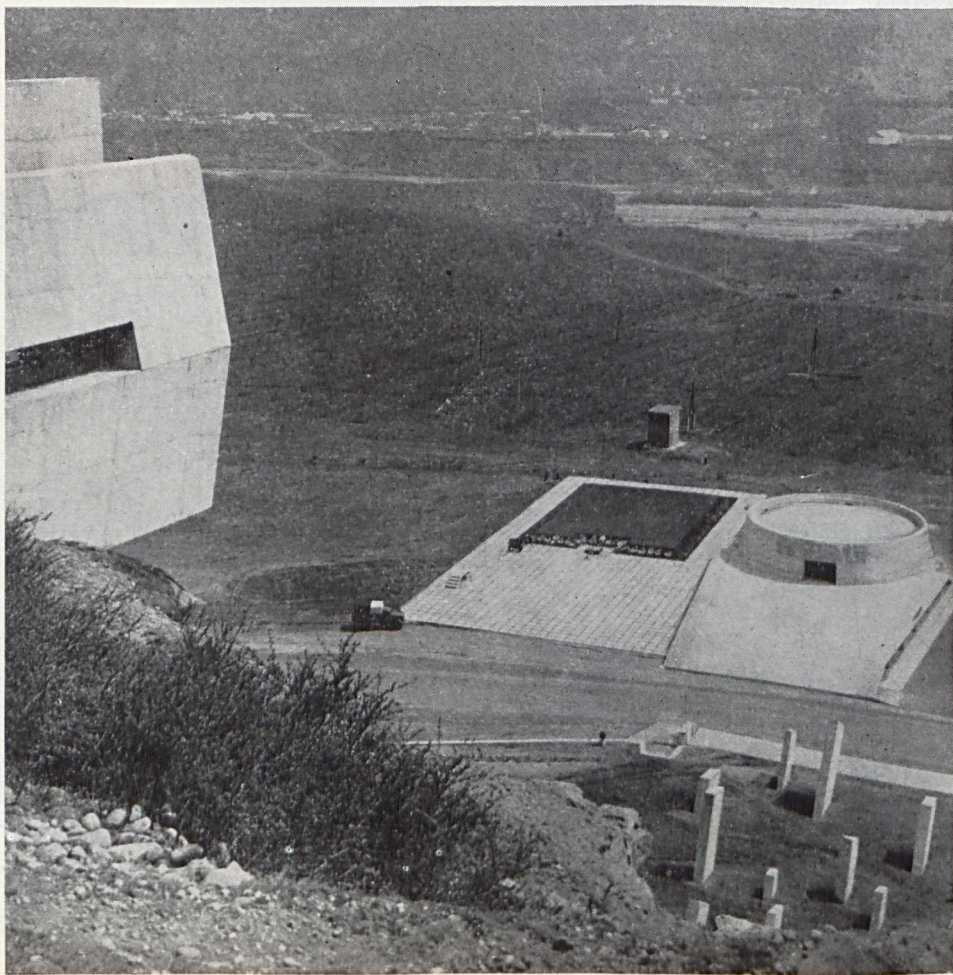
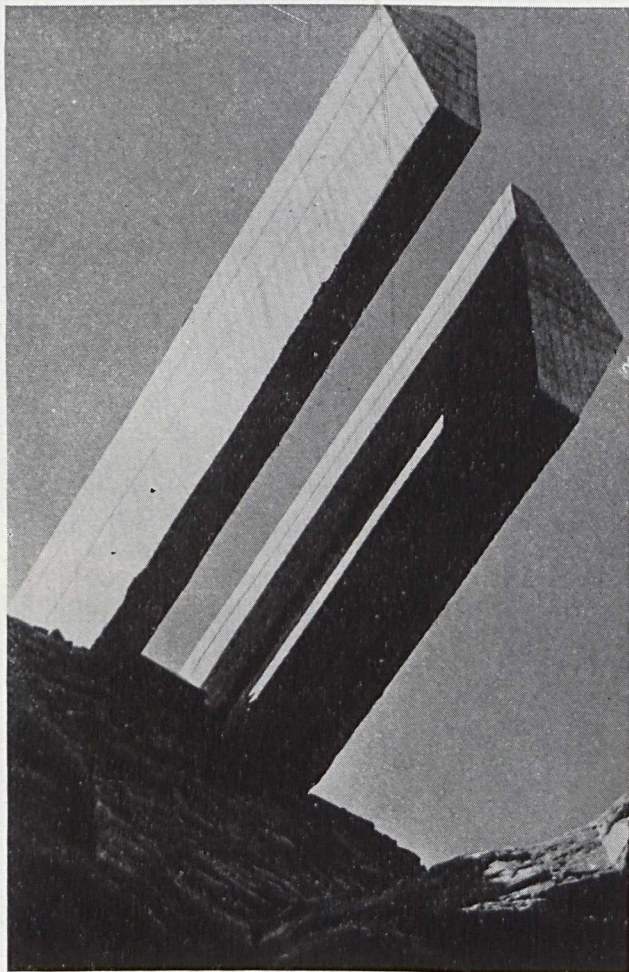
Говоря об архитектурных памятниках, нельзя не вспомнить, что именно этот тип монумента был наиболее распространен в России и на Кавказе. Речь идет о зданиях и памятных камнях-стелах, воздвигаемых в честь какого-либо события. Так и Кавказский монумент, поставленный во славу битв и побед, не просто отмечает место события, но и воскрешает драматическую атмосферу подвига, окрашенного романтикой времени. Архитектура овладевает даже оттенками зрительного настроения, погружая его то в обстановку суровой документальности (музей), то в мир борьбы и отчаянного сопротивления, остановивших врага, но стоивших многих и многих жертв. Напоминание о них — могила и надолбы, о которых скульптор Э. Амашукели писал, что кровь героев будто влилась в бетонную плоть строгих надолбов. Так входит в «спектакль», отлитый в монументальные формы, один из самых прекрасных мотивов искусства — тема памяти и благодарности, духовная сущность ансамбля.

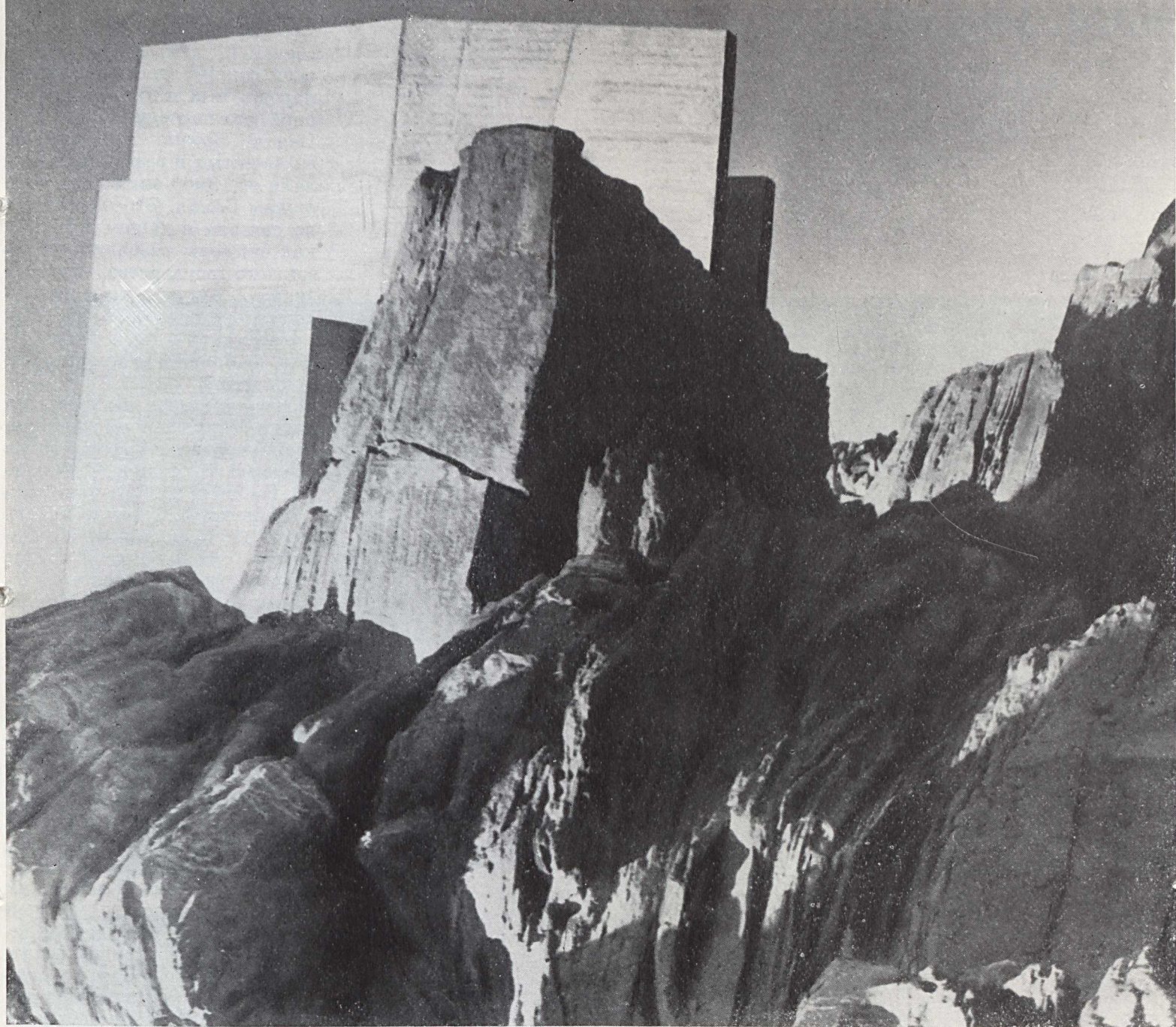
Я не случайно назвала Кавказский монумент спектаклем, в таком сравнении нет ни унижения жанра, ни неправдоподобия метафоры. Просто дело в том, что современной архитектуре доступны особые формы выразительности, нуждающиеся в режиссуре, так как их активность по природе своей не монологична,



Архитекторы
А. Давитая, К. Чиковани;
скульптор Г. Каладзе.
Памятник
«Защитникам Кавказа»
сколо города
Карачаевска.
Общий вид,
фрагмент композиции,
здание музея.

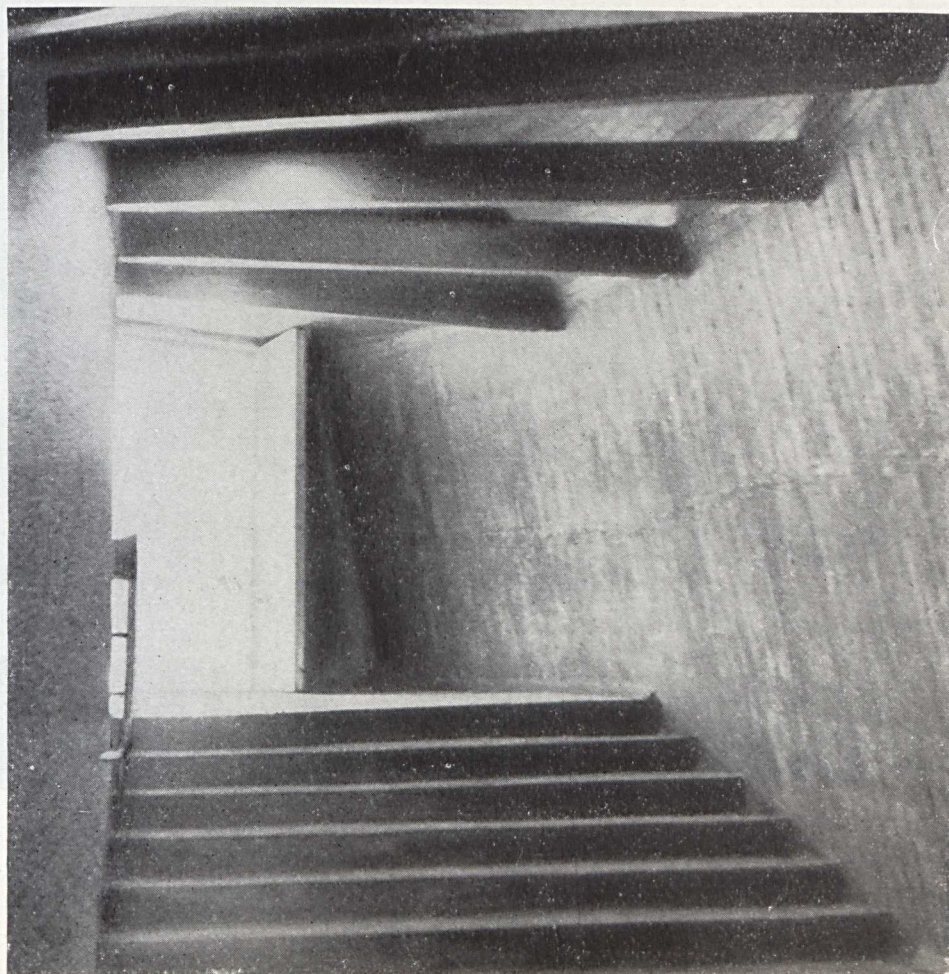
Памятник «Защитникам Кавказа»





а способна то усиливаться, то ослабляться в зависимости от степени участия других «партнеров» по мизансцене: окружающего ландшафта, освещения (и естественного, и с помощью софитов), количества зрителей и даже состояния природы.

Итак, на фоне множества памятников разного типа этот монумент выделяется прежде всего правомочностью выбранного решения. Именно здесь, у подножья Кавказских гор, в условиях преувеличенного самой природой масштаба форм, в стороне от городской суеты логично появление монументального комплекса такого типа. Обращенность к природе и грядущим поколениям, к вечности потребовала героизированного архитектурного спектакля. Такой спектакль поставлен. О нем судить зрителю.



Идеи, рождающие оптимизм

Е. Егорьева



А. Яковлев.
Памятник В. И. Ленину
в г. Сормове,
установленный в честь
баррикадных боев. 1927.

Велики заслуги советского изобразительного искусства в создании атмосферы ленинской сопричастности к жизни народа, в деле пропаганды его идей, его наследия.

Целая армия художников, знаменитых и безвестных, сделали его лицо знакомым всем людям Земли. Это они навечно связали в нашем сознании как символы революции и советского государства—красное знамя, силуэт кремлевской башни, увенчанной звездой, серп и молот—и ленинский облик, ленинский взгляд, ленинский жест.

Монументальное искусство за полстолетия нашей истории неоднократно обращалось к образу В. И. Ленина. Н. Андреев, С. Меркуров, Н. Альтман, А. Дейнека, Е. Вучетич, Н. Томский, А. Мыльников, М. Манизер, Г. Иокубонис и другие создали многочисленные памятники и портреты вождя. Эти памятники стоят по всей стране—в городах и селах, на берегах искусственных морей и у плотин электростанций. Они напоминают советским людям о нашем славном прошлом, они вселяют в нас веру в будущее.

Мы знаем Ленина скульптора И. Шадра: бронзовая фигура великого трибуна революции, борца и мыслителя вырисовывается на фоне Кавказских гор. Здесь, рядом с могучей природой особенно воспринимается сила и величие памятника. Именно тогда, когда жест властно утверждающей и указующей руки обращает взор зрителя на плотину и здание электростанции, он приобретает конкретный смысл и значение. Взор Ленина как бы охватывает всю огромность расстилающегося перед ним мира: плотину с шумящим каскадом воды, разлив горных рек, дорогу, ведущую к сердцу Грузии—Тбилиси, памятники Мцхеты и далекие синие горы.

Ленин говорит! Такова сила героической вдохновенности образа, созданного Шадром, так смело передана в памятнике мимика его лица. Мы как бы слышим пламенную речь вождя, побеждающую свист ветра и грохот низвергающейся реки. С этого памятника 1925 года начинается монументальная Лениниана советского изобразительного искусства.

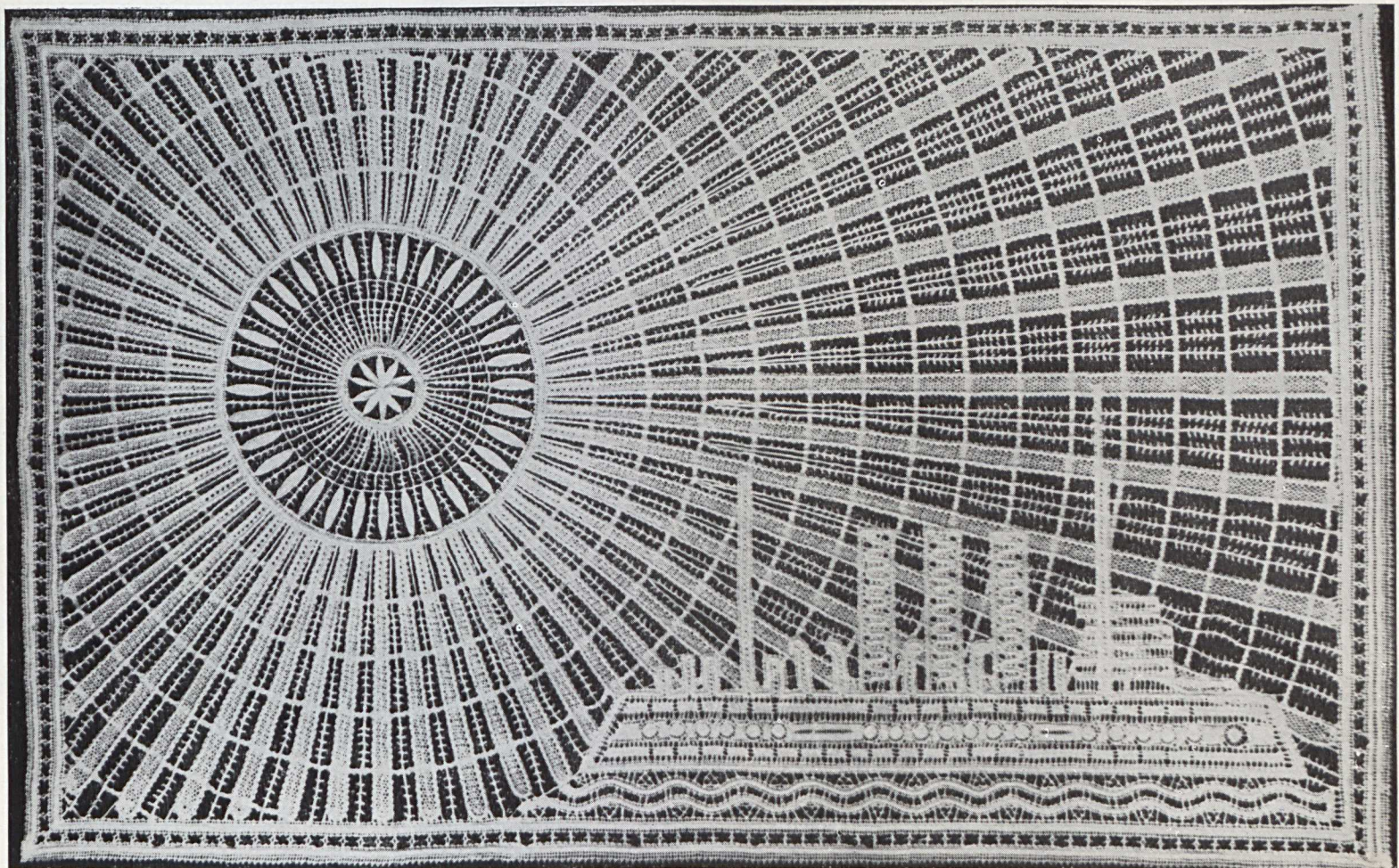
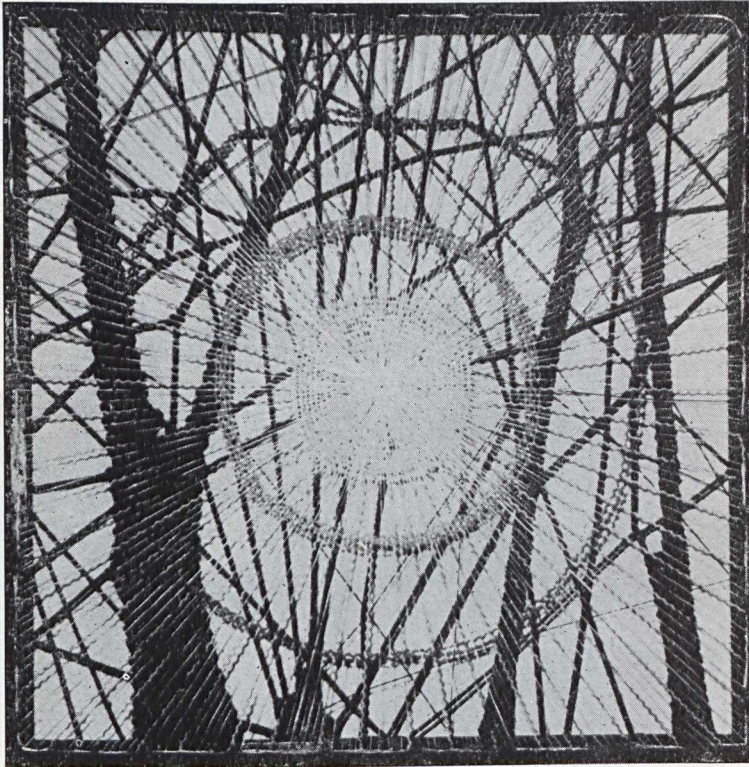
Год 1965. Мы узнали В. И. Ленина скульптора И. Иокубониса. Лишенный внешнего пафоса и привычного ораторского жеста этот памятник утверждает образ Ленина как мыслителя и государственного деятеля.

Монументальная бронзовая статуя, поставленная на территории завода имени Ильича,

Р. Блумберг.
Панно «Солнце в деревьях».
Текстиль, комбинированная техника.
1968.

А. Силицкий.
Молдавская свадьба.
Керамика. 1968.

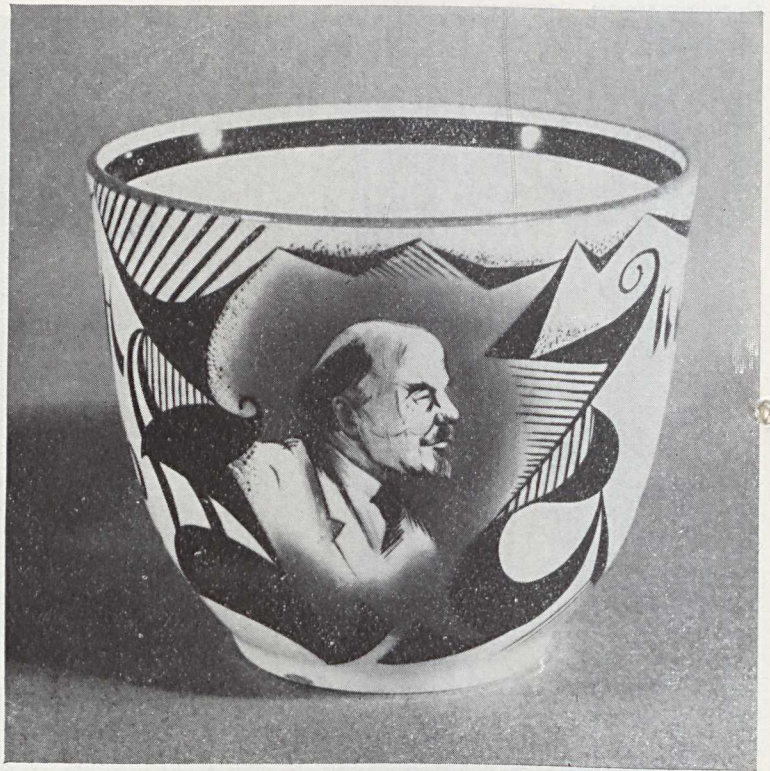
А. Кораблева.
Кружевное панно «Аврора».
1968.



М. Озолия, К. Озолин.
Панно «Море».
Центральная часть триптиха.
Шамот, дерево.

В. Бейдукат.
Чашка с портретом В. И. Ленина
по рисунку Н. Альтмана.
1924.

