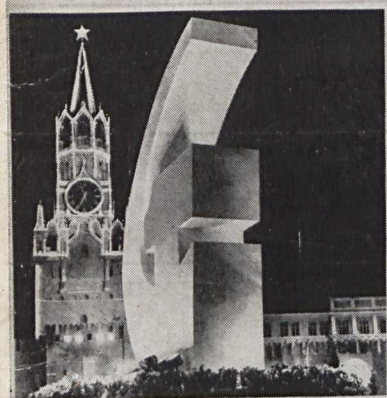
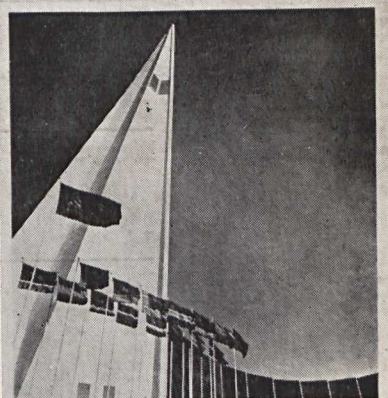


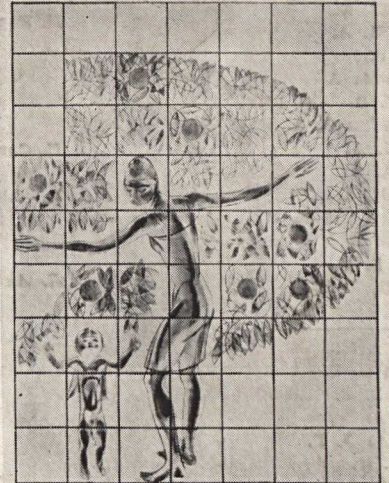
Д И СССР 1/158



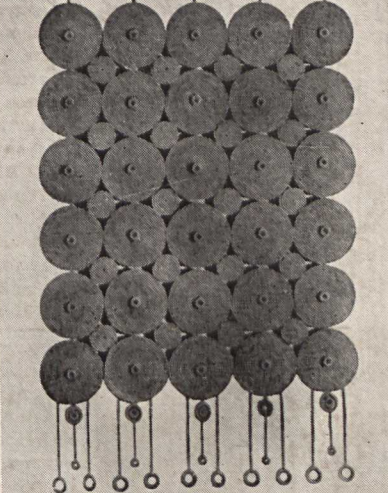
Д И СССР 2/159



Д И СССР 3/160



Д И СССР 4/161



Д И СССР 5/162



Д И СССР 6/163



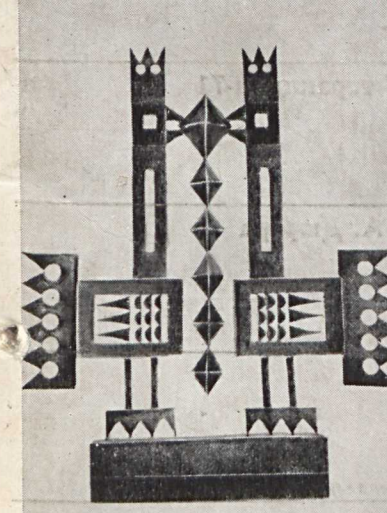
Д И СССР 7/164



Д И СССР 8/165



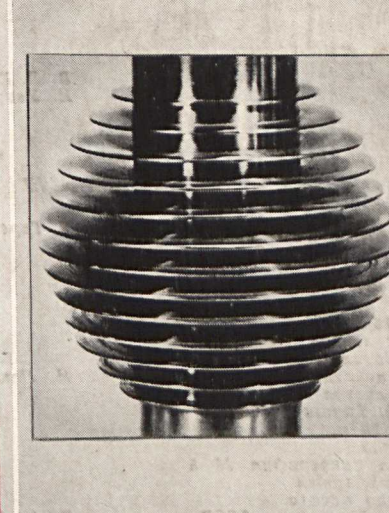
Д И СССР 9/166



Д И СССР 10/167



Д И СССР 11/168



Д И СССР 12/169



Декоративное искусство СССР

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 12 (169). 1971
Год издания пятнадцатый