В. Семенов.
Сервиз «Юбилейный».
Фарфор. 1968.



полна внутреннею напряженности и сконцентрированной энергии. Скульптор максимально приближает памятник к зрителю. Рабочие завода воспринимают своего вождя как участника трудовых будней и наставника в борьбе.

Кремль, Дворец съездов. Сердце страны. Здесь Ленин — участник всех важнейших событий в жизни народа и государства. Это символ движения вперед, залог успеха в намечаемых свершениях. Ленин художника А. Мыльникова предельно лаконичен, четок, ясен. Это монументально-обобщенное воплощение образа вождя революции, строителя нового государства. Это знамя нашего народа.

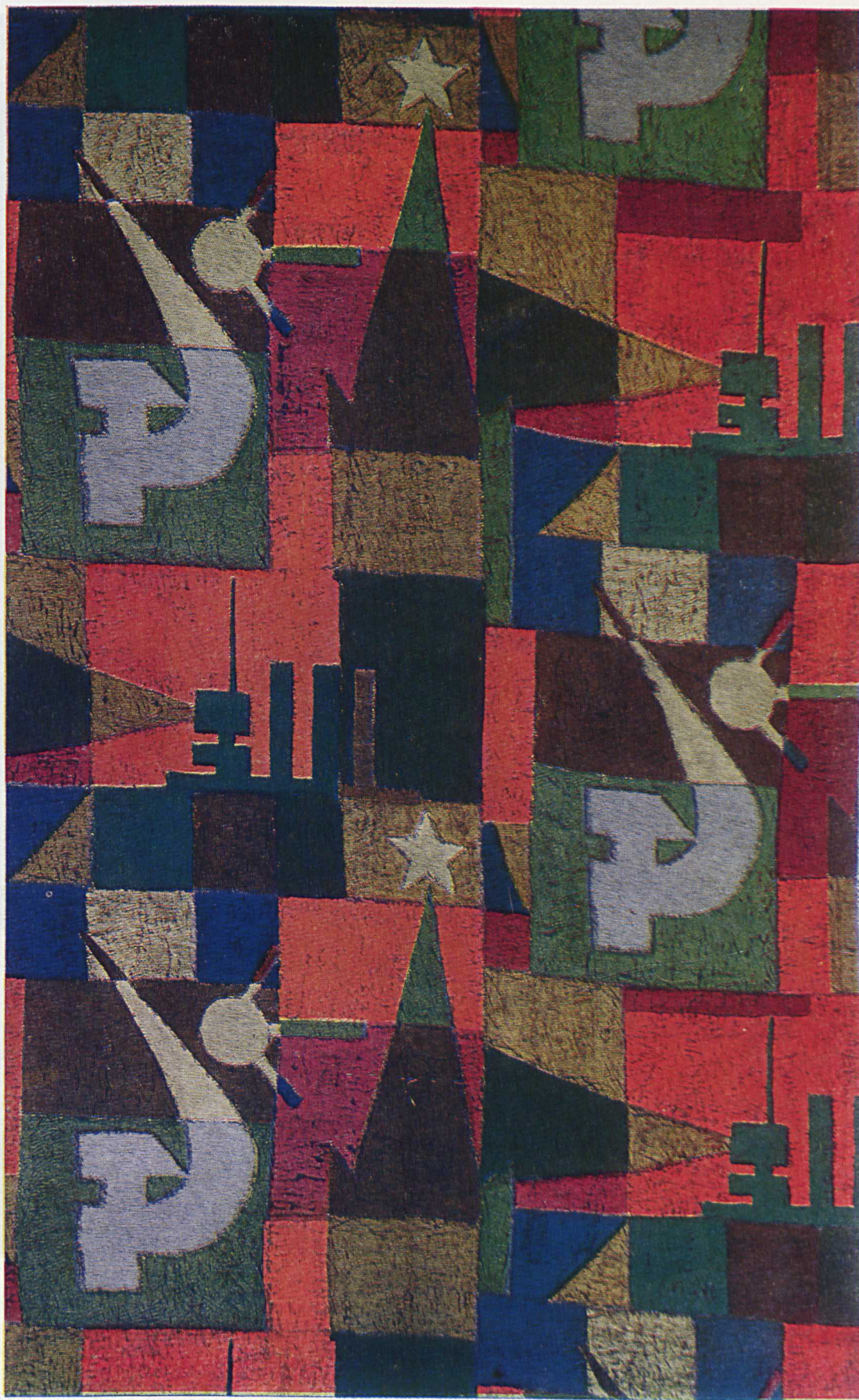
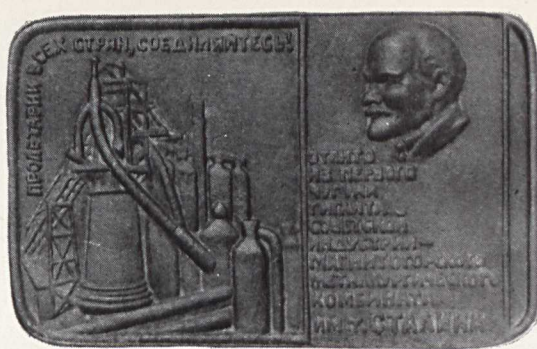
В годы войны и разрухи Ленин смотрел с плакатов, призывающих отдать все силы Родине. А в мирной жизни, где дом, повседневный труд, родная природа, милые сердцу обычаи, горести и праздники, нас обступают предметы прикладного искусства. Художник, создающий эти вещи для сограждан, своих современников, пользуется совсем другими приемами, чем монументалист, потому что перед ним стоят иные, хоть и схожие задачи, потому что предметы прикладного и декоративного искусства, оставаясь вещью, атрибутом быта, должны воплощать в себе особую культурную ценность. Именно этот вид искусства органически входит в повседневность народной жизни.

Можно привести много примеров, как отражаются приметы времени, дух его и отдельные события в лучших образцах декоративного и прикладного искусства. Так было в прикладном искусстве Киевской Руси и в петровские времена, когда Россия превращалась в великую мировую державу, и в начале XIX века, освещенного победой в Отечественной войне 1812 года, и т. д.

Для воплощения своего замысла художник волен выбирать любые средства. Он может выступить как иллюстратор, впрямую, если речь идет о конкретном историческом лице или событии, прибегнуть к символике, искать адекватное выражение соответствия между духовным настроением времени и пластической формой.

Эмблему первого в мире рабоче-крестьянского государства — серп и молот — мы видим и на знамени, и на тарелке, и на стене Дворца. Удача зависит лишь от таланта творца, от его вкуса, от способности найти соответствие между назначением вещи и ее формой, от профессионального умения.

Е. Смирнова.
Декоративная ткань.
1968.





Произведения В. И. Ленина, изданные в Венгрии

Республиканская выставка в Риге

Т. Стриженова

Не так часто у нас бывают выставки, на которых можно встретить по-настоящему новые, оригинальные работы, намечающие перспективные линии развития того или иного жанра искусства. Именно такое впечатление оставляла республиканская Выставка декоративного искусства 1969 года в Риге. Поэтому нельзя назвать ее обычным отчетом художников за сравнительно небольшой отрезок времени. Пожалуй, самым подходящим для характеристики выставки словом будет — **экспериментальная**. Латышские мастера показали в ряде своих работ новые возможности традиционных видов декоративного искусства.

Прежде всего это относится к разделу гобеленов и отчасти распространяется на керамику и кожу. Около 50 гобеленов экспонировалось на выставке, почти каждый художник был представлен несколькими произведениями. Характерно, что «бессюжетные» гобелены, построенные на отвлеченных ритмах линий или игре живописных пятен, насчитывались единицами. Интерес к подобного рода работам явно угас.

Роль декоративного акцента в ансамбле интерьера оказалась для гобеленов конца 60-х годов недостаточной. С повышением интереса к кругу чисто формальных задач, особенно к технике разработки структуры и обогащению красочной палитры, стало очевидным стремление и к содержательности этого жанра искусства. Ценность и значимость гобелена определяется теперь прежде всего тем, насколько убедителен образный строй и эмоциональный накал произведения. Эту тенденцию целиком подтвердила выставка в Риге. Тяга к программной содержательности, сюжету здесь прослеживалась в каждой работе. И наиболее значительными оказались те, в которых эксперимент в области технологии не довел, а служил задачам раскрытия замысла.

На характере многих произведений сказалось влияние польского гобелена, незадолго до того показанного в Риге. Однако это влияние чувствуется, в основном, в повышенном интересе к техническим возможностям ручного ткачества. Что касается сюжетно-содержательной стороны работ, то они сохраняют национальные черты, складывавшиеся на протяжении 60-х годов.

Умело используя богатейший арсенал средств, латышские художники продемонстрировали мастерское владение сложным языком современного гобеленового искусства. Тут и пряжа различной структуры и толщины, металлические нити и вставки, тесьма, бичева, текстильные аппликации. Всевозможные сочетания этих материалов способны дать неожиданный эффект, сделать поверхность гобелена пластичной и живой. Переплетаясь, нити создают то гладкую поверхность, иногда ажурную, то рельеф, доходящий до пространственной глубины, а в некоторых случаях уподобляются коллажу.

Так использует возможности новой техники Э. Вигнере. В некоторых гобеленах это получается удачно, в других — несколько хуже. В интересном задуманном по мотивам народного сказания гобелене «Золотой конь» художница перешла границы жанра, «подвесив» к его плоскости натуралистичные осязаемые косы девушки и длинную гриву коня. Из-за этих безвкусных деталей вся вещь теряет прелесть условного языка гобелена.

Необычайно интересен и убедителен эксперимент Р. Блумберга, который неустанно ищет все новые и новые решения. Собственно, те своеобразные портреты, сплетенные из веревок и помещенные на фоне

деревянных досок, которые он показал на выставке, даже как-то трудно определить словом гобелен. Но все же они вполне соответствуют современному толкованию этого жанра искусства. Красноречив уже сам простой «рыбацкий» материал — бичева разной толщины, — который сразу вызывает ассоциации с простотой и неприхотливостью быта рыбаков. На первый взгляд, портреты сделаны без особых хитростей. Однако перед нами, несмотря на условность и обобщенность языка, жизненные и вполне индивидуальные образы: суровый, вытканый крупными толстыми стежками, рыбак с трубкой и его жена — в платочке, со сложенными на коленях руками (мелкие стежки, тонкие нити). Что особенно важно, Блумбергу удалось создать образы национальные, сообщить портретам оттенок теплого юмора.

Продолжил линию лирических национальных образов Р. Хеймратс в гобелене «Праздник». Вертикальные ритмы удлинённых женских фигур образуют легкую изящную композицию. Нов и необычен прием использования латышских национальных орнаментов в одеждах девушек. Это придает особую декоративную выразительность фактуре.

Красив решенный в модной сине-фиолетово-вишневой гамме гобелен Э. Вигнере «Музыканты», по манере исполнения, колориту, да и самому сюжету близкий гобелену «Тишина» эстонской художницы Л. Эрм. Есть определенный эмоциональный настрой в орнаментальной системе и зеленоватом колорите гобелена «Олени» Э. Розенберга.

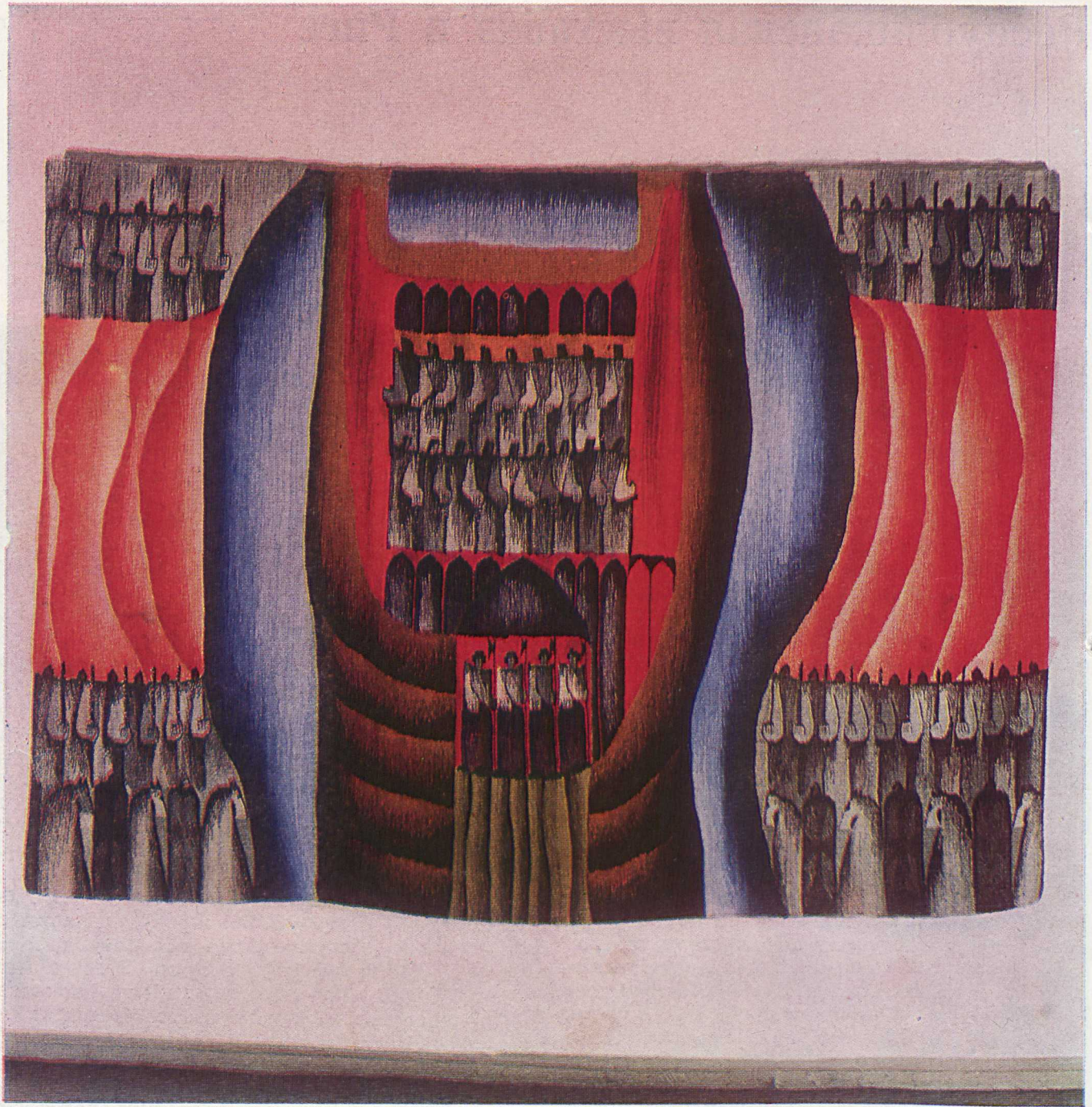
Гибкая и пластичная композиция А. Баумане в гобелене «Городище» приобрела драматический оттенок благодаря подчеркнуто резкой контурной графике и звучанию черно-красных и синих тонов. Привлекало внимание своей изящной тонкой манерой письма монохромное текстильное панно Е. Кнавина. Хотя явное следование орнаментальному характеру модерна начала века снижало впечатление от произведения.

На рижской выставке были показаны в новой роли изделия из кожи: необычно крупных размеров книжные обложки, скомпонованные из кусочков «листьев» с эффектом их мятой, морщинистой фактуры (автор А. Лице), декоративное панно А. Штрауха, изображающее дерево, у которого ствол и ветви — деревянные, а листочки — из кожи желтовато-красных оттенков. Среди работ керамистов выделялось большое панно А. Зилле «Сказка», составленное из забавных, декоративно трактованных фигурок людей и животных, персонажей латышской народной сказки, на фоне громадного деревянного экрана-ворот.

О новых возможностях керамики свидетельствовала декоративная композиция «Керамика» Д. Крастыныша. В умелой компоновке группы различных по формам сосудов вокруг своеобразной маски любопытно использованы отдельные приемы поп-арта. Но в целом работа не убеждает — громоздкость и загруженность снижают ее достоинство.

Раздел фарфора на выставке выглядел менее «экспериментальным», но в нем очень привлекало чувство найденности определенного стиля, строгой завершенности. Так, совершенны по формам и отточены в деталях сервиз Де Бура, декоративные вазы Л. Лукшо и С. Шмидкене.

Плодотворность поисков латышских художников несомненна, но значение этих поисков еще больше возрастает, если они получают дальнейшее развитие в творческой практике.

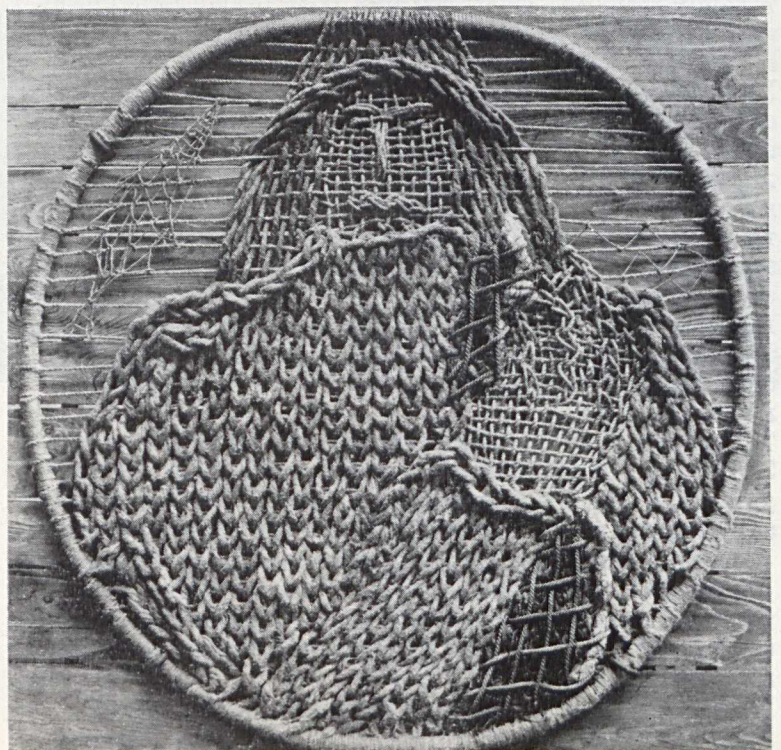


А. Баумане.
«Городище». Гобелен.

А. Зилле.
Фрагмент панно «Сказка». Терракота, дерево.



Р. Блумберг.
Панно «Рыбак». Бечева, дерево.



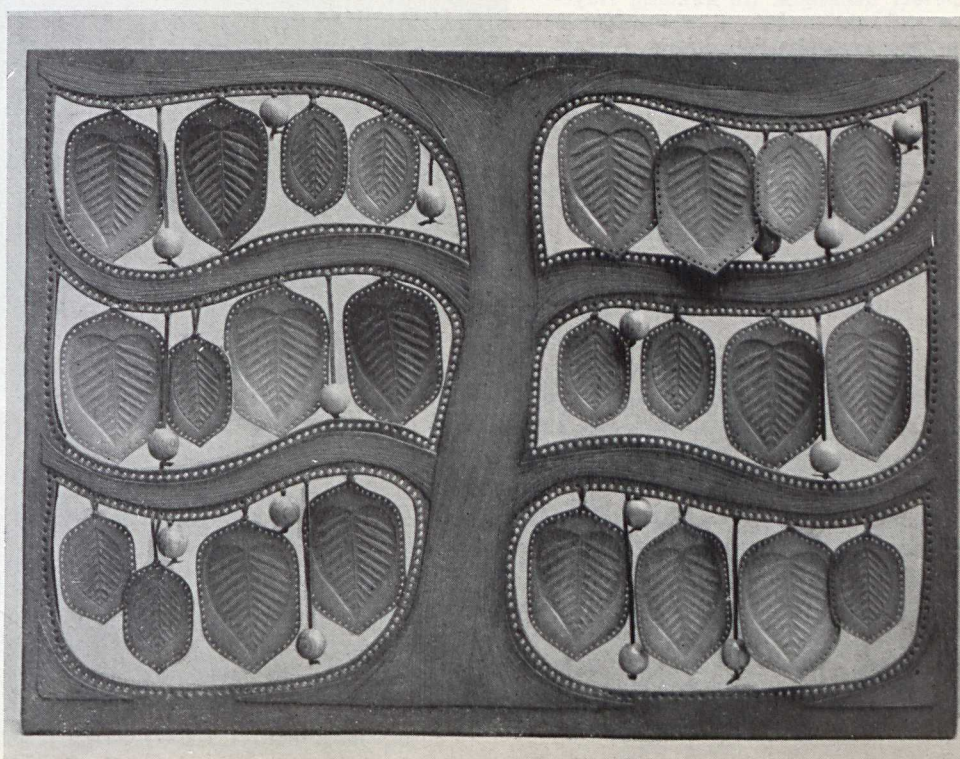


Э. Вигнере.
«Музыканты». Гобелен.

Д. Крастыньш.
Декоративная композиция
«Керамика».



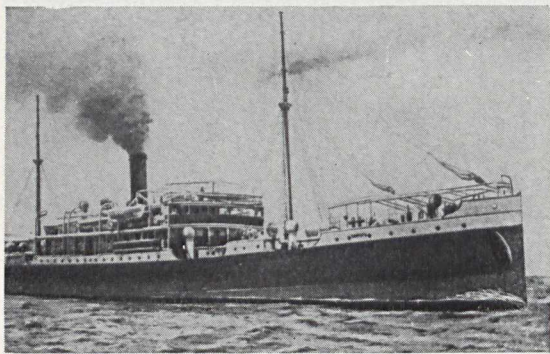
А. Штраух.
Панно. Кожа, дерево.



Красота машины

Корабли

Константин Паустовский



ОТ РЕДАКЦИИ

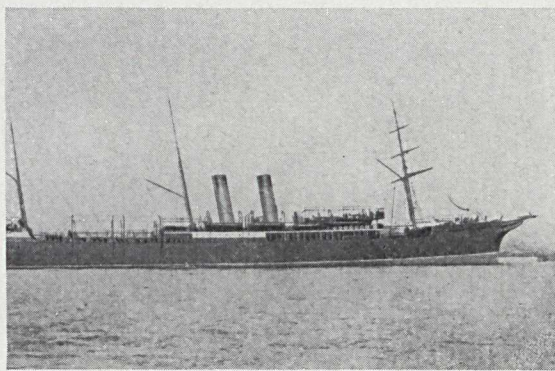
Нет, кажется, в советской литературе другого писателя, который бы так неутомимо и вдохновенно воспевал «вечную красу» природы, как Константин Георгиевич Паустовский. Его не раз даже упрекали в том, что он чуть ли не враждебно смотрит на вмешательство человека в естественное течение жизни природы.

Что и говорить, хищническое истребление лесов, варварская порча рек и озер, страшное по своим последствиям загрязнение воздуха — все эти

«Искусство и промышленность», 1924, № 2) — первой из серии статей под общим названием «Красота машины», — которая ни разу с тех пор не перепечатывалась. Мы предлагаем ее вниманию наших читателей.

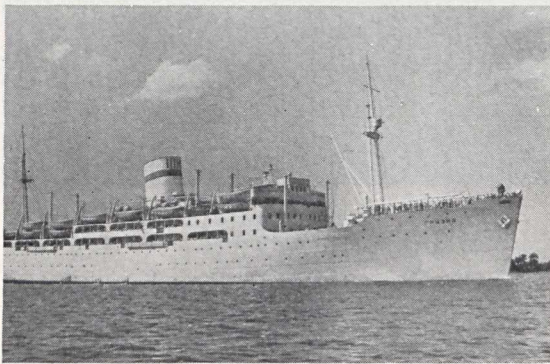
Судя по тому, что автор поставил перед статьей римскую цифру I, он собирался вернуться к этой теме и развить ее на примере других «машин». Но и то, что он успел написать в первой своей статье, представляет бесценный интерес для нас как весомое свидетельство эстетических взглядов писателя, с такой определенностью сложившихся на заре его литературной деятельности.

Вспомним, что статья эта была написана в ту пору, когда техника бурно вторгалась во все области быта и многим казалось, что с искусством в том виде, как оно сложилось на протяжении веков, навсегда покончено и что отныне эстетическую ценность будут представлять лишь те предметы и явления, которые несут людям осязаемую пользу. К предсказаниям такого рода Паустовский отнесся более чем сдержанно. Он верил, что старое может ужиться с новым, что между приро-

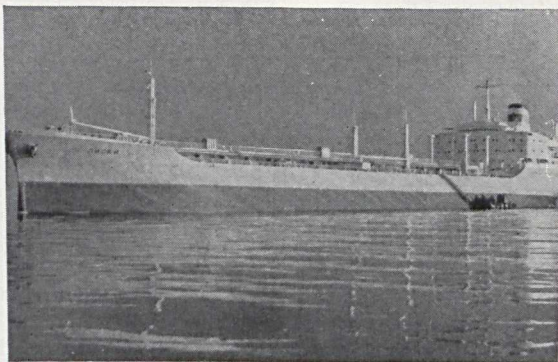


дой и цивилизацией нет и не должно быть конфликта. Техника и эстетика в его глазах не соперники, а союзники.

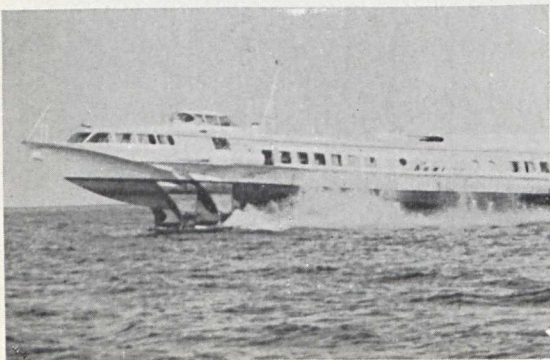
Когда автор писал свою статью, теория технической эстетики находилась в зачаточном состоянии. Но достаточно вникнуть в смысл этой статьи, чтобы понять, что Паустовский исходит из тех положений, которые составляют самую суть технической эстетики — что не только искусство, но и все предметы и вещи должны эстетически воспитывать человека, приобщая его к красоте



печальные спутники нашего технического века вызвали негодующий протест писателя. Но никогда Паустовский не видел в техническом прогрессе только зло, никогда теневые стороны технического прогресса не заслоняли от него тех благородных целей, во имя которых этот прогресс совершается. Доказательство тому — такие произведения, как «Кара-Бугаз» и «Колхида», написанные в тридцатые годы и снискавшие широкое общественное признание. С отчетливой наглядностью позиция писателя в этом вопросе проявилась уже в статье «Корабли» (журнал



и гармонии. И именно это делает давнишнюю статью Паустовского подлинно современной.



Пароход Добровольного флота «Евфрат».

Пароход Добровольного флота «Саратов».

Океанский теплоход «Грузия».

Танкер «Лиски».

Теплоход «Комета».

1. Века нагромождали перед нами каменные кружева соборов, фрески, дворцы, розоватую, холодную кровь мраморных скульптур и саженные полотна. Наш глаз устал и заболел своеобразной слепотой, — слепотой на иную красоту, заложенную не в церквях мертвого Брюгге и статуях Донателло, а в свистящих отработанным газом горячих цилиндрах, треске динамо, поднятых руках семафоров, антенных радиостанций, океанских кораблях и реве гигантских сигнальных сирен.

2. О том, что океанские пароходы (пакетботы) не только чудо строительной техники, но и грандиозные произведения подлинного архитектурного искусства, произведения своих большей частью безвестных и скромных строителей — судовых инженеров — впервые заговорили не вскользя, а всерьез французский литератор Сонье. Его область — это эстетика промышленности, ритм машин, легкие и мощные контуры подъемных кранов и дредноутов, те чрезвычайно строгие и потому прекрасные пропорции кораблей и машин, которые делают их не только «транспортными единицами», но и подлинными шедеврами архитектуры.

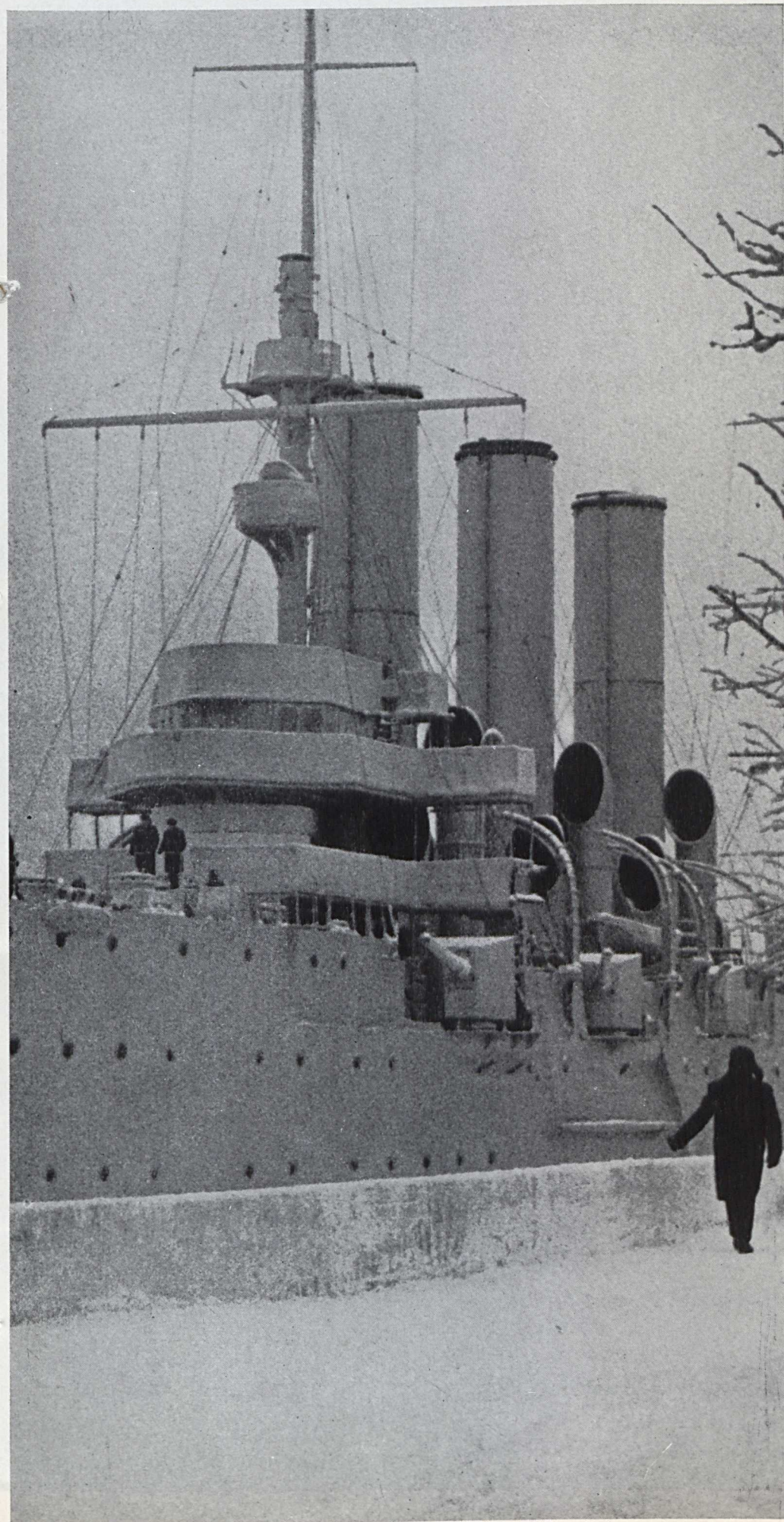
В основе построения каждого корабля лежит математический расчет. Расчет — это числа, числа — порядок, а порядок — гармония. В этой гармоничности частей, в их суровой определенности, необходимости, целесообразности, создающей строгую сеть линий, создающей резкий контур и общее грандиозное целое, — загадка того странного, своеобразного очарования, которое производят океанские суда на каждого непривыкшего к ним человека.

Чем, прежде всего, поражают пакетботы и корабли? Холодной смелостью, какой-то расчетливой дерзостью своих строителей. Нужна подлинная дерзость, чтобы из тонкой стали, дерева и хрупкого стекла создать эти многоярусные головокружительные корабли и бросить их в штормы сороковых широт, в океаны, где на тонкие скрепы обрушивается внезапным, мощным давлением атлантическая и тихоокеанская волна.

Нужна подлинная дерзость, чтобы среди стального, паутинового шпангоута и колеблющихся палуб поставить тысячетонные турбины, мраморные залы, бесконечные настилы палуб и жерла гудящих тягой черных труб.

Но одной дерзости мало. Кроме дерзости, расчетов и выкладок, нужен творческий порыв, нужно, чтобы в душе строителя, хотя бы на минуту вспыхнул восторг созидания, когда упорная воля с трудом отбрасывает грандиозные фантастические виденья, проносящиеся, как бред в мозгу.

3. Кто знает строителей? Их имена пылятся и желтеют в судовых, составленных в старинном стиле,



документах, имена этих новых Да-Винчи и Пиранези в блестящих от масла синих куртках и серых кепи. Их мастерские—гигантские верфи Викерса, Армистронга, Бурмейстера и Вайна, Джона Брауна, Кеммель Лэрда, Свена Хунтера, Блома и Фосса. Мастерские, где на гигантских стапелях вместо резцов строчат пулеметами пневматические клепалки и чудовищными стальными ребрами тянутся к туманному небу корпуса новых «Мажестиков» и «Аквитаний».

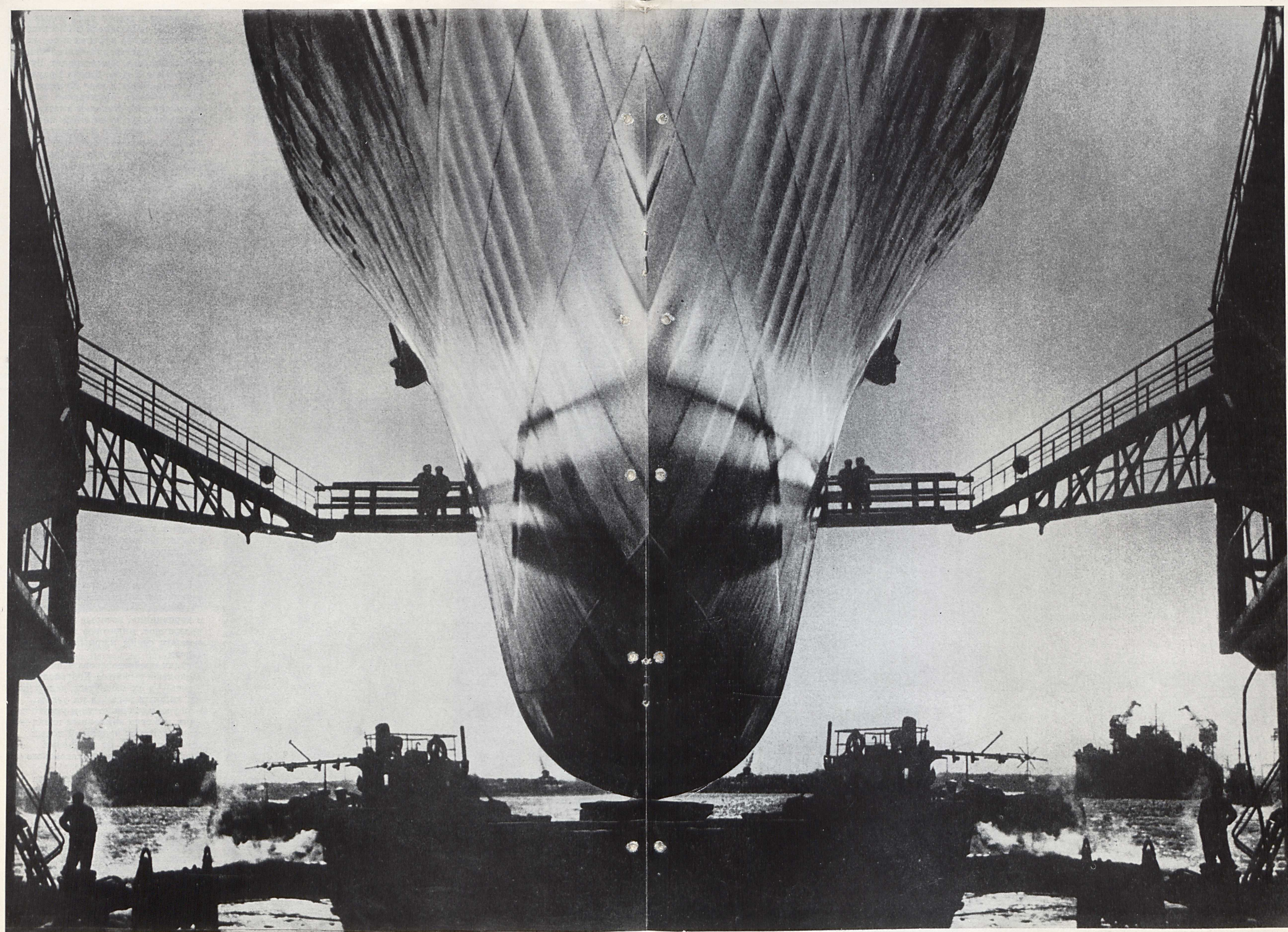
4. Каждый тип судна своеобразен и полон своей, только ему присущей красоты.

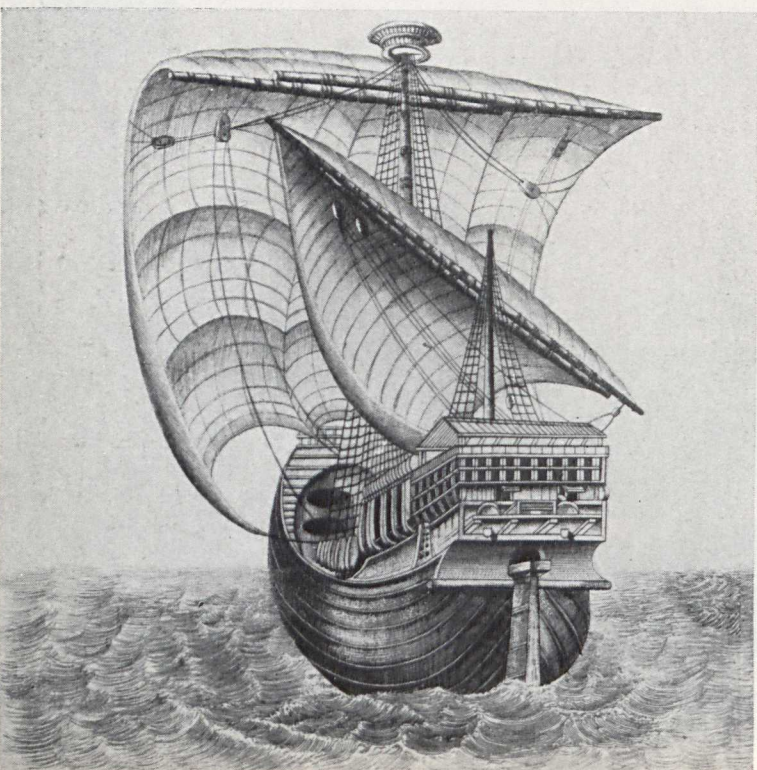
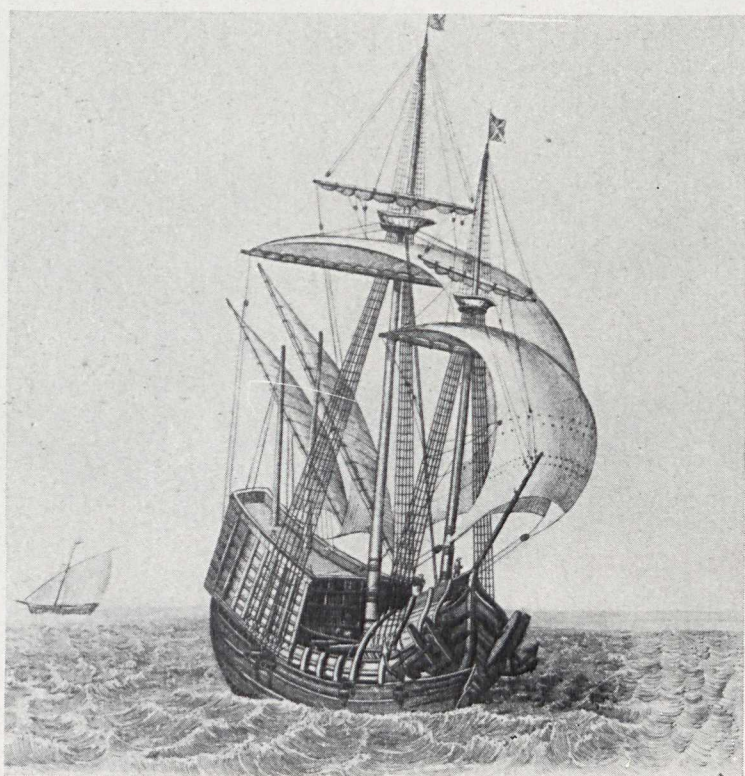
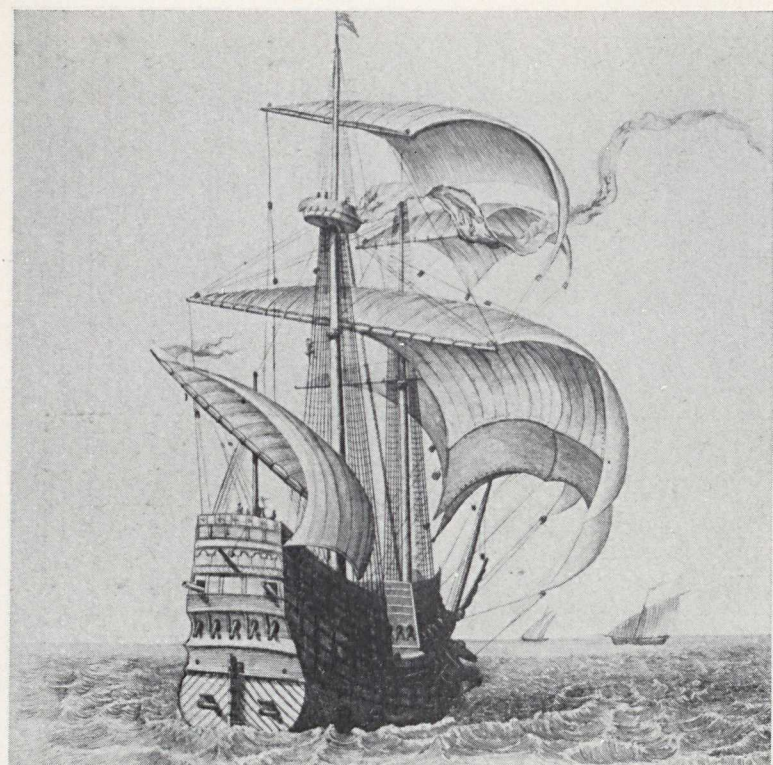
Объемисты, но стройны легендарно-громадные, многоэтажные, блестящие белыми надстройками палуб океанские пассажирские пароходы—«пакетботы» и «ляйнеры». Внутри их глаз, усталый от матового блеска лакированных деревянных переборок, от игры хрустальных иллюминаторов, от неописуемой сложности машин, от маслянистого света машинных отделений, от мрамора и позолоты «дининг-ромов», зал и купальных бассейнов, отдыхает на протяженных линиях бесконечно-длинных, ускользающих палуб, на мощных контурах труб, на симметричности стальных снастей, мачт, спасательных ботов, изогнутости черных китообразных корпусов и бездонных провалах грузовых трюмов. Стройны и низки моторные пароходы, лишенные труб. К их очертаниям мы с трудом привыкаем: нам все кажется, что они еще не закончены, что чего-то не хватает. Но, вместе с тем, отсутствие труб придает контурам судна какую-то ощутимую легкость и пространство его палубам. Моторные суда бездымны, быстры и бесшумны—в этом их великое преимущество, с точки зрения старых парусных моряков, презирающих паровые пакетботы—«эти плавающие отели и коровники», которые грязят прозрачное, индиговое небо над океаном своим жирным, тяжелым дымом.

В судах крейсерского типа (их несколько у нашего Добровольного Флота)—в их изогнутых, дельфиньих, хищных носах, в их узком корпусе, в упористости и упругости мачт, заметно наклонных назад—есть многое от искателей новых земель и морей, от океанских бродяг—клиперов прадедовского парусного флота.

В то время, как у большинства пакетботов мачты вытянуты в одну строгую линию с трубами, у судов крейсерского типа они отброшены, отклонены вместе с трубами назад. Этот наклон, равно как и бугшприт, далеко взметенный вперед, и приподнятость передней части корабля и создают впечатление быстроты, хищности и поворотливости.

5. Своя красота у паровых и моторных судов и своя, не меньшая красота—у парусных. Их красота—





не красота индустриальных веков, бросающих в море стальные, шипящие на ходу миноносцы. Они — осколки прошлого, веков далеких, выцветших в человеческой памяти, почти легендарных, когда корсары и испанцы-завоеватели открывали неведомые, сказочные области под тропиками, девственные острова, знойные страны, когда мир еще не весь был вычерчен на точных картах, когда он был опьянен дерзостью открытий, когда десятки каравелл и галионов уходили в туман, в звезды, в неведомое от мшистых пристаней старой, наскучившей Европы.

Вся своеобразная, старинная поэзия моря — в парусных судах, в их дубовых корпусах, стройных мачтах, в их белых парусах, уходящих в вечернюю мглынь. Еще и теперь мы, привыкшие к зрелищу пакетботов, бываем подчас взволнованы и поражены красотой парусных судов — клиперов, баркасов, шхун, баркантин, — обветренных, сожженных солнцем, пропахших копррой, лимонами, солью, впитавших во все поры своих палуб и кают неуловимые запахи экваториальных стран. Если есть аромат, пахучесть далеких плаваний, то им, только им пропитаны до глубины трюма парусные корабли.

В смысле архитектурном, в смысле красоты контура, его законченности и легкости парусные корабли — почти шедевры, особенно в ходу, под полными парусами, вздувающимися упругими полукружьями, снежной накренившейся громадой в голубоватом солнечном тумане.

6. Поэзия машин, эстетика индустрии должна начать свои первые шаги с описания кораблей — этих подлинных произведений искусства.