В номере:

1	Итоги и перспективы
2	Страницы монументального искусства
6	Искусство Бурятии XVIII—XIX веков
14	Проекты рациональных форм посуды. 20-е годы
17	Дипломы — 71
22	«Краснодеревщики не слали мебель на дом»
24	Варфоломей Варфоломеевич Растрелли, обер-архитектор
26	Два барокко
30	«На что похоже облако, Полоний?»
35	Хлеб и зрелища Барнума
40	Веселитесь! Атракцион-71
46	К 500-летию А. Дюрера
48—56	Хроника
56	Страница коллекционера Конь. Баба. Птица

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Зам. главного редактора	Кантор К. М.
Редакционная коллегия:	Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. 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.
Ответств. секретарь	Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции:	Базазянц С. Б. Глазычев В. Л. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Уварова И. П. Шкаровская Н. С. Курбатов Ю. К.
Худож. редактор	Глазычев В. Л.
Художник номера	Штейнер Л. М.
Техн. редактор	Кочетов Г. И.
Фотохудожник	Халдей Е. А.
Фото:	Селиверстов И. А. Пальмин И. А. Пономарев В.

Н. Воронов

И. Соктоева

Л. Андреева

Л. Жадова

А. Гагкаев

М. Остроумова

И. Бахталовская

И. Лукин

В. Л. Глазычев
И. Уварова

Б. Герес

Я. Пашко

В. Алексеев

Адрес редакции:
Москва, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45
229-27-60

А 13516. 26/XI.71.
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 7,0
Заказ 1118. Тираж 20700
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская, 21.

Итак, год 1971 завершился. Страна жила и живет напряженной творческой жизнью во всех областях науки, техники, строительства, культуры и искусства. Народ получил новый импульс к созидательной деятельности, а решения XXIV съезда КПСС охватили также широкий диапазон духовных потребностей. К каким же итогам пришел наш журнал в истекшем году? Что интересного появилось на его страницах? Вряд ли можно и даже нужно перечислять эти материалы. Вероятно, полезнее высказать некоторые соображения, родившиеся в результате анализа многогранного декоративного искусства Советского Союза и нашедшие отражение в нашем журнале. Очевидно, одним из значительных факторов художественной жизни прошлого года была Всемирная выставка ЭКСПО-70. Главный художник советского павильона К. Рождественский рассказал о значении нашей художественной культуры в статье «Ленинский ансамбль на ЭКСПО-70». Более полная информация об участии советских художников в «битве идей» — вот вывод, который подсказывается самой жизнью. Выставка декоративно-оформительского искусства в Ленинграде была объектом глубокого исследования на страницах «ДИ СССР». Тема организации общественных интерьеров, участия художников-оформителей в создании городского ансамбля будет и в новом году предметом изучения наших авторов. Итоги года дают основание констатировать укрепление связей журнала с живой творческой практикой нашего искусства. Непосредственным откликом на утвержденный XXIV съездом КПСС пятилетний план развития народного хозяйства страны был материал под названием «Фарфор, стекло — сегодня и в 1975», в котором анализируется состояние нашей художественной промышленности и перспектив ее развития. Это исследование относится к числу серьезных работ журнала, проведенных оперативно, на основе живой практики нашей фарфоровой и фаянсовой промышленности. Продолжалась работа над специализированными номерами-монографиями. В прошлом году был выпущен номер, посвященный декоративному искусству Латвийской ССР. С особенно ответственной задачей мы столкнулись при подготовке отчета о большой выставке художников автономных республик РСФСР. Нельзя сказать, чтобы на наших страницах не появлялись работы из этих республик, но собранное вместе, в одном зале творчество художников многонациональной Российской Федерации поражало зрелостью мысли и частью неожиданными по художественному уровню произведениями.

Значительным событием 1971 года был симпозиум, организованный Союзом художников СССР и Союзом художников Германской Демократической Республики на тему «Социалистическое градостроительство и синтез искусств, который широко публиковался в «ДИ». Конкретный анализ практики художников-монументалистов, анализ сущности монументального искусства как искусства идеологического, разработка концепции современного мемориального ансамбля. Естественно, журнал продолжает разработку темы «Художник — городу».

Отдел теории «ДИ СССР» в новом году готовит ряд интересных теоретических разработок, связанных с понятием — национальная культура и ее преобразование на социалистической основе в новую культурную целостность.

Особое место занимал и будет занимать в нашем журнале отдел сценографии (художников театра). Нам представляется интересной статья и разбор шекспировских спектаклей в Англии и в нашей стране. Это дает основания сравнивать творческие методы не только отдельных художников, но и особенности, идущие от специфики культуры.

Но, естественно, главной темой 1972 года будет 50-летний юбилей создания советского государства. Мы намерены подойти к этому празднику нашего народа с постановкой новых задач и разработкой новых проблем. Высказывания крупнейших ученых, философов, искусствоведов и самих художников дадут возможность нашим читателям ощутить глубину и темпы развития одного из самых массовых искусств — декоративного искусства.

* * *

Столицу нашей родины в новом качестве будут создавать не только москвичи, но и весь советский народ. Об этом прямо сказал на XXIV съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев. Наступающий 1972 год будет особенным годом: отмечается пятидесятилетие со дня образования Союза Советских Социалистических Республик. Многонациональная художественная культура СССР развивается и приносит новые осязаемые результаты во всех областях искусства. И несмотря на то, что определение Москва — коммунистическая характеризуется многими аспектами и далеко не исчерпывается пластикой и динамической гармонией архитектурно-художественного образа, все же роль искусств всех жанров в этом благородном и увлекательном процессе значительна, и не только как дальнейшее развитие принципов Ленинской монументальной пропаганды, но и как утверждение новых социальных этических и эстетических категорий в нашем образе жизни как материальной, так и духовной.

Художники и архитекторы, философы и историки, психологи и социологи, поэты и писатели, инженеры и изобретатели да и все граждане нашей страны имеют возможность принять участие в коллективном творческом процессе.

Мы все отлично понимаем, что процесс этот не одного года и работа предстоит сложная.