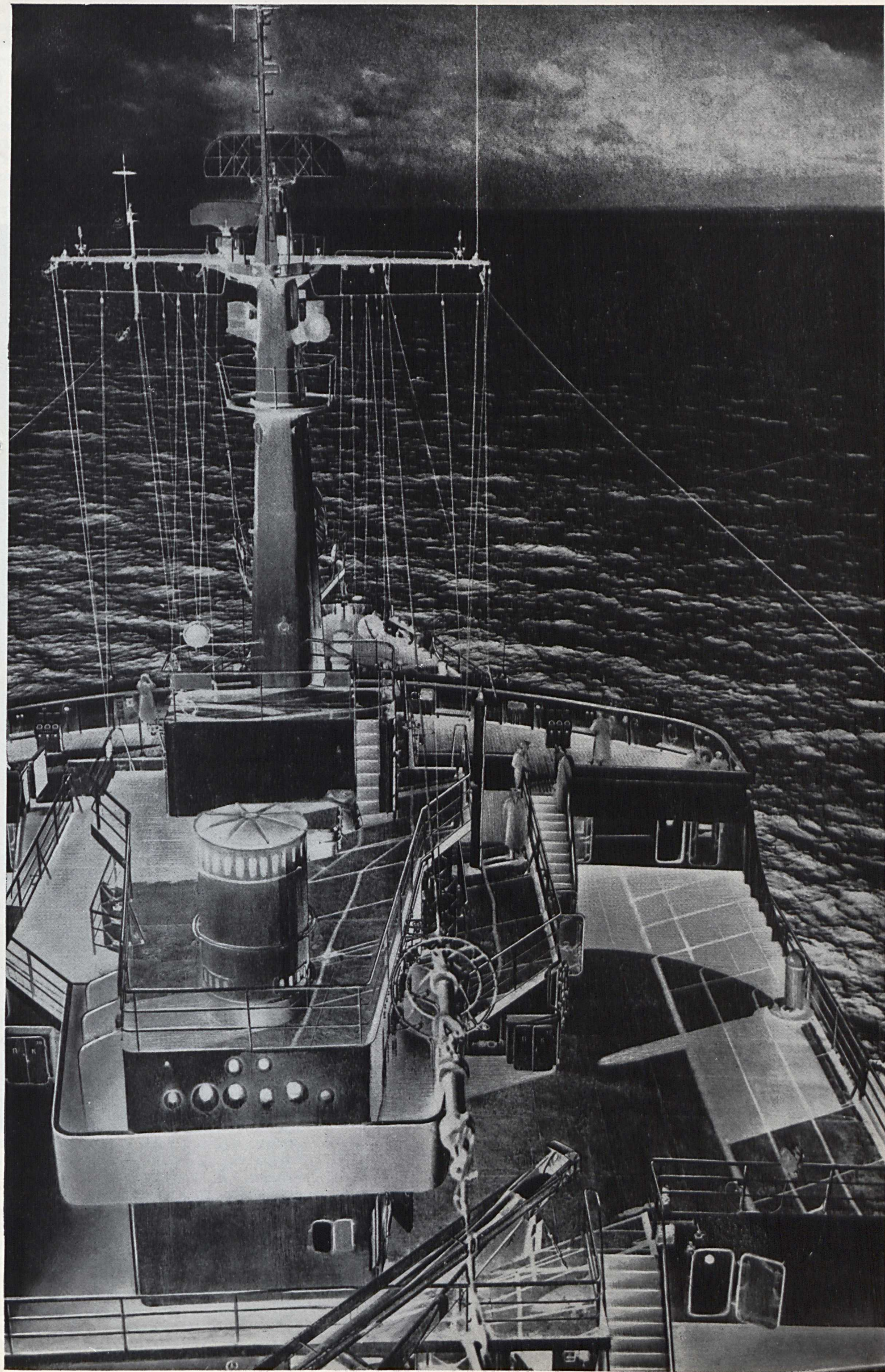
Научиться понимать, улавливать красоту корабля — первый шаг к познанию красоты моторов, станков, тракторов, трамваев, авто, стальных мостов, к познанию мощной, неведомой иными веками красоты промышленности и машины. Ибо в кораблях — в машинах для ветра и пара — элемент прекрасного внятно ощутим даже для неразвитого в эстетическом отношении глаза.

Карака.

Галеон.

Парусное судно.

Ходовой мостик
современного корабля.
(стр. 29).





Миллионный «Москвич»
сошел с конвейера.

Знаковая функция сувенира

Л. Новикова

В ряду культурных ценностей не последнее место занимает сувенир. Он дорог нам как память о знаменательных событиях быстротекущей жизни, о близких и далеких друзьях, о дальних странах, о делах минувших, о наших мечтах и идеалах. Сувенир — это одна из нитей, которые связывают человека с грандиозным зданием культуры. Осуществить эту связь в предметной форме может лишь воображение художника, вооруженное глубоким пониманием сущности сувенира. Вот почему он заслуживает более пристального внимания специалистов, в первую очередь художников.

Однако происходит странная вещь: в сувенире чаще всего видят товар, который может давать доход. Непритязательность этого товара с точки зрения традиционных товарных качеств (от сувенира не требуют функциональности, надежности и т. д.) превращает его в некий «дополнительный ассортимент» серьезных предприятий или легко доступный вид изделий ширпотреба. И вот в магазинах появляются не только бесполезные, но совершенно бессмысленные, абсурдные изделия, которые по непонятной причине почему-то называются сувенирами.

Создание сувенира требует понимания как его значения в общей системе культурных ценностей, так и художественных особенностей его конкретных типов.

История сувенира как памятной вещи связана и с другим столь же глубинным явлением: в предметной форме наши предки записывали и передавали из поколения в поколение жизненно важную информацию. В результате предмет приобрел значение родовой памяти и связи членов рода.

В том смысле, как мы употребляем это понятие, сувенир получил широкое распространение в начале XIX века и обязан этим романтическому мировосприятию. Медальон, ладанка, хранящие в себе частицу или символ высокого, но недостижимого или утраченного идеала, либо обожаемого кумира, служили посредниками или, как бы мы теперь сказали, «каналом связи» между человеком и сердцу милым идеалом. И не только каналом связи. Сувенир становится реальным осязаемым представителем самого идеала. И вместе с тем именно романтизм своей иронией, которая подшучивает над высоким, видя его ограниченность, а саму шутку принимает всерьез, придал сувениру двойственный характер игры и усмешки.

В чем же причина оживления интереса к сувениру в наше время? Магия утратила значение. Современная система записи и хранения информации не позволяет всерьез говорить о родовой памяти через сувенир, романтизм уступил место

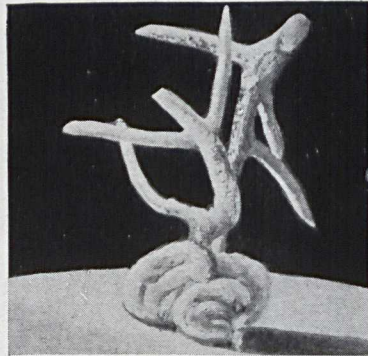
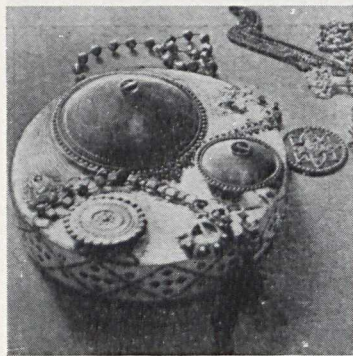


История сувенира уходит своими корнями в седую древность, она связана с магическими обрядами. Природа противостояла человеку как чуждая и враждебная ему сила; не умея объяснить и использовать эту силу, он приписывал ей сверхъестественный характер. Однако с этими силами нужно было вступать в контакт. Необходимо было во что бы то ни стало задобрить, приручить их или хотя бы склонить к нейтралитету. На этой основе и родилось почитание идолов, вера в волшебную силу амулетов и талисманов.

Созданное рукой человека в привычном материале (в глине, дереве или металле) изображение божества со временем постепенно утрачивает свою магическую силу, «обывовляется», происходит «отрезвление магии». Этот процесс отмечают исследователи древней культуры, в частности Б. Рыбаков, В. Воронов и другие. В результате идол постепенно переходит в разряд игрушек, амулет или оберег — в разряд украшений. Магия едва просвечивает в их бытовом облике. Они приобретают другой смысл, служат намеком на что-то значительное, жизненно важное. И даже если амулет или идол сохраняют свое значение, то к нему присоединяется элемент игры. Игра и магия как бы сосуществуют в них, так что сама магия превращается в игру.

рационалистическому мировосприятию. И тем не менее сегодня мы имеем все основания говорить о широком распространении культуры сувенира. Об этом свидетельствуют прежде всего чисто экономические данные, приведенные, например, в статье Ю. Черниченко «Помощник — промысел»¹. Однако сами эти данные нуждаются в объяснении, в противном случае они заслоняют культурно-эстетическую функцию сувенира. Распространение сувенира в эпоху космических полетов, интервидения, дизайна, ЭВМ находит объяснение в условиях самой действительности. Современные средства связи, радио и особенно телевидение намного ускоряют темп жизни, делают человека современником и очевидцем, а, стало быть, в какой-то мере и соучастником многих событий. Отсюда, естественно, возникает желание остановить, выделить для себя в этом калейдоскопе наиболее важные, интересные события с тем, чтобы снова пережить, прочувствовать, осознать быстро промелькнувшее время. Памятный значок, вымпел, медаль, приуроченные к событию, свидетелем которого мы были, фиксируют его в нашем сознании. Мощным стимулом распространения культуры сувенира является и массовый туризм. Страсть к перемещениям, порожденная динамизмом современной жизни,

как бы одухотворяется стремлением приобщиться к священным местам, будь то поля боевой славы или памятники прошлого народа, достопримечательности чужой культуры или просто уголки нетронутой природы. Прикосновение к ним организует, культивирует собственный опыт человека, эмоционально связывает его с опытом предшествующих поколений и других людей. Покидая священные места, человек уносит их в своем сердце и памяти. Но память быстро утрачивает яркость и конкретность пережитого, его эмоциональный тонус. Она уравнивает в представлении непосредственно данное и приобретенное косвенным путем из книг, кинофильмов. И сердце, чувство ищет в сувенире какой-то вещественной поддержки. Сувенир, обладающий достоверностью, причастностью к местам или событиям, становится тем магическим кристаллом, который оживляет в нашей памяти чувственный образ пережитого. Он становится эмоциональным ядром, которое окружают и дополняют многослойные представления. Образный строй, сформированный на основе предшествующего опыта, переходит на предмет, органически срастается с ним, становится его атрибутом. Акт вчувствования одушевляет сувенир, образует возле него поле эмоционального напряжения.



Развитие дизайна предполагает и обеспечивает доведение стандарта до совершенства и совершенное тиражирование стандартного образца в любом заданном количестве экземпляров. Это, безусловно, поднимет общую потребительскую культуру. Но вместе с тем не следует упускать из виду, что любая стандартная, даже самая совершенная вещь имеет абстрактный, внеличностный характер. Никто не ждет от пылесоса индивидуальной выразительности. У человека возникает естественная потребность иметь в этом бесстрастном мире персонализированную вещь-друга, обращенную непосредственно к нему. На этой основе получили распространение памятные подарки. Связанные с самыми значительными событиями нашей жизни (день рождения, аттестат зрелости, свадьба, новоселье), они выполняют функцию сувенира. И, конечно, среди сувениров-подарков самую большую ценность представляют малосерийные вещи специального назначения и, в первую очередь, художественные изделия.

В разряд современных сувениров все более настойчиво проникает смысловая игрушка, которую охотно дарят друзьям с добрыми пожеланиями или с лукавым намеком на человеческие слабости и гипертрофированные добродетели. Игрушка-сувенир кочует со своим хозяином

в дальних и трудных странствиях. Ее можно увидеть в палатке геолога, в кабине шофера и летчика, в кабинете ученого, у рации полярника. Она становится своеобразным талисманом, кристаллизующим в себе теплоту и многогранность человеческих отношений. Конечно, нелепо было бы видеть в этом возрождение в какой бы то ни было форме магии. Скорее это своеобразная компенсация серьезности современной жизни, игра, в которой человек реализует свои нерастраченные душевные силы и одновременно иронизирует, подсмеивается над своей чувствительностью. Известный французский психолог А. Валлон утверждает, в частности, что играть в подлинном смысле могут только взрослые. Игрушка-сувенир потому и приобретает смысл талисмана, что человек переносит на нее свою силу и уверенность, привязанность и нежность и в то же время прекрасно сознает, что это игра воображения, и потому посмеивается над собой. Вот почему игрушка-сувенир, как правило, приобретает подчеркнуто характерное или даже «буффонадно-карнавальное» выражение².

Наконец, в современных условиях специализации производства, когда повышается ответственность предприятий за эстетическое качество изделий и складывается определенный фирменный стиль

ведущих предприятий, функцию сувенира приобретает упаковка, решенная в соответствии с принципами дизайн-графики. Ведь упаковка — это не только емкость или внешняя форма, которая несет потребителю информацию о товаре, но эта информация о самом предприятии, о его общей культуре. Упаковка одновременно и доверительное обращение к покупателю, рассчитанное на понимание и участие. Нет нужды в том, что этот сувенир недолговечен. Его жизнь непрерывно возрождается в фирменном стиле. Пути формирования культуры сувенира определяют его классификацию, которая представляет собой нечто вроде его жанрового деления с характерными художественными приемами и критериями. Очевидно, в основу такой классификации должна быть положена именно его культурная функция. В соответствии с этим принципом можно выделить такие виды сувениров:

Сувенир как социально значимая, родовая память человека. Наиболее характерными для этого вида являются изделия народных художественных промыслов и ремесел, которые сохраняют традиционный стиль и колорит.

Сувенир как знак, эмблема знаменательных событий, свидетелем или участником которых становится человек. Динамическому содержанию этого типа наи-

более соответствуют, очевидно, принципы дизайн-графики.

Сувенир-подарок, тенденция к уникальности которого находит оптимальное решение в системе художественной промышленности.

Сувенир-игрушка, самый массовый и самый непритязательный с точки зрения технологических условий, но требующий заинтересованности и выдумки художника.

Сувенир — фирменный знак, упаковка, становятся сегодня уделом специального вида дизайна. К сожалению, дизайн не всегда учитывает эту сувенирную функцию или подходит к ее решению стихийно.

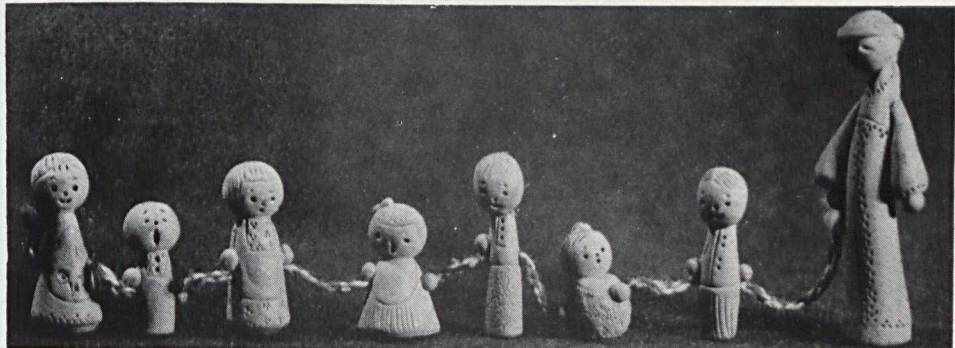
Природный предмет (характерный камень, корень, растение), связанный с определенным местом или событием, значимым для нас.

Конечно, эта классификация, как, впрочем, и всякая иная, относительна. Однако она позволяет выделить некоторые общие критерии культурно-эстетической ценности сувенира и его конкретных видов. Это поможет художнику иметь хотя бы самые общие принципы подхода к творчеству при создании целенаправленной памятной вещи.

В эстетическом плане сувенир может быть рассмотрен как одна из форм современного прикладного искусства, в ко-

торой эстетике характеризует категория «милый». Вот почему сувенир охотно использует и принимает образы и мотивы уже знакомые, привычные нам, милые нашему сердцу. Но одновременно, чтобы не впасть в сентиментальность, сувенир как бы посмеивается над нашей чувствительностью. Эта скрытая в нем ирония и образует необходимую дистанцию между реальным событием и нашим воспоминанием и придает самому воспоминанию новый оттенок игры.

Игра позволяет подчинить время, пространство и обстоятельства прихоти нашего воображения: приблизить время и даже войти в него или, наоборот, отстранить его и посмотреть как бы издали. Этому игровому моменту в сувенире подчинено его пространственно-временное решение. В. А. Фаворский, описывая «магический реализм» детской игрушки — ее возможные представления в игровых ситуациях, отмечает, что это достигается, в частности, и потому, что она лишена собственного изобразительного пространства. Это позволяет детям легко включать ее в свое реальное пространство, легко входить с ней в контакт. Думается, что эта характеристика вполне применима и к сувениру, который, как мы видим, также обладает «магическим» свойством «вызывать тени



торой художественная организация изделия подчинена выявлению его основной функции, в данном случае культурно-образовательной. В соответствии с этим — сувенир — это произведение с четко выраженной знаковой функцией; в качестве знака может выступать собственно утилитарная функция изделий, как в сувенирах-подарках. Но и не только. Он может выступать в форме знака-изображения, как в памятных сувенирах, и знака-индекса, то есть части обозначаемого предмета. Думается, что к этому виду, помимо природных сувениров (янтарь, куски цветных камней, сталактитов и т. п.), можно отнести изделия народных промыслов, которые неотделимы от истории своего края и несут локальные черты в образах, формах, орнаментах. В сувенирах, посвященных знаменательным событиям, и в сувенирной упаковке преобладает знак-символ. В сувенире-игрушке наряду со знаком-изображением успешно используются в качестве знака популярные образы искусства и народного творчества.

Сувенир не претендует на то, чтобы заново открывать нам мир. Этот мир открыт нами до него. Сувенир помогает нам еще и еще раз его осмыслить и пережить. Но для этого его форма должна быть созвучна нашим мыслям и настроениям. Это то качество, которое в класси-

ческого прошлого». Вместе с тем время сувенира отлично от нашего, реального времени. Он носит изобразительный характер или строится в системе времени изображаемого события. Это противоречие — пространство субъекта и время объекта — находит разрешение, в частности, и в стилизации. Под стилизацией мы имеем в виду не попытки копирования стиля старых эпох, а перевод старого стиля на современный язык, его современную интерпретацию.

Конечно, типология сувенира, его конкретное содержание, материал, культурно-художественные и национальные традиции и масса других условий, задач и сверхзадач, которые вносят дополнительные коррективы, должен учесть в своем творчестве художник. Именно на этой основе происходит дальнейшее развитие и обогащение традиций сувенира. Таковы некоторые соображения, вытекающие из культурно-эстетической ценности сувенира и находящие подтверждение в его лучших образцах.

¹ «Новый мир. 1966, № 8.

² О распространении карнавальной формы см. статью К. Макарова «Новые формы, новые жанры», «Декоративное искусство СССР», 1969, № 1.

Выставка японской скульптуры

Б. Воронова, Н. Воронов



Голова Будды. Бронза, позолота.
Период Нара. 685 г.



Догу. Обожженная глина.
Середина периода Дзёмон.
8-е тысячелетие —
II в. до н. э.

Догу-зверь.
Обожженная глина.
Середина периода Дзёмон.
8-е тысячелетие —
II в. до н. э.

Догу с защитными очками.
Конец периода Дзёмон.
8-е тысячелетие —
II в. до н. э.

Догу-медведь.
Глина. Конец периода Дзёмон.
8-е тысячелетие —
II в. до н. э.



ОТ РЕДАКЦИИ:

Уже три года подряд по договоренности с японской экономической газетой «Нихон Кэйдзай» проводится планомерный обмен художественными выставками между СССР и Японией. Москвичи и ленинградцы за это время увидели живопись и графику знаменитого Хокусаи (1967), современную японскую живопись «Нихонга» (1968), шедевры японской скульптуры (1969). В Японии демонстрировались произведения Рембрандта, памятники скифского искусства и шедевры живописи из крупнейших советских музеев.

Отличительной чертой этого обмена является необычайно высокий художественный уровень экспонатов. И с той, и с другой стороны присылаются первоклассные памятники, являющиеся достоянием мировой и национальной культуры.

На выставку японской скульптуры были собраны экспонаты, принадлежащие не только Национальному музею в Токио, но и отдельным монастырям, откуда они извлечены впервые. Поэтому выставка уникальна по своему составу. В таком виде собрание скульптуры не демонстрировалась даже в самой Японии, ленинградцы же и москвичи имели возможность в течение 80 дней ознакомиться с этой совершенно не известной прежде областью творчества, представляющей огромный период времени от неолита до XVII века включительно.

Учитывая, что японская пластика, особенно находящаяся в храмах, мало знакома европейскому зрителю, устроители выставки попытались с помощью интересных экспозиционных приемов воссоздать, иногда лишь намеком или детально, реальное окружение и даже пейзажную среду, в которой эти произведения существуют у себя на родине.

В Ленинграде и Москве выставка пользовалась заслуженным успехом. Информацию и статьи о ней поместил ряд центральных и городских газет. Подробный показ выставки был сделан всесоюзным телевидением.

Экспозицию выставки японской скульптуры начинают догу — самые древние вещи, найденные на японской земле, глиняные фигурки, лишь очень отдаленно напоминающие формы человеческого тела. Их условные названия — чисто определенные: догу-ушастый, догу-зверь, догу с защитными очками. Подобно всем произведениям «доисторического» искусства, догу — плод фантастических, мифических и даже мистических представлений о мире. В них реализуется то овестьчество отвлеченных понятий (могущество, плодородие и т. д.), то отождествление человека со зверем или силами природы. Очевидно, от этих представлений тянется нить к японскому синтоизму — религии, одушевлявшей всю живую и мертвую природу, все, что человек видит и слышит. Характер догу окончательно не раскрыт. И поэтому тайные фигурки выделены на выставке. Они — в отдельной застекленной чисто академической витрине.

Но несколько шагов по тому же залу — и кажется, что мы в рыжей, солнцем выжженной пустыне (направленный яркий свет сверху, и камешками, как песком, усыпан пол). Некогда сооружались могильные курганы, у подножия или на вершине которых размещались глиняные статуи «ханива». От таинственных догу мы перенеслись в ясный и понятный мир середины первого тысячелетия нашей эры. Это —

воин, это — женщина с ребенком (так, за спиной, носят детей и до сих пор), это — собака; мастер изображает то, что он видит, мир, в котором он живет. Казалось бы, простые формы, непритворное мастерство. Но какое умение выделить главное! Передать самую очевидную грань образа, показать пусть одну, но самую выразительную деталь, очерчивающую положение человека в этом устойчивом мире. Лицо — не портрет, оно так же, как и вся статуя, — знак человека. Может быть, ханива и ставили у курганов как знаки-заменители слуг и рабов. А может быть, это знаки самих умерших. Ведь первые ханива были свидетельствами даже не о людях, а только об их рангах и занятиях — это были глиняные щиты, шлемы, колчаны.

И лишь постепенно становится ценным не только щит, которым воин прикрывает господина, но и сам этот воин. В искусство — пусть в знаковой, обобщенной, лаконичной, но уже дифференцированной форме — пришел Человек. И в этих примитивах — удивительная острота пластического языка, остроумие формы, неожиданная смелость приемов.

Уже тогда — в III—VII веках — появились истоки того, что мы увидим в следующих залах: искусство детали, которая часто одна, при неразработанности или канонизированности целого, раскрывает суть характера или смысл действия.



Ханива «Крестьянин».
Обожженная глина.
Период Кофун. VI в.

Ханива «Собака».
Обожженная глина.
Период Кофун. VI—VII вв.



Ханива «Мужчина
в узорчатых штанах».
Обожженная глина.
Период Кофун. VI в.

Ханива «Воин».
Обожженная глина.
Период Кофун. VI—VII вв.



Обобщенность целого и атрибутивность детали, столь важная для религиозного искусства, где верующий именно по этому знаку-атрибуту узнавал божество. Статичность, застылость общей позы и наряду с этим — остро характерное выражение лица или какой-нибудь один жест рук, поворот головы, который вдруг превращает знак в Искусство, глиняную тумбу — в Человека.

Это было многообещающее начало. И от него, наверное, был возможен путь ко все более глубокому познанию в искусстве человека... Но этого не произошло — и японская цивилизация оказалась в чем-то сходной с христианской европейской. Развитие не прекратилось — оно пошло по другому пути. Человека заменил Бог и вместе с ним в искусство проникает духовное начало; главным содержанием произведений становится мир внутренний, сложное душевное состояние, включающее жалость и сострадание, умиротворенность и сосредоточенность.

Войдем в следующий зал — зал старинных монастырей. На темном фоне, словно выхваченные из мрака, и иногда еще в блестящем золотом обрамлении — будды, бодисатвы, небесные стражи... Большинство этих статуй привезено из старинных храмов, а часть принадлежит Национальному музею в Токио.