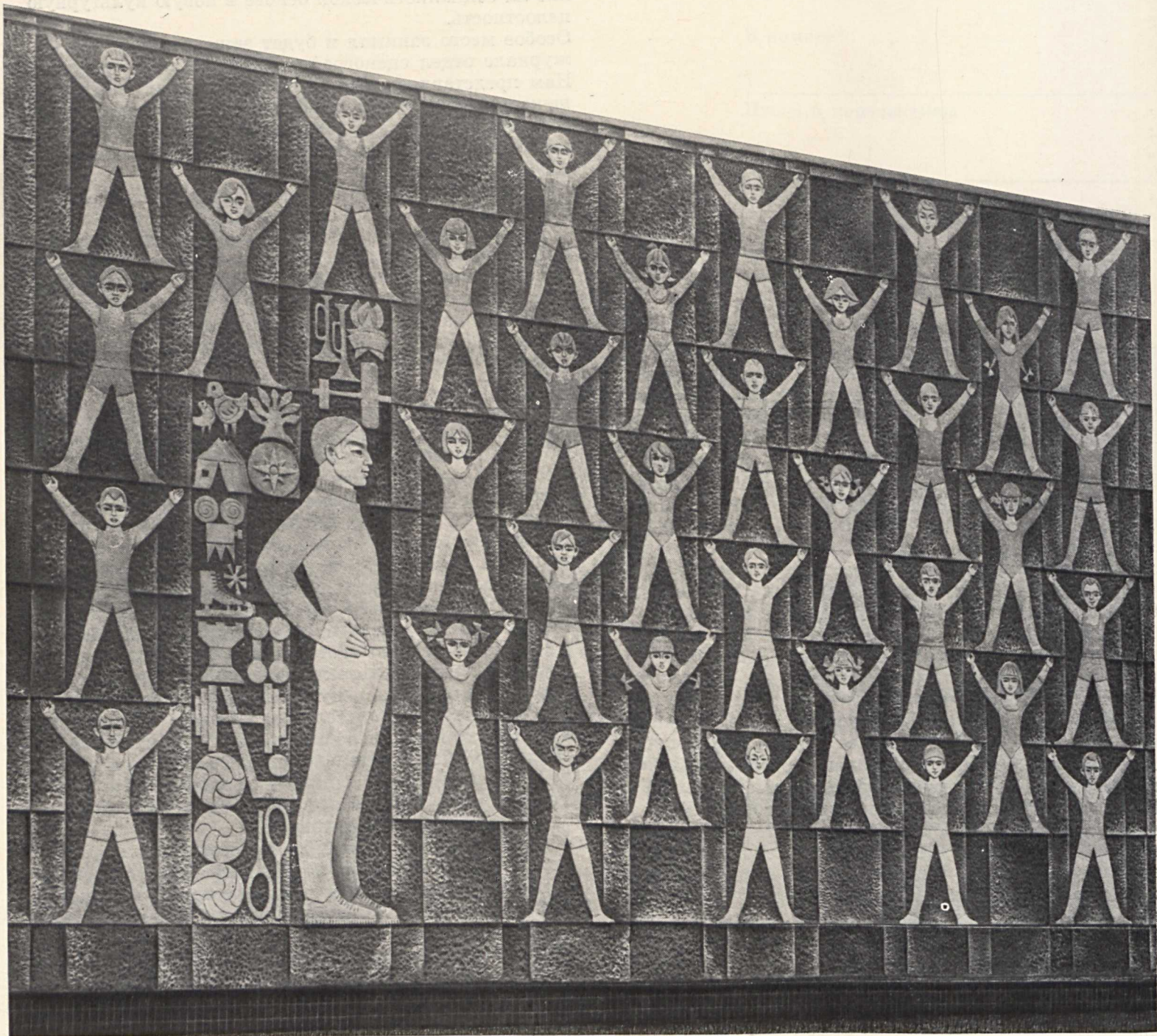
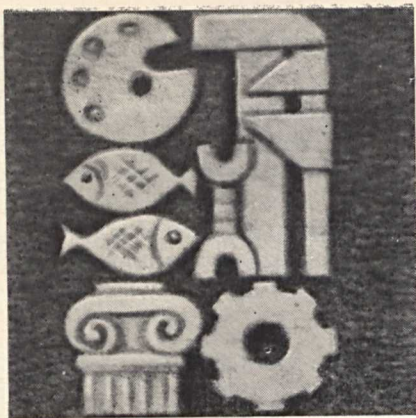
Мы призываем обмениваться мнениями, какой же может быть эта обновленная и прекрасная Москва?

Какими чертами отличается коммунистический город от обычного города и тем более от знаменитых городов капиталистического мира, поскольку очевидно, что красота — не единственный признак нового. Мы надеемся, что идея обновленной Москвы вызовет энтузиазм не только архитекторов, монументалистов, художников декоративного искусства, но и представителей науки, техники, ибо отовсюду можно ждать оригинальной мысли, вспышки творческой энергии.

Лучшие идеи и предложения мы будем обсуждать на страницах «ДИ СССР». Мы убеждены, что в этом творческом деле примут участие не только наши читатели, но и их друзья и друзья их друзей.