С VI века буддизм начал проникать в Японию, сливаясь с местными верованиями. И начался первый, или «героический», период японской

буддийской скульптуры. По всей стране строятся храмы и украшаются статуями. Искусство расширило арсенал материалов — кроме одной глины стали широко применяться дерево, сухой лак, бронза. Скульптура создается одновременно с архитектурой и часто с точным адресом. Она и сама испытывает сильнейшее влияние архитектуры. Одна из лучших работ выставки, отмеченная в Японии как национальное сокровище, — голова трехметровой статуи Будды, сохранившаяся с VII века, говорит об этой построенности — своей симметрией, своим масштабом и общей вполне архитектурной тектоникой. Широкий разлет бровей, посаженный в центре лба третий глаз — око прозрения (оно видит истину и предвидит грядущее). Длинные мочки ушей — знак счастья и благостности. В чуть горьких складках рта — сострадание к людям, которые все еще не могут понять, что зло — от страданий, а страдания — от желаний. Победите желание — и вы уничтожите зло. И тогда Будда скажет о вас: «Чувства у него спокойны, как кони, обузданные возницей. Он отказался от гордости и лишен желаний. Такому даже боги завидуют» (Дхаммапада, VII, 94). Еще более «архитектурная» статуя: Будда-целитель — Якуси Нёрай. Безмятежное лицо, полная погруженность в себя и тишина. Как колонна, статуя высечена из цельного ствола дерева — киноки, кото-

рому в момент создания статуи было почти 700 лет. Все приметы монументальности — нерасчлененность контуров, замкнутость объемов, маленькое навершие прически удлиняет голову, посаженную на мощный торс. Во всем облике — величавость и спокойствие. Легко представить, как статуя стоит в полутемном, торжественном храме рядом с деревянными колоннами, становясь неотъемлемой частью архитектуры, строго соразмерной с другими деталями интерьера.

Неподвижный торс, замкнутое лицо, живым остается только жест, вполне натуральным — только атрибут. Но и жесты строго канонизированы, имеют каждый свое значение, свою знаковую функцию. Складываются особенности буддийской скульптуры: не движение тела, а движение рук, каноничность поз и орнаментальность одежды; не игра форм и телесных объемов, а пластика жестов, особенно кистей и пальцев. Но это особенности не только скульптурного мышления. Это — особенности культуры, проявившиеся и в танце, и в одежде-драпировке.

Японская пластика канонизирована гораздо строже, чем средневековая европейская, поскольку в ней канонизированы и жесты. Мы узнаем Иосифа по топору, Давида по праще и т. д. Для того же, чтобы понять функцию буддийского божества, мы должны знать символику жестов. Но специфика не только

в этом. Средневековая и особенно готическая пластика полна трагизма и напряженности, которые переданы главным образом через физическое состояние.

Японская скульптура воспроизвела совершенно иное духовное состояние — полного покоя, отрешенности и благодати у Будды (нирвана) или близкое к этому у бодисатв. Тем, что японская скульптура уже в VIII веке решала задачу воссоздания именно состояния духа, причем такого необычного, просветленного состояния, она далеко опередила европейскую скульптуру. Но, вместе с тем, воспроизведение полного покоя существенно ограничивало возможность развития пластики.

Японская скульптура, особенно поры ее наивысшего расцвета в годы Нара (VIII в.), — это как бы материальное воплощение вечности, ее цель и назначение в воссоздании некоего гармонического и совершенного начала, противостоящего миру обыденности и суеты. Она призывает к покою, к отказу от низменных желаний, к поискам истины в глубинах собственного «я», к безмятежности нирваны.

Форма скульптур максимально компактна. Стоящая статуя напоминает колонну храма, контур сидящей приближается к треугольнику или даже кругу, как наиболее завершенным и спокойным формам. У большинства высших божеств шарообразна голова, пока-ты плечи, округлы руки. Не было

необходимости разрабатывать мускулатуру, ракурсы и повороты. И эта принципиальная ненужность разработки физических особенностей человеческого тела, канонизированная и закрепленная в работах поколений мастеров, создала, в конце концов, особый строй буддийской скульптуры, который так отличен от европейского неподвижностью общего объема при разработанности и динамичности декоративных деталей, своими строго предписанными позами и жестами. Японская статуя обычно погружена в себя и тем самым в какой-то степени отчуждена от человека — зрителя, но это не бесконечная отрешенность древнеегипетских скульптурных портретов или неприступное величие ассиро-вавилонских воинов. Назначение японской скульптуры отнюдь не в показе превосходства божества, но в том, чтобы приблизить человека к богу, научить мудрости, приобщить к гармонии. И потому японские статуи никогда не подавляют, не унижают человека. И потому на лице божества так часто бывает улыбка снисхождения, и так активен пластический и линейный ритм. Японские высшие божества воздействуют на нас завершенной соподчиненностью линий, безмятежностью общего строя, ритмом округлых форм. Эти статуи словно порождают тишину, около них хочется помолчать. Излюбленными — почти наравне с Буддой, а иногда и больше, чем

он, — становятся бодисатвы, и среди них особенно Бодисатва Каннон — заступница, многоручица, исполнительница желаний. Бодисатва — существо возвышенное, совершенное и доброе, оно почти достигло состояния Будды — и вот уже должно снизить просветление, но Бодисатва жертвует собственным блаженством ради спасения людей; Бодисатва Каннон, богиня милосердия, дарует людям добрые сновидения, исполняет желания сердца, милосердна к больным и страждущим. У нее много имен и функций, и каждая имеет свой знак: то флакон со снадобьями, могущими обезопасить от дурных снов, то лотос, четки, драгоценная жемчужина и т. д. Все это символы ее власти.

В IX—XII веках на смену «героическому» искусству Нара приходит утонченное искусство Хэйан. Это время принесло с собой формы, которые условно можно назвать барочными. В скульптуру проникает движение. Но при сдержанности позы оно может выражаться прежде всего в движении рук да в орнаменте одежды. И мифические одиннадцатиликие, шестирукие, восьмирукие и даже тысячерукие бодисатвы начинают материализоваться в пластике.

Шестирукая Каннон — золотая, сверкающая на сложной подставке из расцветающего лотоса, вся построена на контрасте, на сбитом ритме. Ее многочисленные руки, держащие привычные символы, словно



Якуси Нёрай.
Будда-целитель. Дерево.
Период Нара. Конец VIII в.



Одиннадцатиликая Каннон.
Дерево. Период Хэйан. XI в.

Мэкира — один из 12
небесных предводителей.
Дерево.
Период Хэйан. XI в.

выползают откуда-то из глубины, извиваются, переплетаются, как клубок змей.

Одиннадцатиликая Каннон — еще почти по-архитектурному монументальная, но с уже качнувшимся торсом, с чуть выставленной вперед ногой, с прихотливым узором одежд. Замкнутость и статичность сменяются ассиметрией, открытой композицией, динамичностью силуэта. Складывается своеобразный стиль японской скульптуры, основанный на сочетании пластики и декоративности. Декоративность, подчас орнаментальность и даже графичность японской скульптуры сказывается и в подчеркнутом внимании к красоте поверхности, и в любви к причудливой игре линий, к сложному плетению орнамента; этот прихотливый графический узор, часто лежащий не по форме, подчиненный своим законам, своему внутреннему ритму, вносит, однако, необходимый эмоциональный тон в общий строй произведения, наделяя его движением и жизнью. Мастера передают теперь конкретное действие, изменчивое эмоциональное состояние. Бодисатвы порхают в облаках, наслаждаются музыкой, собирают цветы. Их позы непринужденны, жесты свободны, контуры фигур причудливы и живописны. Более 50 таких небольших фигур украшают зал Феникса монастыря Бёдоин в Киото. Но там их почти невозможно рассмотреть — они размещены вы-

соко под самым потолком. Лишь сейчас в Советском Союзе впервые открылась вся искусственность их исполнения, красота поверхности, прихотливость силуэта. В искусство пришло не только движение, но и экспрессия, напряженность. Правда, в изображении не высших божеств буддийского пантеона, а только небесных предводителей, стражей или злых духов.

Изображения Мэкира и Синтацура — двоих из двенадцати небесных предводителей, сопровождающих Будду-целителя, встречаются очень редко. Вырезанные из доски, толщиной в 3 см, они были некогда раскрашены и покрыты узорами из тонких полос листового золота (узор «кириканэ»). Фигура Мэкира изображена в момент наивысшего напряжения; гневно занесенная рука с оружием, ноги, топчущие врага, злобная мимика лица — все усиливает впечатление яростного порыва. И все же при отчетливой ассиметрии, резко контрасте форм, рельеф вписывается в отчетливо читаемый овал, придающий всей композиции внутреннюю устойчивость. Этот принцип так называемого динамического равновесия оставляет одно из характерных качеств японского искусства.

Возможно, эти экспрессивные скульптуры Хэйана в какой-то степени восходят к высоко развитому в Японии искусству театральных масок. Маска рассчитана на восприятие в движении, мимика лица

предельно утрирована, экспрессия доведена до гротеска. Маска обычно изображала не бога, но живого человека, и потому создавший ее мастер был более свободен в выражении чувств, независим от канона. В «большой» скульптуре этот переход от бога к человеку совершается примерно в XII—XV веках, в так называемый период Камакура. Вначале это исторические личности, тоже связанные с буддизмом: принц Сётоку, живший почти за пять столетий до периода Камакура и известный своей выдающейся деятельностью по распространению буддизма в Японии, ученики Будды — Дайкасё и Субодай. Эти две последние статуи — работы скульптора Кэйкэя. Еще несколько застылые, фронтально поставленные, обильно задрапированные, но уже — люди. Изображения явно портретные, индивидуализированные.

А рядом японский дьявол Тэнтоки. Пример динамичного и экспрессивного стиля еще одного мастера — Кобэна. Тэнтоки — греховное существо, и потому он с таким трудом держит фонарь, символ света и чистоты, который так легко несут праведники. И все это уже почти натурально.

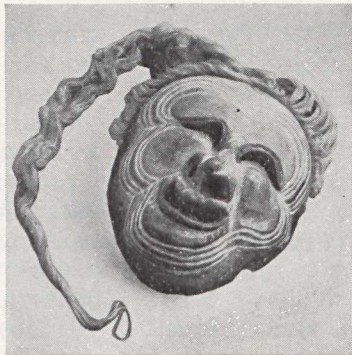
Таков вроде бы заключительный этап: божество становится человеком. Молитвенно сложила руки богиня Маваранё — одна из свиты тысячерукой Каннон. А мы видим просто старую женщину: чуть

Маска «Старуха». Дерево. Период Муромати. XV—XVI вв.

Маска «Барамон». Дерево. Период Нара. VIII в.

Маска «Старик». Дерево. Период Муромати. XV—XVI вв.

Синтоистское божество. Дерево. Период Камакура. XIV в.





Бодисатва в облаках.
Дерево. Период Хэйан.
1058 г.

Якуси Нёрай.
Будда. Дерево.
Период Эдо. XVII в.

Энку. Небесный страж.
Дерево. Период Эдо.
XVII в.

ассиметричное, подчеркнуто индивидуальное лицо, умудренное житейским опытом. От торжественных буддийских святых осталось лишь явно схематизированное и орнаментально симметричное одеяние, с которым контрастирует это человеческое лицо.

Итак—как будто бы человек победил бога. Эта линия развития закончилась. И все японские авторы согласно говорят об упадке скульптуры в XV—XVI веках. И они правы—ведь по своей функции скульптура осталась религиозной, а черты приобрела человеческие. То есть ее формы теперь уже не соответствовали ее идеям. Она стала слишком земной, она перестала выражать идеал. И это внутреннее противоречие идеи и приемов ее выражения привело буддийскую пластику к упадку. Конечно, причины здесь более сложные, и лежат они в трансформации самой религии. В скульптуре же мы видим лишь внешнее отражение этих глубинных процессов освобождения сознания. Но чисто пластические достижения значительно обогатили другую линию развития. Речь идет о синтоистской* скульптуре, развитие которой было заслонено официальным буддийским искусством. В ней сказались народные традиции, любовь

японских зодчих и мастеровых к дереву, не покрытому ни лаком, ни позолотой. Синтоистская скульптура отличается то сдержанностью и простотой, как, например, триада бога Хатимана или фигуры Дзуйсин, чем-то напоминающие изделия японских плотников, то острой динамичностью и свободой. Для этих статуй живые формы тел, мимика лиц отнюдь не были противопоказаны, ибо они не находились в состоянии нирваны. Небольшие синтоистские божества (XIV в.) изображены в непринужденных неустойчивых позах, в мгновенно схваченном сложном движении; в них все строится на ассиметрии, на том приеме противопоставления линий и форм, который известен с европейской готики как «контрапосто». От синтоистских скульптур идет прямая линия развития к искусству народного мастера, бродячего монаха Энку, создавшего в XVII веке несколько тысяч буддийских скульптур; но это уже не божества аристократов и самураев, а божества народа. Энку ходил по деревням и всюду вырезал своих будд, получая за это кров и пищу. Это о таких людях говорят: «У него уничтожены желания, и он не привязан к пище; его удел — освобождение, свободное от желаний и условий. Его стезя, как у птиц в небе, трудна для понимания». Он создавал их из поленьев и даже щепы, пользуясь самыми примитивными инструментами — топором, плоским резцом,

иногда просто ножом. Про его будд говорят «ситасимиясуй» — что значит «доступный», «близкий». С крестьянскими лицами, с большими руками, с простой и доброй улыбкой, они были понятны народу и любимы им.

Ни сам Энку, ни те, для кого он работал, не относились к этим небольшим вещам, как к произведениям искусства. Это были боги, но свои, домашние, такие, которые излечат и помогут в несчастье.

Энку смело нарушал каноны и традиции, создавал вещи предельно обобщенные, чем-то напоминающие первобытных догу. В этих работах сказался вкус, присущий японскому народу, умение подчеркнуть природную красоту материала. Эскизностью и экспрессивностью стиля эти подлинно народные произведения предшествуют пластическим исканиям нового времени, намечая путь к искусству современности.

*

На выставке в Советском Союзе была воссоздана пусть отрывочно, вся картина развития японской скульптуры, картина, не совпадающая по времени, но все же во многом схожая с картиной развития европейской скульптуры. Искусство, петляя и возвращаясь временами вспять, шло в своем развитии от бога к человеку в его точном физическом обличье, а отсюда — к передаче духовного начала, к раскрытию за внешними формами мысли и сущности Человека. И те, кто соз-

* Синтоизм — национальная японская религия, основанная на культе предков, поклонении силам природы, обожествлении всего, «что человек видит и слышит».

нательно или случайно помогали этому развитию, были великими мастерами. Поэтому и имя бродячего монаха Энку называют сейчас среди имен лучших скульпторов мира. А в японской скульптуре видят качества большого искусства с отчетливо выраженными признаками национального стиля. Как во всяком средневековом искусстве в японской скульптуре периода расцвета (VIII — XII вв.) преобладает духовное, спиритуалистическое начало. Но если европейское средневековье нашло свое высшее выражение в пафосе страдания, в драматичности и предельной экспрессивности готики, то главный нерв японского искусства в ином.

Японская скульптура знала чувства ярости и гнева, но ее значение в том, что она как никакое другое пластическое искусство в мире умела передавать душевную сосредоточенность, умиротворенность и тишину. Задача японских мастеров, как и всех художников древности, была очень серьезной, очень большой: она состояла в том, чтобы дать человеческой душе мир и покой, очистить помыслы людей от низменных желаний, приобщить к гармонии. Но в этой гармонии есть привкус горечи; в чуть опущенных углах рта большинства буддийских статуй таится печаль, сочувствие к земным страданиям. И в этой мудрой человечности особое значение японской скульптуры. Знакомство с ней расширяет наше представление об искусстве средних веков, давших миру византийскую мозаику, готические соборы, русскую иконопись.



Энку.
Автопортрет. Дерево.
Период Эдо. XVII в.

Вопрос. Советская и мировая общественность знает вас как крупного специалиста в области древнерусской литературы, как автора книг «Русские летописи», «Текстология», «Поэтика древнерусской литературы» и др. Совсем недавно под вашей редакцией (совместно с Л. А. Дмитриевым) и с вашей вступительной статьей в издательстве «Художественная литература» вышел «Изборник» (Сборник произведений литературы древней Руси). Насколько известно, это первый опыт подобного рода издания за всю историю русского книгопечатания, если, разумеется, не иметь в виду летописи, особенно большие летописные своды, где также, как правило, находили место все жанры и виды древнерусской литературы. В чем вы видите преимущество подобного рода изданий и по какому принципу (жанровому, тематическому, идейному и т. п.) подбирались «Изборник»?

Ответ. Наш «Изборник» составлялся с целью, которую не могли себе ставить древнерусские книжники: показать современному советскому читателю разнообразие, богатство и высокие художественные достоинства семивековой древнерусской литературы. Мы стремились включить произведения разных жанров, разных типов и различные по своей идейной направленности.

К нашему большому огорчению, мы не достигли цели. Объем сборника не позволил нам включить в него многие весьма важные и показательные произведения. Некоторые произведения пришлось сократить.

Впрочем, некоторое сходство с древнерусскими «четырьмя» у нашего «Изборника» действительно есть. И это сходство подчеркнуто тем, что ему дано древнерусское название. В древней Руси книга была дорогом. Древнерусский писец стремился переписать для себя в одной книге все то, что его больше всего интересовало. Каждая книга была одной из очень немногих книг у своего владельца. Современный широкий читатель также почти не имеет книг по древнерусской литературе. Мы решили дать современному читателю все то, что он мог бы не только прочесть, но и изредка перечитывать. Поэтому ему нужен сборник избранных произведений — «Изборник».

Наш «Изборник» — своеобразное «приглашение» к чтению древнерусских произведений. Сейчас тот же коллектив составителей, что работал и над «Изборником», будет стремиться создать двенадцатитомную «Библиотеку древнерусской литературы».

Вопрос. В своей вступительной статье к «Изборнику» вы пишете: «Одна из насущнейших задач — ввести в круг чтения и понимания современного читателя памятники

Древнерусская культура и современность

Беседа с лауреатом Государственной премии СССР членом-корреспондентом АН СССР Д. С. Лихачевым*

искусства слова древней Руси. Искусство слова находится в органической связи с изобразительным искусством, с зодчеством, с музыкой, и не может быть подлинного понимания одного без понимания всех других областей художественного творчества древней Руси». Не могли бы вы пояснить эту последнюю мысль?

Ответ. Все виды древнерусского искусства тесно связаны между собой. Эти связи могут быть обнаружены по разным, так сказать, линиям. Первое, на что следует обратить внимание: подавляющее большинство произведений изобразительного искусства Древней Руси посвящено сюжетам, заимствованным из письменности. Нельзя понять эти сюжеты, не принимая во внимание письменных источников, письменных истолкований символов и аллегорий, самих средневековых представлений о мире, об истории, лучше всего поясняемых литературой. Второе: литература сама очень часто посвящает свое внимание сюжетам, связанным с историей памятников изобразительного искусства и зодчества (истории икон, истории создания церквей и монастырей, истолкованию содержания икон и фресковых изображений). Третье. Многие произведения словесного искусства предназначались для пения, а все произведения музыкального искусства были созданы нередко на сюжеты песнопений и отражали музыкальную структуру своих «оригиналов» (ср., например, знаменитые росписи на сюжеты песнопений богородицы Ферапонтова монастыря XV — нач. XVI в.). Один из центральных моментов средневековой культуры — богослужение. Здесь соединены элементы словесного искусства, театрального, музыкального, изобразительного (фрески и иконы), прикладного (церковная утварь). И все это вместе объединено зодчеством: богослужение совершается в храме. Все это подчинено единым эстетическим принципам и должно изучаться как некое единство. Кстати, вспомним, что именно эстетическое впечатление, произведенное на послов князя Владимира богослужением в храме Софии в Константинополе, явилось стимулом для принятия Русью христианства в его византийской форме.

Для познания эстетических принципов литературы древней Руси очень важно проверять выводы наблюдениями в других искусствах. Думаю, что искусствоведам необхо-

димо проверять свои выводы данными, добытыми в области изучения древней русской литературы. Все искусства в древней Руси неразделимы. Плодотворность изучения связей отдельных видов искусств между собой не подлежит сомнению. Кстати, мы посвятили один из томов Трудов Отдела древнерусской литературы (т. XXII, 1966) изучению взаимодействия древнерусской литературы с изобразительными искусствами.

Вопрос. Заговорив о «синтетическом» подходе к культуре, назовем это так, вы не можете, очевидно, не затронуть и вопроса о связях древнерусской литературы (или шире — культуры) с другими славянскими культурами. Ведь тема «Культурные связи древних славян» — одна из центральных, кажется, исследовательских тем в руководимом вами Отделе Пушкинского Дома?

Ответ. Да, вы совершенно правы. Изучение взаимосвязей древних славянских литератур занимает видное место в исследованиях сектора древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. Но, помимо этого, у нас ведутся исследования связей отдельных литературных памятников со славянскими литературами. Большое место в работе сектора занимают совместные исследования с Болгарской Академией наук, с отдельными учеными Югославии, Чехословакии и Польши.

Древняя русская литература вопреки обычным, широко распространенным представлениям совершенно не была замкнута в своих узких национальных границах. Напротив, для нее характерно отсутствие четких национальных ограничений, хотя непосредственные нужды русской действительности отражались в ней в высокой степени. Дело в том, что огромное количество произведений древней русской литературы было общим для всех восточных и южных славян. Если мы возьмем такое грандиозное собрание литературных произведений, как созданные по инициативе митрополита Макария в начале XVI века «Великие Четы-Минеи», куда входили памятники самых различных жанров, то заметим, что более трех четвертей включенного в них литературного материала было общим для литератур всех восточных и южных славян.

Между памятниками всех древних славян замечается типологическая близость, общая система жанров, общие эстетические принципы и общие умственные течения. Литературы восточных и южных славян, а также румын связывала не только общность литературного (церковнославянского) языка, общность господствующей религии, но и общность ересей, общность народной борьбы за национальное освобождение, общность протеста народных масс против феодального гнета — одним словом, то многое общее в окружавшей их действительности, которая и явилась основой их связей и их культурного единства.

* Перепечатано с некоторыми сокращениями из журнала «Вопросы философии» № 11, 1969. Вопросы были подготовлены сотрудником этой редакции Ю. Сенокосовым.

Вопрос. Насколько вообще оправдано устанавливаемое в настоящее время понятие «Восточноевропейского предвозрождения»?

Ответ. Постановка вопроса о Возрождении в Восточной Европе, по моему, неоправдана. Однако постановка вопроса о Восточно-европейском предвозрождении вполне законна. В самом деле, несмотря на отдельные элементы Ренессанса, проникшие на Русь с Запада, подлинного Возрождения на Руси не было. Возрождение не могло развиваться на Руси по целому ряду причин: падение городов-коммун Новгорода и Пскова, ускоренное развитие централизованного государства, потребовавшего концентрации всех умственных и материальных сил на задачах государственного строительства, ослабление связей с Византией и Западом в результате падения Константинополя и полного разрыва с Западом на Флорентийском соборе, укрепление церкви и союза церкви с государством и т. д. Только в XVII веке исторические функции Возрождения приняло на себя проникшее на Русь барокко. Об этом я подробно писал в вышедшей в этом году статье «Барокко и его русский вариант XVII века» (журнал «Русская литература», 1969, № 2).

Предвозрождение в отличие от Возрождения характерно тем, что обращение к человеку и тенденции к раскрепощению человеческой личности развиваются в недрах еще религиозного сознания. Движение Предвозрождения захватило Византию, Кавказ, южных и восточных славян, было связано с филологическими штудиями, с перемещением из страны в страну средневековой монашеской интеллигенции, с усиленной переводческой деятельностью и т. д. Важнейшие памятники такого внимания к человеку, к личности человека, к его психологии, к его душевным переживаниям — это до сих пор не изданная и даже не изученная Диоптра — литература, связанная со скитническим монашеством (отмечу, что уход от общей молитвы к молитве уединенной в XIV и XV веках связан с развитием личностного начала), многочисленные жития русских и южнославянских и восточнославянских XIV века, отражающие интерес к человеческой психологии, отдельные повести (например, русская Повесть о Петре и Февронии Муромских) и пр. В области изобразительного искусства внимание к внутренней жизни человека характерно в России для таких во многом противоположных, но вместе с тем и близких художников конца XIV — начала XV века, как Андрей Рублев и Феофан Грек, а в дальнейшем, на рубеже XV и XVI веков, — Дионисий с сыновьями. В России Предвозрождение имело еще одну черту — обращение к эпохе национальной независимости, к Киевской Руси с ее памятниками: к Повести временных лет, к Слову о полку Игореве, к Слову о погибели Русской земли, к Слову

о законе и благодати митрополита Илариона и многих других. Эпоха независимости была как бы «своей античностью», и интерес к ней во всех областях культурной жизни страны сыграл выдающуюся роль в духовном освобождении от татаро-монгольского рабства.

Вопрос. Не отразилось ли на будущих судьбах русской культуры то обстоятельство, что Русь была крещена в эпоху страстной религиозной полемики между Римом и Византией? Не сковало ли православие творческих сил личности на Руси в отличие, скажем от романогерманских стран?

Ответ. Я не вижу в этом отношении никакого различия между православием и католицизмом. Что именно этих различий нет, показывает простой исторический факт: культурная отсталость Руси сравнительно с Западной Европой появляется не в конце XI века, а только с XIII века — после нашествия Батыя. Эпоха домонгольской Руси — время исключительно быстрого и высокого подъема культуры. Об этом свидетельствуют памятники литературы (не только Слово о полку Игореве, но и такие, как Моление Даниила Заточника, Поучение Владимира Мономаха, Киево-Печерский патерик, Слово о законе и благодати митрополита Илариона, ораторские произведения Кирилла Туровского или Повесть временных лет), памятники домонгольской живописи и архитектуры. Отставание начинается только после татаро-монгольского завоевания. Оно-то и сковало творческие силы на Руси.

Вопрос. Что вы можете сказать по поводу продолжающегося сегодня «открытия» древнерусской иконы, древнерусской культуры в целом? Процесс духовной тяги к «истокам» налицо. Но не кажется ли вам, что он сопровождается чересчур примитивным, а бы даже сказал, вульгарным потребительством? За тягой к культуре, к *animus* у культуры не видно сегодня подлинности «опыта», например, книжников Киево-Печерской лавры или Сергия Радонежского. Духовные сокровища прошлого видятся нам в полном смысле механически, как нечто, что очень легко «взять».

Ответ. Действительно, сейчас появилась некая мода на древнюю Русь. Как и во всякой моде, в этой моде есть и свои хорошие и свои дурные стороны. Хорошо, что развивается туризм по древнерусским городам. Люди путешествуют, многое узнают, начинают ценить прошлое своей страны, воспитывают в себе патриотические чувства, развиваются эстетически. «Спрос» на все древнерусское заставляет местные организации внимательнее относиться к памятникам старины, поддерживать их и реставрировать.

Но, с другой стороны, в этой моде есть и некоторые отрицательные стороны. Неглубокий интерес к памятникам древней Руси заставляет малообразованных людей усматривать в древней Руси по преимуществу развлекательную сторону: по-

являются рестораны, бары и коктейль-холлы под звучными названиями «харчевен», «кабачков», «медовух» и пр., где подаются разные, по большей части плохие, квасы, меды, сбитни... Это, конечно, опошление древнерусской культуры. В этом много грубомаскарадного, поддельного, безвкусного. Я люблю древнерусскую одежду, но мне стыдно смотреть, когда современного человека наряжают в какие-то псевдорусские поддевки и сарафаны. Нестерпима пошлость этого превращения древней Руси в развлекательно-питейно-едальный аттракцион. Только поверхностный, антиисторический и пошлый подход к древней Руси может заставить молодых людей одеваться «а-ля русс», есть деревянными ложками, носить смазные сапоги и зипуны. Но не менее пошлой окажется попытка ограничить свои культурные потребности духовными ценностями древней Руси. Вся ценность культуры древней Руси предстанет перед нами только тогда, когда мы ошутим ее дополняющую нас и расширяющую наш современный опыт способность. Несколько слов о коллекционерстве икон, которое приняло сейчас массовые формы. Известно, что коллекционеры во все века спасали от гибели многие и многие произведения искусства. Рано или поздно частные коллекции вливаются в большие собрания. Однако формы, которые приобрело сейчас коллекционирование икон, во многом уродливы. Прежде всего о моральной стороне дела. Коллекционеры ездят по сельским местностям и, пользуясь тем, что настоящая цена на предметы древнерусского и народного искусства местному населению неизвестна, приобретают их не то чтобы за полцены, а за одну сотую их настоящей стоимости, а иногда получают их и совсем бесплатно. Такого рода приобретательствам занимаются, не задумываясь о моральной стороне, весьма видные и почтенные люди. Между тем давать настоящую цену за приобретаемые вещи необходимо не только потому, что иное — обман и грабеж, но и для того также, чтобы местное население, узнав, как ценятся предметы искусств, начало бы их по-настоящему беречь, а не относиться к ним, как к ненужному хламу прошлого.

Плохо также и то, что те памятники архитектуры и монументальной живописи, которые не связаны непосредственно с туристическими маршрутами, не восстанавливаются и забываются. И это не только где-то в захолустье.

Как это могло случиться? Ответ на этот вопрос заключается, мне кажется, в том, что мода на все древнерусское не переступила еще у многих границ самого поверхностного увлечения. История древнерусских городов у нас, по существу, не изучается. Краеведение, которое при жизни Ленина, в начале 20-х годов, занимало очень большое место в культурной жизни нашей

страны, несмотря на тогдашние очень неблагоприятные экономические обстоятельства, находится сейчас в жалком состоянии. Надо создавать специалистов-краеведов, открыть на исторических факультетах университетов и педагогических институтов соответствующую специальность и ввести в средней школе преподавание краеведения. Краеведение в средней школе будет воспитывать любовь к своему городу, к своему селу, к своей местности, уменьшит стремление молодежи покинуть родные места. Я придерживаюсь того взгляда, что любовь к Родине начинается с любви к своей семье, к своему дому, к своей школе. Она постепенно растет. С возрастом она становится также любовью к своему городу и к своему селу, к родной природе, к своим землякам, а созрев, становится сознательной и крепкой, до самой смерти, любовью к своей стране и ее народу. Нельзя перескочить через какое-либо звено этого процесса, и очень трудно скрепить вновь всю цепь, когда что-нибудь в ней выпало или, больше того, отсутствовало с самого начала.

Тяга к древнерусской культуре — явление симптоматическое. Эта тяга вызвана прежде всего стремлением обратиться к своим национальным традициям. Современная культура отталкивается от всяческого обезличивания, связанного с развитием стандартов и шаблонов: от безликого «интернационального» стиля в архитектуре, от американизированного быта, от постепенно выветривающихся национальных основ жизни.

Но дело не только в этом. Каждая культура ищет связей с прошлым, обращается к одной из культур прошлого. Ренессанс и классицизм обращались к античности. Барокко и романтизм обращались к готике. Наша современная культура обращается к эпохам большого гражданского подъема, к эпохам борьбы за национальную независимость, к героическим темам. Все это как раз глубоко представлено в культуре древней Руси.

Наконец, отметим такое, казалось бы, частное, но очень важное явление. Древняя Русь привлекает наших современников эстетически. Древнерусское искусство, как и искусство народное, отличается лаконичностью, красочностью, жизнерадостностью, смелостью в решении художественных задач.

Речь может идти, конечно, не о простом, бездушном подражании, а о творческой переработке художественного опыта древней Руси. Иногда современные художники тянутся к искусству прошлого только по контрасту — потому, что старое искусство очень «непохоже» на современное и, следовательно, может служить резервуаром свежести, новизны.

Немалую роль в тяготении к культуре древней Руси имеет сейчас интерес к этическим проблемам. Вопросы этические начинают постепенно занимать все большее и боль-

шее место в современном мире. Молодежь на Западе начинает по-своему решать этические проблемы, бескомпромиссно и героически. Многие, отказываясь от военной службы, чтобы не сражаться во Вьетнаме, идут на прямое мученичество. Этические проблемы занимают большое место в идейных запросах и советской молодежи.

Интерес к древнерусской культуре характерен сейчас для молодежи всего мира. Книги по древнерусской культуре, литературе, искусству издаются и переиздаются повсюду. Достаточно сказать, что двадцать первых томов Трудов Отдела древнерусской литературы переизданы за рубежом дважды — в США и в ФРГ. Неоднократно издаются за рубежом такие памятники, как Повесть временных лет, Киево-Печерский патерик, Слово о полку Игореве, Слово о законе и благодати Илариона, Моление Даниила Заточника, многие жития русских святых, и прежде всего, конечно, Аввакума. Много раз изданы в переводах и в подлиннике послания Ивана Грозного. Отмечу, что литературные памятники древней Руси переводятся и издаются даже в Японии. В старой столице Японии Киото выходит журнал «Древняя Русь». Невозможно перечислить всех изданий и переизданий памятников древней Руси, которые делаются на Западе и на Востоке.

Нельзя не упомянуть и о переизданиях исследований по древней Руси. Тут и дореволюционные исследования и современные советские. Несколько книг переиздано на Западе и моих. Я упоминаю об этом не потому, что они мои, а потому, что они посвящены древней Руси: ее культуре, ее летописям, ее памятникам.

Как видите, «мода» на древнерусское перестает быть поверхностной модой, становится более глубоким и широким явлением, к которому стоит присмотреться.

Вы говорите: «За тягой к культуре, к *animus* у культуры не видно сейчас подлинности «опыта», например, книжников Киево-Печерской лавры или Сергия Радонежского». Такую постановку вопроса, мне кажется, следует рассмотреть особенно внимательно.

Я самым решительным образом утверждаю: для того, чтобы глубоко приобщиться к какой-либо из культур прошлого, нет необходимости отречься от современности, переселиться (духовно) в это прошлое, стать человеком прошлого. Для проникновения в культуру древней Руси нет ни малейшей надобности становиться Сергием Радонежским или монахом Киево-Печерского монастыря XI—XII веков. Это и невозможно, это и обеднение себя, это и неуважение к той культуре, которая сама была обращена к будущему, искала осуществления своих идеалов не только непосредственно в настоящем, но и в отдаленном будущем. Было бы бессмысленно стремиться в прошлое, когда

это прошлое само устремлялось в будущее.

Обращение к культуре прошлого — это не измена своей культуре, а дополнение и обогащение ее.

Проникновение в сущность старой культуры не требует принятия ее верований и обычаев. Понимание чужих убеждений не есть принятие этих убеждений. Познание не есть растворение познающего в познаваемом.

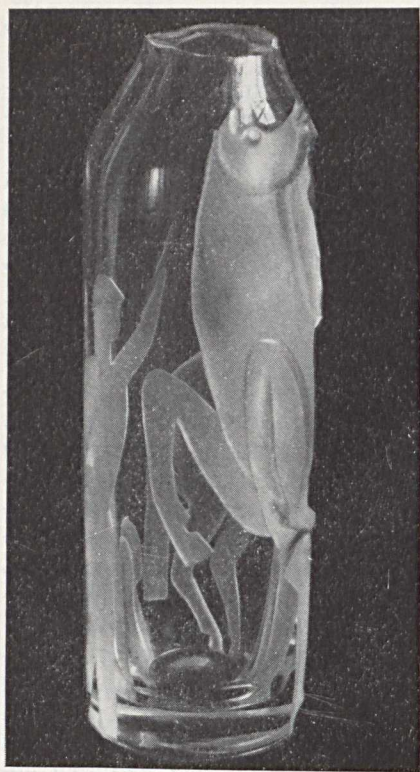
Одна культура может понимать и глубоко проникать в другую. Это — очень важное явление. Не только целые народы и эпохи, но и отдельный человек может до конца познать другого человека, не переставая быть самим собой, а лишь обогащаясь познавателью. Мы способны понять не только другое существо, но и другую сущность, оставаясь вместе с тем отграниченными от этой другой сущности. Для меня это — одно из самых удивительных и самых значительных свойств человеческого познания.

Вопрос: Ваши творческие планы?

Ответ. О своих планах я не очень люблю говорить, но вот о планах работы Сектора древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР на ближайшие годы, пожалуй, сказать стоит. Помимо уже упомянутой двенадцатитомной «Библиотеки древнерусской литературы», нам предстоит закончить «Историю жанров древнерусской литературы». Замысел такой истории объясняется тем, что жанровое деление литературы играло в древней Руси гораздо более значительную роль, чем в литературе нового времени.

Отдельный выпуск Трудов Отдела древнерусской литературы посвящается нами исследованию связей новой русской культуры XVIII—XX веков с древнерусской литературой. Нам предстоит также закончить Словарь-справочник Слова о полку Игореве, три выпуска которого уже вышли и вызвали интерес как у нас, так и за рубежом.

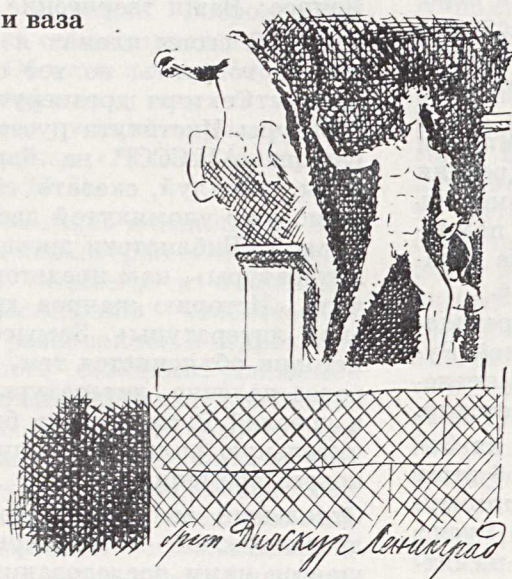
Материала для исследования и издания очень много. Вас, может быть, удивит, что самые большие и самые значительные памятники литературы Древней Руси не изданы: Еллинский и Римский летописец, Толковая Палея, Историческая Палея, Хронографическая Палея, только частично, на одну треть изданы Четьи-Минеи митрополита Макария. Не изданы отдельные редакции Русского Хронографа, переводная Хроника Константина Манассии, сильно повлиявшая на русскую историческую прозу. Много памятников древней Руси не имеет критического издания по всем спискам и по всем редакциям. А вопросы теории и истории древней русской литературы? Ведь древнерусская культура обнимает собой семь веков, а объем рукописного наследия, сохранившегося в наших архивах, колоссален. Наследие рукописного периода нашей книжности — одно из самых больших книжных средневековых наследий в Европе.



есть многое из того, что нашло свое выражение в вазе «Диоскуры». Художник словно врубается в массу стекла, формируя в ней самостоятельное пространство. Благодаря прозрачности материала матовый по своей фактуре рисунок просматривается по всей поверхности вазы, и изображение как бы само komponует предмет. Но линейный ритм первоначального рисунка сохраняется, подчеркивая конструктивность вазы. И если лаконичны в своих средствах рисунки, то в вазе средства выражения становятся еще сдержаннее, обобщеннее — материал диктует свои условности в воплощении формы. И разъединенный материалом замысел художника снова связывается воедино образным ощущением, художественным видением автора.

И. Чижова

Рисунок и ваза



Выставка рисунков Бориса Александровича Смирнова в зале Ленинградского отделения Союза художников была интересна тем, что показала известного художника декоративного искусства как талантливого графика. Также она глубоко и наглядно раскрыла творческий процесс художника, формирование его замысла от рисунка к вещи.

На выставке были представлены рисунки Смирнова последних лет, показывающие Ленинград и маршруты путешествий художника — Кижи, Волга, Кама, Крым. В большой серии рисунков художник рассказал о своей поездке в Швецию. Многие из них вошли в число иллюстраций к книге Г. Фиша, изданной в Швеции в прекрасном полиграфическом исполнении.

Серия перовых рисунков «Диоскуры» построена по принципам классической гравюры: линия создает контурную композицию, штрих определяет тональность и раскрывает жизнь памятника в пространстве. Но ярко дает о себе знать и скульптурная задача — контрасты объемов, сложные ракурсы фигур придают динамичность изображению. Масса пьедестала подчеркивает стремительную легкость и одновременно классическое равновесие пропорций коня и человека.

Графика Смирнова — это не утомительное однообразное рисование тоном с детальной прорисовкой формы, а уверенная передача характера памятника, принципов его пространственного построения. В рисунках уже

«Рясне квітами Придністровя»

Так называлась выставка росписей народной художницы, колхозницы Прасковьи Петровны Хомя, которая была открыта в залах картинной галереи во Львове.

Пишет Хома преимущественно цветы. Сами по себе сложились серии: «Садовые цветы», «Полевые цветы», «Георгины», «Сирень цветет», «Цветок георгина» и другие. Возник цикл под девизом «Песня». Он вызван к жизни любимыми песенными мелодиями: «Снова цветут каштаны», «Красные маки», «Черемшина», «Рушник». Влечение к творчеству проявилось у Прасковьи Петровны рано: она любила лепить глиняные игрушки, вышивать. Но Хома не имела, подобно Федору Примаченко, наставницы в лице матери, не училась, подобно петриковским рисовальщикам, в специальных мастерских. В Чернятыне на Ивано-Франковщине, где она живет, не помнят обычая расписывать хаты. Но это село известно яркой самобытной народной одеждой, украшенной вышивкой в сочной красно-вишневой гамме. Это позволяет говорить о местных художественных традициях, которые несомненно повлияли на формирование вкуса П. Хомя.

Однажды мастерицу попросили придумать орнаменты для украшения глиняной посуды. Она сделала десятки разных образцов. Так «вдруг» начала рисовать П. Хома.

Идеал Хомя — это идеал народного искусства: утверждение мира радости. Пишет крестьянка на больших листах белой бумаги. Сначала вся композиция полностью намечается черным карандашом. Она подчинена плоскости и формату листа. Линии в рисунках плавные, гибкие, уверенно обрисовывающие форму.

П. Хома работает без предварительных набросков, никогда не делает исправлений. Ее рисунок предельно уверен, штрихи разнообразны по движению и насыщенности. Чуть заметная неправильность линий и других деталей придает рисунку особую теплоту и живость.

Рисует Хома по памяти. Лишь изредка она заранее набрасывает на клочке бумаги понравившийся ей цветок. Сначала Хома «кладет» цветы от центра листа в стороны. «Собрав» центральную группу, она пишет уже в ином направлении — от края к центру. В намеченной композиции только на очень короткое время форма опережает цвет. В процессе работы он все решительнее врывается в изображение. Хома в большой мере присуще чувство цвета, понимание его силы. Каждый

цветок, завиток, листок запечатлены одним колером. Только контур мастерица обводит одной-двумя линиями более светлого тона. Цвет интересует художницу не сам по себе, а лишь в связи с общим содержанием композиции. Так, на одном из листов — три огромных цветка, словно распахнутые настень золотистые «соняшники». Подсолнухи, эти традиционные символы щедрости украинской земли, расцвели у Хомя на алом фоне, который она называет «цветом знамени». Но обычно Хома отдает предпочтение белому фону. Декоративные росписи П. Хомя — не только орнаменты. Их связь с реальным миром намного непосредственнее и органичнее, чем в самом ясном по смыслу орнаменте тканей или ковров. Станковые орнаментальные композиции Хомя принципиально близки к натюрмортам: чаще всего — цветы в вазах и корзинах, иногда цветы и птицы.

От природы, от жизни идет в своем творчестве Хома. В нем, конечно, неизменно присутствует элемент нечаянности, неожиданности. Именно отсутствие рассудочности, искренность придают реализму художницы из народа непосредственность, привлекающую наивность.

Но случаются в «песнях» Хомя фальшивые ноты. Творческие спады происходят там, где она выходит за грани близкой ей образности и привычных сюжетов: иногда художница включает в свои композиции погрудные изображения людей, пейзажные мотивы.

Само по себе показательное обращение народного мастера к портретам, в частности к ленинской теме. Но художнице далеко не всегда удается в этих композициях найти меру соотношения главного и второстепенного. Механически перенося в центр своего листа изображение вождя, стремясь к «правдоподобию» своих портретных рисунков, автор что-то утрачивает в цельности и самостоятельности. пышное обрамление не спасает положения, ибо могучие по своей внутренней эмоциональности орнаменты неодолимо стремятся к композиционной самостоятельности.

Художница ищет упорно, с большой верой в свое искусство и неугасимой любовью к людям. Вот почему в лучших работах П. Хомя ощущается биение пульса жизни, звучат интонации нашего времени.

Ф. Петрякова

1. Птицы.
2. Пантарка.
3. Два голубя.
4. Прасковья Петровна Хома.
5. Золотая рыбка.
6. «Снова цветут каштаны»

1, 2



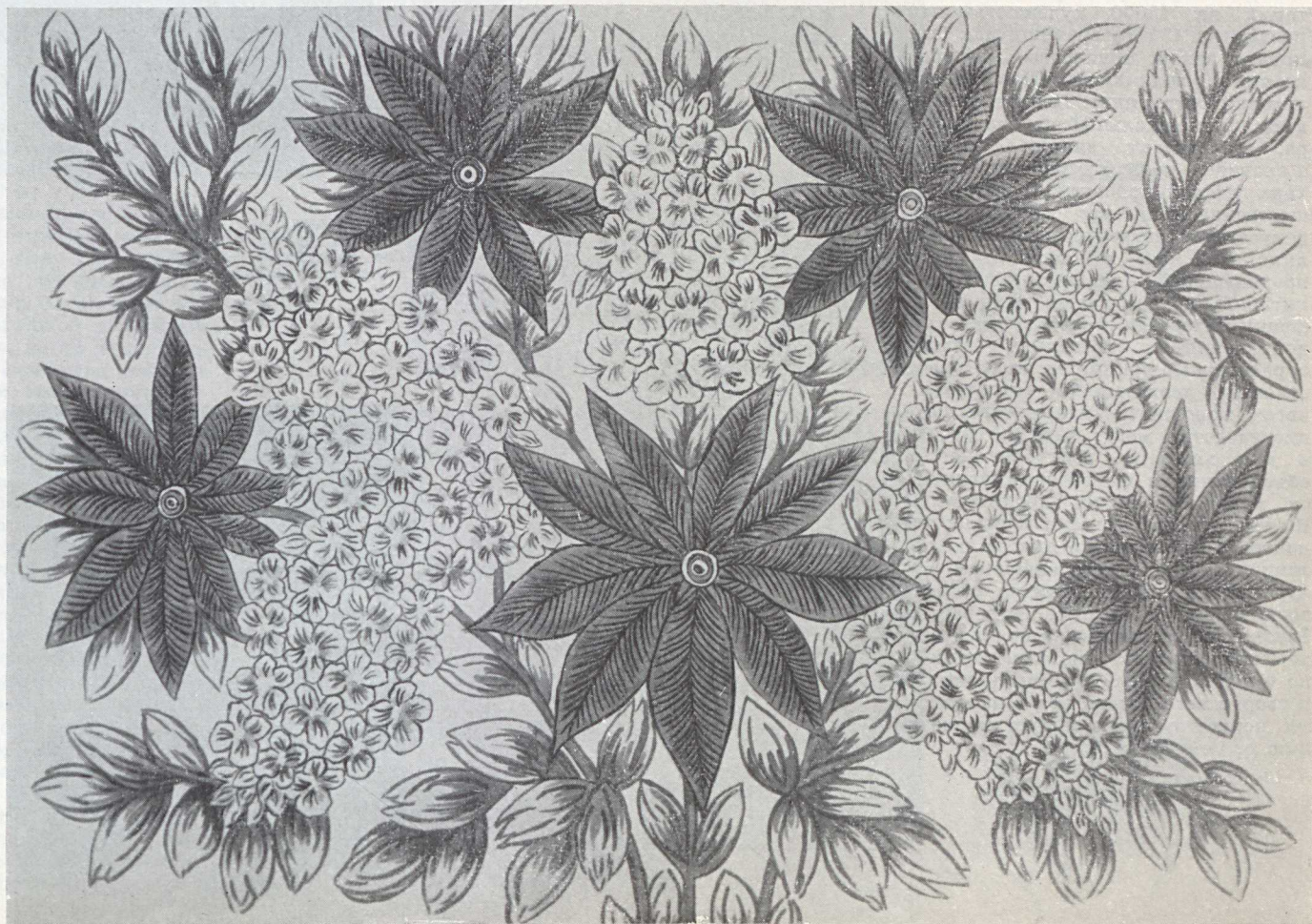
3



4, 5



6



В сентябре-октябре прошлого года на Украине прошли дни чехословацкой культуры. В рамках программы в Киеве были открыты выставки произведений Макса Швабинского, чехословацкой книги и словацкого народного художественного производства, организованные Министерством культуры Украинской ССР, украинским Обществом дружбы и культурных связей с зарубежными странами, Министерством культуры Словацкой социалистической республики и Союзом чехословацко-советской дружбы.

Мы снова встретились с нашими друзьями из братиславского Центра народного художественного производства Словакии (ULUV). Ян Окруцкий и Божена Мазаква привезли разнообразные изделия словацких народных мастеров. Их экспозиция в залах Киевского музея русского искусства давала наглядное представление об успехах ULUV'a. Сегодня он объединяет 2000 мастеров, живущих по всей республике. Крестьяне, владеющие своеобразными художественными традициями и приемами обработки дерева, керамики, металла, листьев кукурузы, лозы, шерсти, теста, предлагают изделия из них — оригинальные по форме, красочные, сочетающие конструктивные и функциональные качества. Выполненные в традиционной манере чаши, блюда, тканые и валяные шерстяные ковры, кружева, плетеные и металлические изделия, вышивки отличаются высоким качеством работы. Развитие народного художественного производства и прикладных ремесел в Чехословакии определено специальными законами, принятыми в 1957 году в Чехии и в 1958 году — в Словакии. Развитие и пропаганда народного художественного производства в Чехословакии рассматриваются как часть эстетического воспитания. Заботу о нем, в том числе и материальную, осуществляют Министерства культуры Чехии и Словакии и их Центры в Праге и Братиславе.

Центры координируют художественную, исследовательскую, производственную работу, сбыт и пропаганду, тщательно изучают традиционные изделия в стране. В Словацком центре, например, собрана документация на 15000 художественных предметов. С того времени, как был принят закон, количество мастеров заметно увеличилось. При заказе изделий сотрудники Центра учитывают индивидуальный почерк мастера, его талант, знания, умение, а главное — качество работы. Благодаря умелой пропаганде растет общественный интерес к народному искусству и потребность в его изделиях. Все они в конечном счете предназначены для быта; одни утилитарны, другие служат для украшения интерьера, используются как дополнения к костюму. Четкие, определенные принципы, на которых основана деятельность чехословацкого народного художественного производства, могут быть интересны и для советских республиканских объединений и фирм, занимающихся художественными промыслами. В этом смысле выставка Словацкого центра в Киеве, как и другие экспозиции чехословацкого народного искусства, для нас не только объект восхищения, радости узнавания близких общеславянских форм и орнаментов (писанки, металл, дерево), но и поучительный пример делового и творческого отношения к народному искусству в век индустриализации.

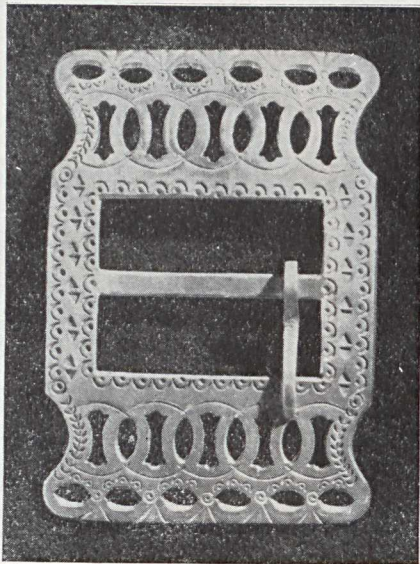
Н. Шкаровская

Словацкая выставка в Киеве

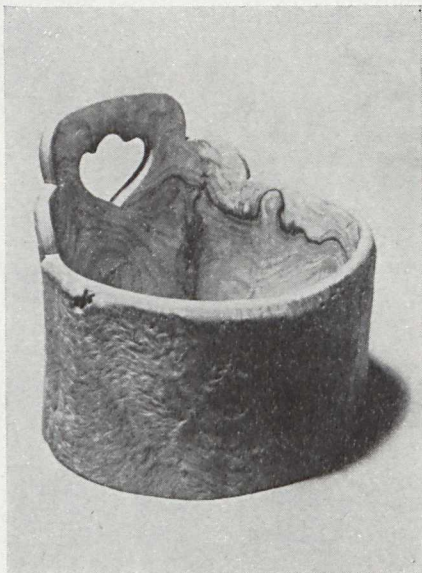


Кружка молочная.
Дерево, металл.
Средняя Словакия.

Стенд с изделиями из керамики.

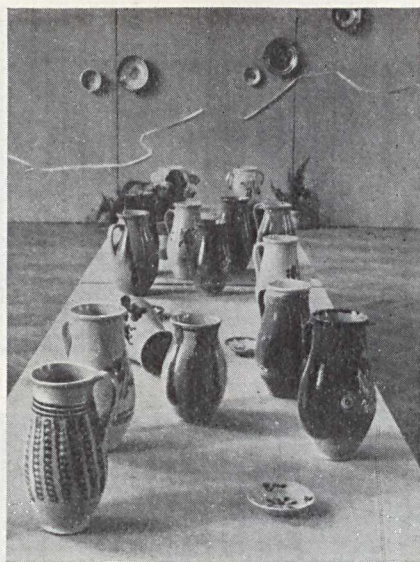


Пряжка металлическая.
Средняя Словакия.

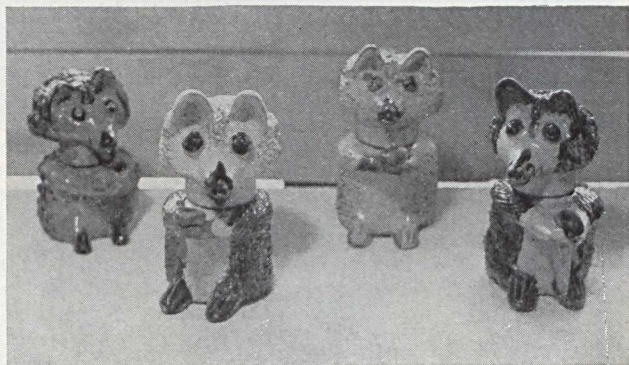


Иозеф Ленхарт.
Солонка деревянная.
Сел. Бойница.
Средняя Словакия.

Куклы из кукурузного листа.
Южная Словакия.



Колокольчики.
Латунь, железо, жсть.
Северная Словакия.



Ян Франкович.
Фигурки керамические.
Гор. Бардейов.
Восточная Словакия.



Сохранение или воссоздание естественных условий, использование элементов благоустройства, освещения и озеленения как компонентов единого целого, зачастую с привлечением приемов и традиций народного творчества, широко применяется при оформлении территорий оздоровительных учреждений и мест отдыха. Синтез элементов благоустройства утилитарного назначения и малых форм архитектуры с художественным образом — задача, решение которой требует большого мастерства и художественного такта. Ряд примеров убедительно показывает, что там, где авторы отходят от трафарета, творчески обобщают традиции и современные формы, они добиваются успеха.

В последние годы интересно были оформлены международные молодежные лагеря «Волга» в Казани и «Спутник» в Сочи.

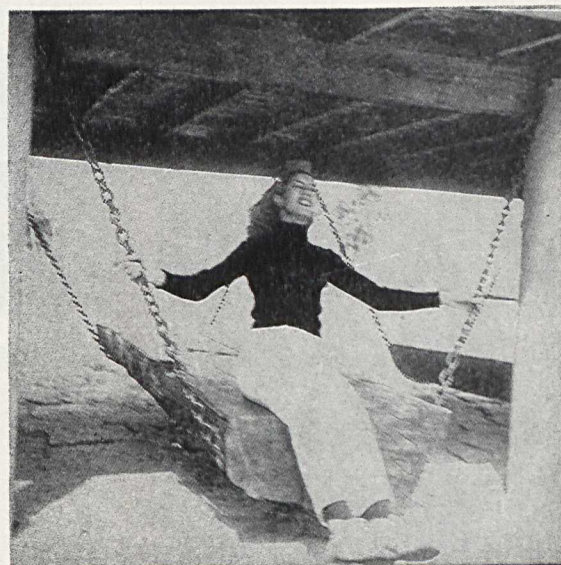
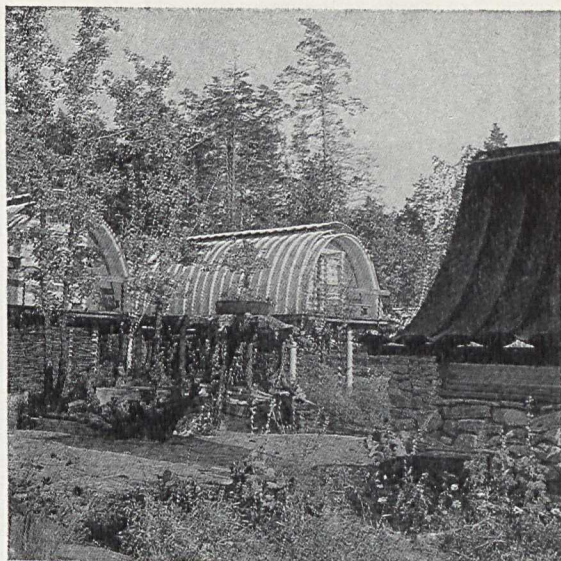
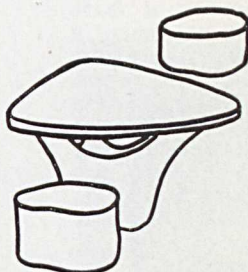
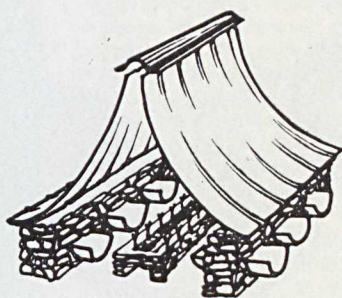
В лагере «Волга», расположенном в удивительном по красоте месте в сосновом бору на пологом берегу реки, очень своеобразное применение найдено самым обычным материалам и строительным деталям. Закопав огромное корневище пнем в землю, автор художественного оформления скульптор Герман Митрофанов обжег его и превратил не то в клумбу, не то в вазу причудливой формы. Черное дерево и огненно-красные цветы, полыхающие в нем, хорошо сочетаются с яркой зеленью соснового бора. Перевернутые асбоцементные листы образуют удивительную по рисунку крышу пашлычной, а несколько бревен на песке пляжа, мачта с парусом и прибитое к ней старое рулевое колесо — это плот, на котором можно хоть сейчас отправиться в полное невероятных приключений «плавание». Используются и последние достижения строительной техники, такие, например, как предварительно напряженный железобетон. Так появился в лагере бассейн в виде прямоугольной вогнутой плиты.

При таком разнообразии применяемых для оформления материалов автору очень помогает умение видеть тающиеся в них возможности. Сотни эскизов и вариантов создает художник для своих ваз, качелей, столиков, зонтиков, бассейнов и десятков других замечательных и необходимых вещей — для всего того, что кто-то пренебрежительно назвал «малыми формами». Причем Митрофанов, не кабинетный проектировщик, считающий свою миссию законченной после выдачи эскизов и руководящих указаний, — он и сам лепит, пилит, вырезает из дерева.

В сочинском лагере «Спутник» из корневища сожженного грозой дерева Митрофанов вырубил женскую голову — здесь резец скульптора только «довел» то, что было изваяно самой природой. Задумчивое молодое лицо, обращенное к бескрайней морской дали, полно таинственности. Это тоже сказочное решение темы, но в другом, более романтическом ключе, близкое произведениям Александра Грина.

Кроме упомянутых работ, в творческом активе художника оформление лагеря «Жемчужина» и территории дома отдыха «Елочка» под Москвой, детского комплекса в Республике Конго (Браззавиль) и кафе «Кальмар» в Ленинграде.

В Москве, Ленинграде и Киеве недавно вышли книги и альбомы с рисунками и чертежами типовых проектов внутриквартального благоустройства. Их значение в улучшении оформления территорий велико. Но нельзя не отметить, что только творческое участие самих художников в этой работе придаст ей в каждом отдельном случае неповторимость настоящего искусства. И в этом смысле опыт Германа Митрофанова весьма показателен.

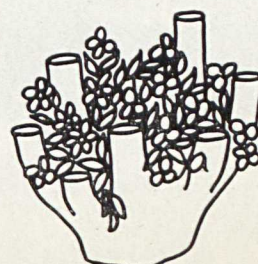


Общий вид международного молодежного лагеря «Волга» в Казани.

Качели в лагере «Волга».

Бассейн из железобетонных колец и клумба-ваза.

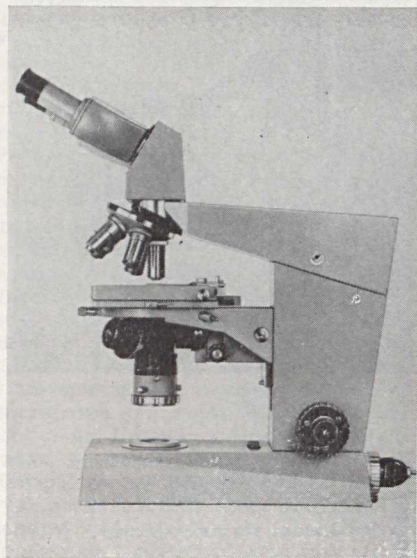
Рисунки Г. Митрофанова





Ильза Дехо.
Кофейный сервиз «Юлия».
Лейпциг. 1967.

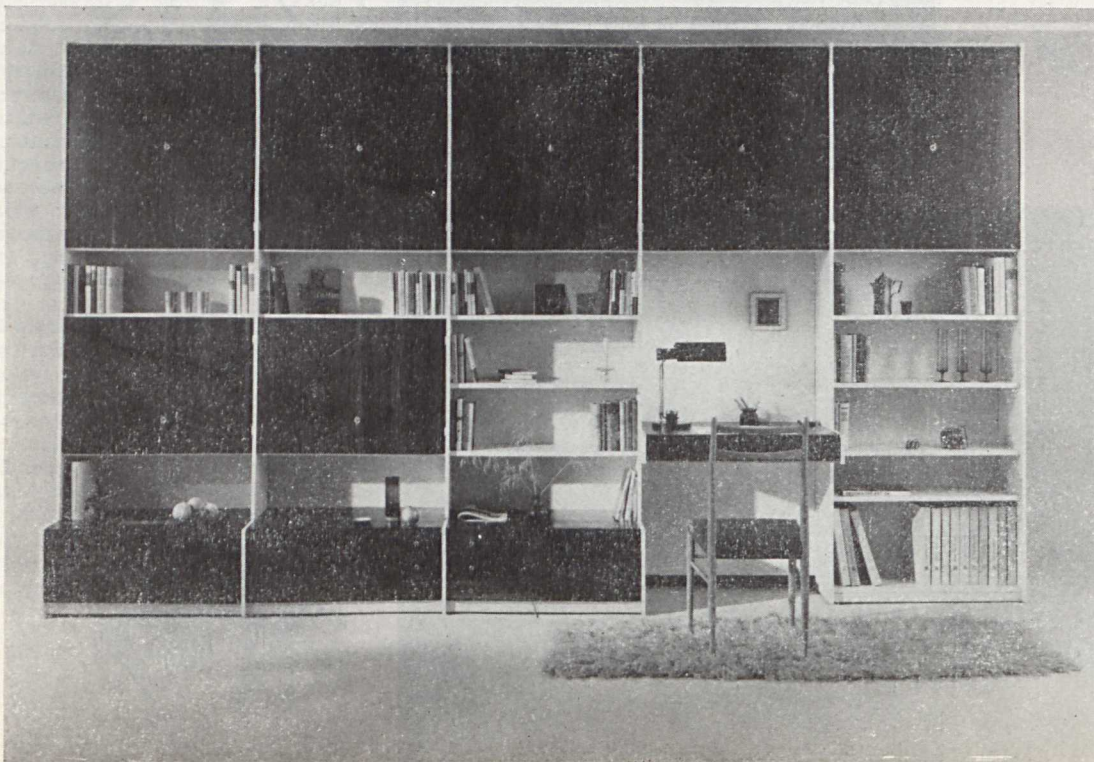
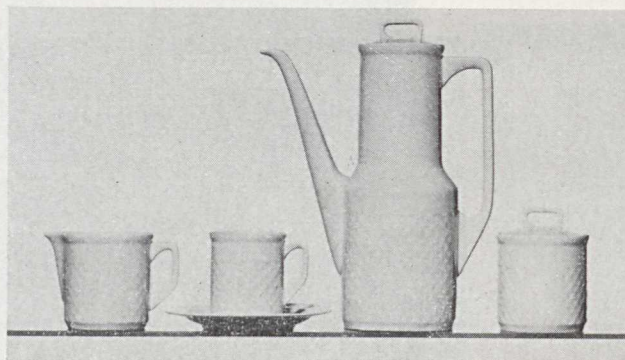
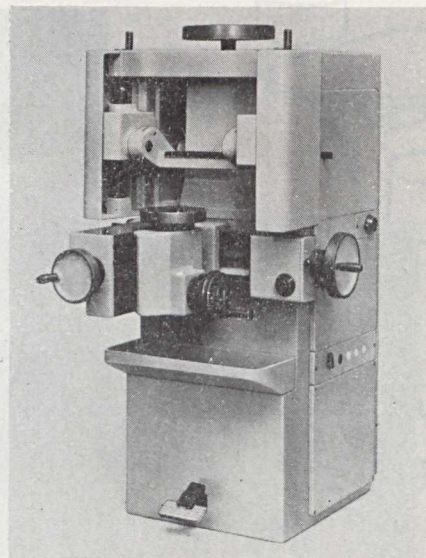
Эберхард Кул.
Модель станка.
Высшая школа промышленного
формообразования, Халле. 1964.



Эрих Ион.
Микроскоп из серии «Микроваль».
Берлин. 1967.

Ильза Дехо.
Кофейный сервиз «Дафне».
Лейпциг. 1964.

Рудольф Хорн, Эберхард Вюстнер.
Секционная мебель.
Халле. 1966.



«Функция—форма— качество»

Под таким названием в сентябре 1969 года на ВДНХ была показана выставка художественного конструирования ГДР, приуроченная к празднованию 20-летия республики. Более 30 лет отделяют ее от знаменитой экспозиции Баухауза-Дессау в Москве, которая познакомила советских художников с творчеством прогрессивных архитекторов и художников-конструкторов веймарской Германии. Некоторые сегодняшние экспонаты — мебель Людвиг Мис ван дер Роэ, работы бывших студентов и преподавателей Баухауза — как бы напоминали об установившихся когда-то связях и подчеркивали традиции Баухауза в современном развитии дизайна ГДР. Сегодняшняя материально-художественная культура ГДР во многом связана с результатами преподавания в высших художественных школах дизайна, и выставка подробно рассказала о многообразных путях подготовки молодых мастеров художественного конструирования в Высшей школе промышленной эстетики в Галле, Бург Гибихенштайн и в Высшей школе изобразительного и прикладного искусства в Берлине (Вайсензее).

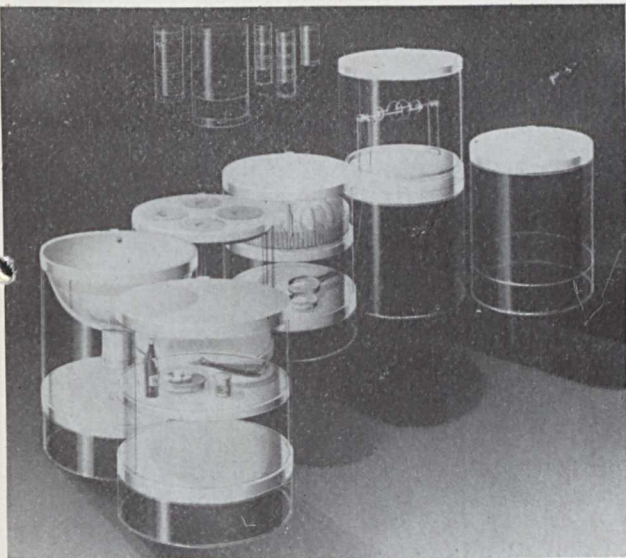
От эскизов и проектов будущих работ к их массовому воплощению ведет сложный путь. Каковы его особенности, можно было почувствовать благодаря умелому подбору экспонатов для разделов, посвященных методам преподавания и показу массовых изделий, выпускаемых сегодня народными предприятиями ГДР. Эти разделы включали в себя комплексное оформление различных по характеру рабочих мест, транспорта, показывали принципы оборудования и украшения интерьеров. Особое место на выставке заняла машиностроительная промышленность ГДР, приборы, обладающие неповторимым, признанным во всем мире стилем. Это прежде всего комплекты установок электроаппаратов «Систем 80», серия микроскопов «Микроваль», выпускаемая народным предприятием Карл Цейсс Йена.

Раздел проектирования мебели был посвящен показу стандартной унифицированной мебели, благодаря которой, как подчеркивали организаторы выставки, «покупатель имеет возможность изменить обстановку своего жилища, не только переставляя ее в соответствии с возрастом, полом, профессией и составом семьи». Выставка наглядно продемонстрировала, что дизайнеры ГДР уже на практике овладели теми принципами функционального формообразования, которые намечались и разрабатывались в мировой художественной практике в период послевоенного развития дизайна. Теперь перед ними стоит задача решения новых проблем художественного проектирования в соответствии с требованиями современной архитектуры и декоративного искусства.

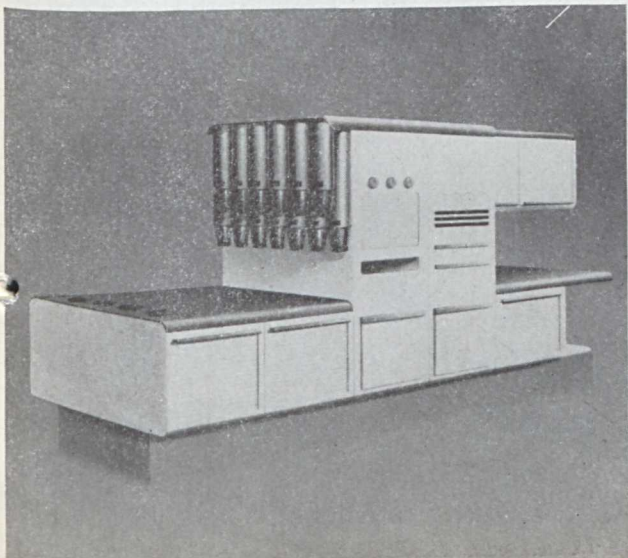
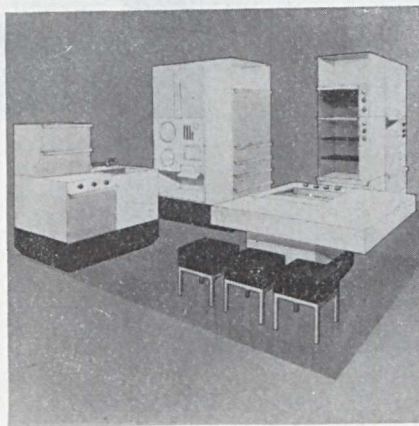
В. Аронов

Кухня будущего

Недавно одна из английских фирм устроила конкурс на лучший проект «Кухни будущего». Условия конкурса требовали создания системы кухонного оборудования, которое осталось бы современным в ближайшие 10—15 лет. Жюри, в состав которого вошло несколько видных дизайнеров, присудило премию за проект, в котором наиболее полно проявилась фантазия автора, смело



Проекты кухни будущего.
Дизайнеры:
Грета Ферни,
Илане Хендерсон,
Джиллиан Хасельден,
Джон О'Брайен.



порывающего с традиционными представлениями об «очаге». Премиированный проект студентки лондонского Королевского колледжа искусств И. Хендерсон отличается своеобразием общего решения — в плане вся конструкция круглая. Все необходимые приспособления для приготовления пищи сгруппированы в два яруса, свободно вращающиеся в центральной части комплекса. На большом круге расположены две электроплиты и две газовые конфорки, треугольная раковина, наполовину закрытая светлой сосновой крышкой (она может служить и доской для резки продуктов). Вторая раковина накрывается подвешенной на петлях крышкой, имеющей устройство для автоматического мытья посуды. Ниже располагается холодильная установка, ящик для ножей и вилок, два контейнера для хранения продуктов. Вся эта часть с рабочей поверхностью и контейнерами приводится в движение мотором, поворачивающим ее на 360 градусов с помощью гидравлического устройства; высоту секции можно регулировать в зависимости от роста хозяйки. Более традиционные проекты авторов, занявших вторые и третьи места, также продемонстрировали интересные и полезные идеи.

Фелисити Эшби (Лондон)

Заочный факультет оформителей

На отделении изобразительного искусства Заочного народного университета искусств в Москве (ЗНУИ), созданного в 1934 году, обучается свыше 9 тысяч человек. За эти годы тысячи художников-любителей, музыкантов, участников театральной самодеятельности из разных уголков Советского Союза получили в Университете теоретические знания и практические навыки в избранной ими области искусства. Три года назад открылся специальный факультет художников-оформителей, где начали заниматься художники, уже работающие в клубах, на заводах, в колхозах, и любители, желающие овладеть принципами и методами искусства декоративного оформления. План занятий строится главным образом на таких заданиях, выполняя которые, заочник ищет самостоятельные решения. Задания на декоративную организацию плоскости, аппликации, декоративные решения по этюдам и рисункам с натуры (натюрморт, пейзаж, изображение человека), декоративные композиции на свободную тему помогают художнику-любителю понять особенности искусства оформления.

Уже на начальном курсе (имеются начальный, первый, второй и повышенный курсы) заочники присылают интересные работы — декоративную живопись и рисунки. На последующих курсах задачи более сложные. Будущие художники-оформители работают с натуры, рисуют плакаты, обложки грампластинок, стенгазеты, фирменные знаки, эмблемы, делают эскизы панно, проекты оформления стендов, демонстраций, витрин, интерьеров и т. д. После обучения выдаются свидетельства. Но, конечно, не они определяют результат учебы. Результат, как мы надеемся, — это стремление к самостоятельной творческой работе, неустанные поиски, активное участие в наглядной агитации.

О. Большакова, Р. Гараева

Новые возможности и старые приемы

За последние годы качество товарной продукции выросло, однако следует признать, что отработка внешнего вида промышленных изделий требует еще большей и кропотливой работы. Упаковка, этикетки, заводские марки, знаковое оформление товарной продукции чаще всего не только далеки от мировых стандартов, но и самым невзыскательным вкусом не соответствуют. Обычно (и справедливо) художники и технологи оправдывали такое положение отсутствием качественных отделочных материалов. Ну, а когда материалы уже есть? Практика иной раз жестоко разрушает представления оптимистов.

До последнего времени промышленность выпускала фольгу на бумажной основе. Такая фольга имела узкую сферу применения. Цветная была эффективна только при тиснении на полиграфических переплетных материалах, вообще же вся фольга (в том числе и металлизированная) была крупнозернистой, без глянца и качество давала невысокое. В связи с резким увеличением выпуска обуви, радио- и телевизионных приемников, точных приборов, упаковочных материалов и т. д., для внешней отделки, маркировки и этикетирования потребовалась фольга лучшего качества, иного вида. Кроме того необходимо было расширить круг материалов, на которых должно производиться горячее тиснение. Качественным скачком стало создание фольги на пленочной основе (лавсан и другие полиэфиры). Эта фольга дешева — намного дешевле красок, практична — не нуждается в специальной и длительной сушке, позволяет создавать тонкие цветовые сочетания. Ее лавсановая основа очень стойка на разрыв и растяжение, а глянцевая поверхность основы позволяет получить оттиски предельной мелкозернистости и повышенного блеска.

Зарубежные фирмы увидели в перепродной фольге отличное средство привлечения внимания к своей продукции. Тиснению фольгой стали подвергать буквально все: пивные канистры и техническую литературу, шариковые авторучки и реэквизиты обуви, рекламные проспекты и новейшие телевизоры, визитные карточки и изделия из кожи. До сего времени «золото» и «серебро» наносили на кожу с помощью распылительных пистолетов либо шелкографаретным способом. Метод горячего тиснения на специальных прессах дал настолько совершенное прилипание фольги, что ее слой стал точно соответствовать поверхности кожи и оказался таким же эластичным, как она сама. В СССР производство лавсановой фольги «Юбилейная» освоил Московский завод полиграфических красок № 1. Список предприятий, использующих фольгу, быстро растет: рижский завод «ВЭФ», Ленинградский завод изделий из пластмасс имени «Комсомольской правды», Ленинградское оптико-механическое объединение, московская фирма «Восход», Орловский часовой завод, обувные объединения «Буревестник», «Восток», «Заря», карандашные фабрики имени Сакко и Ванцетти, имени Красина и многие другие предприятия. Итак, материал выпускается и используется. Но, как оказалось, не менее важная проблема — освоить новый материал как художественное средство. К сожалению, робость, да и просто низкая композиционная культура художников, работающих с перво-классным материалом, приводят к

тому, что первые результаты к среднемировому стандарту даже и не приближаются. Примитивная композиция, слабый рисунок оттисков, низкое качество штампов — и в результате технические возможности материала, который может давать тончайшие линии и точные засечки, совершенно не используется. И без того банальные и лишённые фантазии рисунки «залипают» по краям и не дают четкого абриса. К сожалению, показать новый материал, доказать его возможности в иллюстрации на отечественных изделиях пока нечем. Лавсановую фольгу незачем пропагандировать, здесь нужна работа: к ее массовому освоению должны быть привлечены талантливые графики и квалифицированные гравёры. Лишь подлинно высокое художественное и технологическое качество штампов может раскрыть богатство нового отделочного материала.

Н. Ройтман

Международная награда

С 27 августа по 5 октября прошлого года в итальянском городе Фаенце проходил XXVII Международный конгресс керамистов.

Советский Союз впервые принял широкое участие в этом популярном международном показе керамического искусства. Союз художников СССР послал на выставку в Италию произведения 10 художников.

Принимались вещи трех типов: художественная (уникальная) керамика, промышленные (серийные) изделия и работы студентов художественных школ и вузов.

Советские художники выступили только в одном из видов — уникальной керамике. В экспозицию выставки Общеввропейское жюри допустило следующие работы:

В. Васильковский — декоративное блюдо;

Д. Головки — декоративный сосуд «Баран»;

Л. Кормашова — декоративные сосуды;

Н. Кочнева — декоративный набор «Новгород и Псков»;

П. Мартинсон — декоративные сосуды;

Ш. Нариманишвили — декоративный сосуд «Бык»;

С. Озолина — декоративные сосуды-вазы;

Р. Симонян — декоративный сосуд «Мариам»;

Х. Кума — декоративное панно;

М. Валк — декоративные вазы.

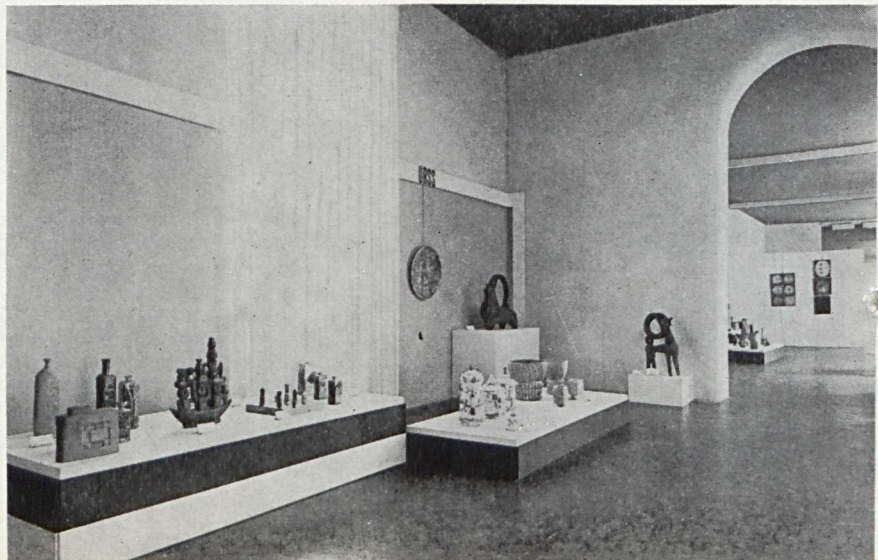
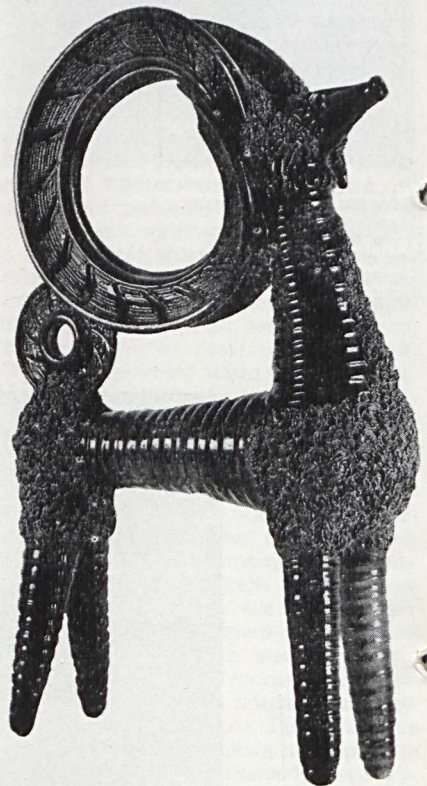
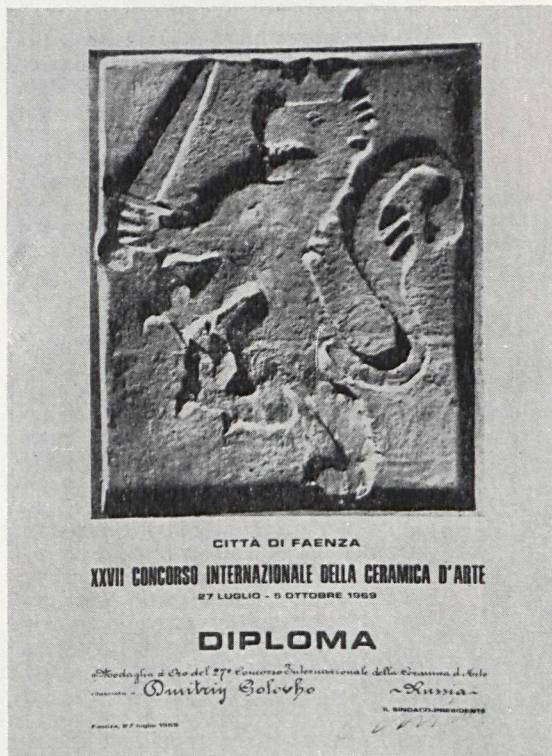
Жюри высоко оценило работу Д. Головки и присудило ему Золотую медаль.

Награда заслуженному мастеру народного искусства Украинской ССР Д. Головки была вручена на расширенном заседании секретариата Правления Союза художников СССР. Дирекция международной выставки, Выставочный комитет и муниципалитет города Фаенца придают большое значение участию Советского Союза в конгрессах керамистов и уже сейчас прислали приглашение на следующий, XXVIII конгресс.

Сейчас Союз художников СССР ведет работу по подготовке раздела СССР. Предполагается, что будут показаны работы советских художников не только в области уникальной керамики, но и промышленной — изделия из фарфора (исключая мелкую пластику).

Предложения для отбора можно направлять до 15 февраля 1970 г. в секции прикладного искусства республиканских Союзов художников, а также Московского и Ленинградского отделений.

Л. Романова



Медаль и диплом XXVII Международного конгресса керамистов.

Д. Головки. Баран. Керамика.

Экспозиция советской керамики на Международной выставке.

«Архитектура судов»

В издательстве «Судостроение» вышла в свет книга известного польского судостроителя Витольда Урбановича «Архитектура судов».* Несколько слов об авторе. Витольд Урбанович — видный инженер-судостроитель, принимавший участие в создании таких крупных судов, как «Нормандия», «Варшава» и ряд других. Он работал также и над проектом крупнейшего польского пассажирского лайнера «Полония». В Народной Польше В. Урбанович был техническим директором «Объединения польских верфей», а сейчас является профессором кафедры судовой архитектуры в Гданьском политехническом институте.

Книга В. Урбановича охватывает широкий круг вопросов, связанных с архитектурой корабля. Здесь приводится история развития корабля, типология современных судов, характеристики выдающихся судов последнего двадцатилетия, научный прогноз о судах будущего. В книге привлечен разнообразный материал: изображения моделей, рисунки художников, гербы морских городов, натурные фотографии, чертежи.

В разделе «Архитектура судовых помещений» наглядно показано постепенное функциональное развитие внутреннего пространства корабля. Древние корабли совсем не имели кают, только выделялось место для военачальника или командира. Жилые помещения средневекового корабля ограничивались лишь каютой капитана, офицеров и знатных пассажиров, команда теснилась в трюмах и кубриках. Современный корабль представляет целую систему жилых, общественных и технических помещений.

Внимание архитекторов и художников привлекают главы «Художественные основы архитектуры судов» и «Внешние элементы архитектуры судна». В последней приведено интересное исследование развития различных функциональных элементов судовой архитектуры — рулевой рубки, дымовой трубы, мачты, грузовых устройств.

Автор очень романтично описывает взаимоотношения человека и корабля, во многом поясняющие те или иные образные ассоциации в его оформлении. Красота кораблей была настолько очевидна, что Аристофан называл греческие триеры девицами. На протяжении всей истории собственное имя каждого корабля, даже при современном серийном производстве, имеет непреходящее значение.

За композиционную основу выразительности объема физического тела, находящегося на границе двух сред — воды и воздуха — автор принимает характер силуэта и визуальной массы — наиболее очевидные зрительные элементы при восприятии формы корабля. Ватерлиния и абрис силуэта надстроек, подобно карнизу и цоколю здания, составляют видимые границы форм корабля. Корабль должен не только плавать, но расположением своих масс вызывать зрительное представление прочности, устойчивости, своеобразное чувство равновесия, как и любое произведение архитектуры.

Развитие современных цельных, монолитных форм очень хорошо отвечает принципам движения и устойчивости. Здесь безопасность, проч-

ность и стабильность совпадают с нормами красоты. Автор книги полагает, что «динамичное выражение силуэта достигается, в частности, некоторым смещением его визуального центра в направлении движения, то есть смещением вперед наиболее важных элементов — надстроек, труб и т. п. Их общее расположение должно быть сформировано сознательно».

Однако не следует считать это положение универсальным средством; силуэты многих судов удачно решены и по нейтральной схеме. В композиции судна наряду с динамичной силуэта большое значение имеют законы гармонии масс, пропорций частей и целого. Сложный ритмический строй членений корпуса и надстроек не только подчиняется законам динамики, но не в меньшей степени создается гармонией групп этих членений, их равновесием и контрастом, объединяющими все элементы в единую композицию. Для примера достаточно сравнить английские лайнеры «Канберра» и «Ориана», о которых говорится в книге. Последний по внешним габаритам хоть и укладывается в пределы линии архитектурной динамичности, но членения его форм настолько хаотичны, что корабль производит впечатление недостроенного. В судостроении подвижность объекта с особой остротой выдвигает проблемы масштаба сооружения по отношению к меняющейся окружающей среде и человеку, для которого корабль часто становится местом длительного пребывания. Эти композиционные задачи остаются открытыми для теоретического исследования и научного обобщения.

В заключение хочется подчеркнуть, что современное судно, будучи подвижной средой обитания со сложным внутренним пространством и функционально необходимыми внешними формами, подчас очень выразительными, в своем развитии в большой мере подчинено закономерностям архитектурной композиции. Древнейшее искусство судостроения связано с развитием архитектуры, которая постоянно на него воздействовала. Например, совершенно очевидно, что парусники XVIII века — высшее достижение корабельной архитектуры — одно из проявлений стиля барокко. Высокое организационное устройство трансатлантических лайнеров, по словам Ле Корбюзье, навело ему идею «Лучезарного дома» в Марселе.

Автор сделал первые шаги в создании новой науки — архитектуры судов. Неудивительно, что первое (1959) и второе (1965) издания книги получили положительный отклик в печати Польши, Англии, ФРГ, СССР. Книга будет безусловно полезна и интересна архитекторам, художникам, искусствоведам, конструкторам, а также широкому кругу читателей.

Г. Степанов

«Украсим школу сами»

Выход книги литовского архитектора Юозаса Валентукониса «Украсим школу сами» («Швиеса», Каунас, 1969) очень своевременен. В книге обобщены важнейшие, сформировавшиеся в последнее время взгляды на декоративное оформление; описаны организационные и технологические методы оформительской работы в школе, например подбор красок для школьных классов, сочетание различных элементов в оформлении (средств наглядной агитации и художественных произведений) и т. д. Книга Ю. Валентукониса предназначена для педагогов и школьников

и состоит из двух частей. В первой автор рассказывает о свойствах и гармонии цвета, дает практические советы, как выбрать цвет в зависимости от объема и назначения помещения, от его освещенности. Привлекает внимание раздел практических примеров компоновки наглядных пособий, квалифицированные советы автора, как выбрать форму стенда, цвет фона, как разместить наглядные материалы на щите в пионерской комнате и коридорах школы, каким шрифтом сделать надписи.

Особый интерес представляет раздел художественного творчества в школе и, в частности, приемы размещения декоративных растений в зависимости от формы, вида, цвета.

Во второй части книги даны рекомендации по ремонтным работам. Ю. Валентуконис пишет о важнейших и наиболее доступных материалах, их приготовлении, о приемах ремонта. На рисунках и цветных вкладках представлены наглядные примеры работы.

Книга такого профиля, где навыки эстетического воспитания даются в сочетании с трудовыми, выпускается впервые. Практическая значимость ее очевидна, и было бы полезно издать книгу на русском языке.

В. Долгий

«Народна кераміка Наддніпрянщини»

Небольшая, очень хорошо изданная книга Леси Данченко об украинской народной керамике Приднепровья разошлась быстро (Народна кераміка Наддніпрянщини. «Мистецтво», Київ, 1969).

Написанная увлекательно и живо, содержащая новые, не опубликованные ранее факты, хорошие анализы и превосходно подобранные иллюстративные материалы, книга эта свидетельствует о том, что в украинское искусствознание пришел талантливый молодой ученый. Лесе Данченко удалось избежать ошибки почти всех исследователей украинской керамики, выделявших ее этнографические особенности в ущерб анализу собственно художественных достоинств. Данченко умело и тактично вводит в свое повествование небольшие экскурсы в историю, обращаясь к смежным наукам — археологии, этнографии. Исследователь обладает широкой эрудицией, которая помогает непредвзято, тонко и умно говорить о широких цеховых связях украинских гончаров, о взаимовлияниях культур, о национальном своеобразии украинской керамики. На основании тщательного изучения Лесей Данченко материалов археологических раскопок родилось ее утверждение об устойчивости форм украинской народной керамики, начиная с Трипольской культуры. Мне представляется также весьма любопытным стремление Данченко проследить формирование эстетических вкусов украинского народа, его образного мышления, в частности влияние рельефа местности на стилистику гончарных изделий. Думается, что для столь углубленного проникновения в суть вопроса было мало вдумчивого исследования литературных первоисточников. Лесе Данченко нужно было самой побродить по всем центрам приднепровской керамики, потрогать все собственными руками, подружиться с гончарами. Только от подобной беззаветной любви к народному искусству и глубокого исследовательского такта могла родиться эта книга.

Н. Велигоцкая

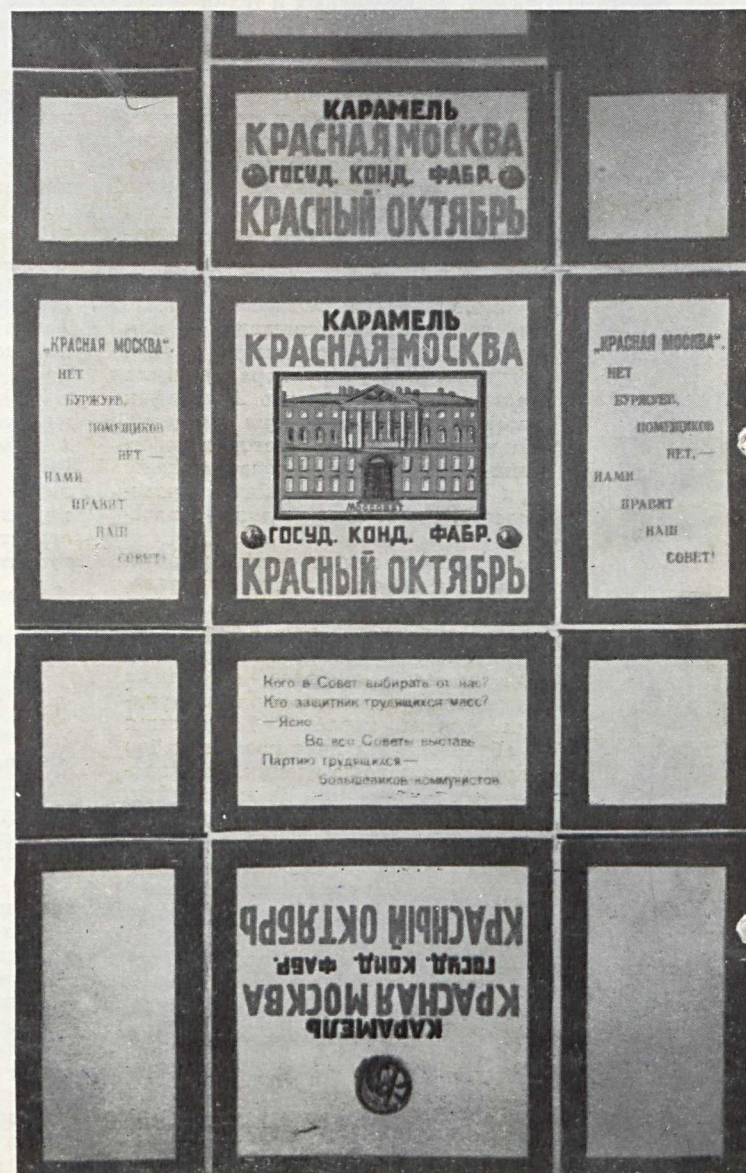
* В. Урбанович. Архитектура судов. «Судостроение», Ленинград, 1969. 352 стр., 402 илл.

Надо в каждой пылинке
будить уметь
Большевистского пафоса
медь.

На призыв В. И. Ленина «учиться торговать» у истоков советской рекламы встает Владимир Маяковский — поэт и художник. В 1923 году Маяковский писал: «Для нас, мастеров слова России Советов, маленькие задачи чистого стиходелания отступают перед широкими целями помощи словом строительству коммунизма» («До»). «Мы знаем прекрасно силу агитации.

Остановись,
уличное течение!
Помните:
в Моссельпроме
лучшее печенье.

Маяковский работал с художниками А. Родченко, В. Степановой, А. Левиным, А. Левинским, С. Адливанкиным. На Международной художественно-промышленной выставке в Париже в 1925 году Маяковский и Родченко получили дипломы — Серебряные медали за лучшие работы для Моссельпрома, ГУМа, Резинотреста и Мосполиграфы.



Буржуазия знает силу рекламы. Реклама — промышленная торговая агитация... Мы не должны оставить это оружие, эту агитацию торговли в руках нэпача, в руках буржуа-иностранца. В СССР все должно работать на пролетарское благо. Думайте о рекламе!» («Агитация и реклама»). Начатое «Окнами РОСТА», свое «второе собрание сочинений», по словам поэта, он продолжил в рекламе. С 1923 по 1925 гг. он сделал большое количество рекламных текстов для плакатов, вывесок, газетных объявлений, листовок, оберток для печенья и конфет.

В Госиздате учебники на каждый предмет.

Основные принципы создания графического и словесного образа — лаконизм, простота, преувеличение. Единство текста и рисунка шло от традиции народной лубочной кар-

Многие рисунки делались по эскизным заготовкам Маяковского: галоши, соски, мячики. Серия конфетных оберток для карамели «Красная звезда» с текстами Маяковского выполнена по его же рисункам. В миниатюрной форме конфетной обертки Маяковский сохранил принципы монументальности плакатного искусства. Это — настоящий революционный лубок. Серия пронумерована.



1923. Государственный музей
В. В. Маяковского. Москва.