Страницы монументального искусства

Н. Воронов



Г. Чернокутов.
«Урок физкультуры».
Декоративное оформление
торца типовой школы.
Общий вид и фрагменты.
Рельеф, цв. цемент, г. Волжский

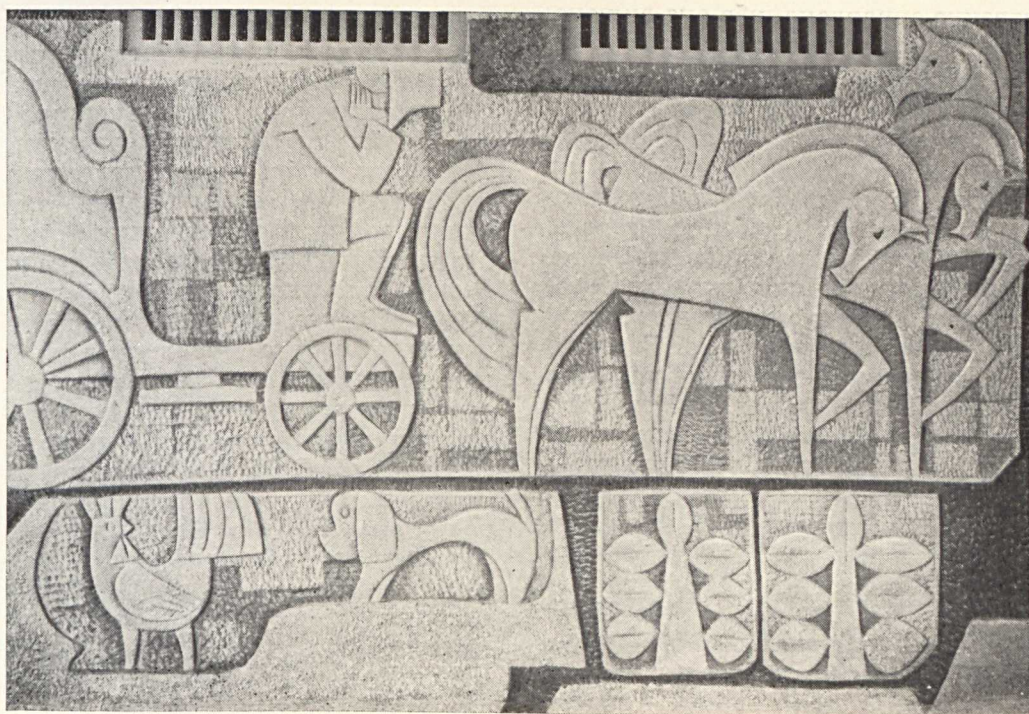
На стр. 3:
Г. Чернокутов.
«Урок географии».
Декоративное оформление
торца типовой школы.
Рельеф, цв. цемент, г. Волжский

В. Петров.
«Дерево». Керамическая мозаика
на фасаде здания фабрики-кухни
Биоцентра, г. Пущино на Оке

Г. Чернокутов.
«Транспорт прошлого».
Фрагмент. Рельеф, цв. цемент.
Железнодорожный вокзал,
г. Волжский.

Многие из нас знали Геннадия Черноскутова как одаренного художника стекла, несколько лет успешно работавшего на Гусевском заводе. Но вот уже около четырех лет, как он обосновался рядом с Волгоградом, в городе Волжском, и почти целиком «ушел» в монументальное искусство. Собственно, начало этому было положено еще на Гусе, где вместе с В. Филатовым Черноскутов выполнил витраж для зала заседаний комбината газеты «Правда» в Москве. Затем на выставках появилось несколько его живописных работ.

Художник показал себя неплохим композитором, хотя изобразительный язык не отличался большой оригинальностью — он творил в русле сложившихся в нашем искусстве направлений. Но Черноскутов продолжал упорно работать, словно стремясь доказать правильность избранного им пути. Трудность была не только в выработке своего стилистического почерка, но и в необходимости доказать закономерность таких вот переходов от прикладного — к монументальному, к живописи, к графике и т. д. В этом особенность современности, ее направленности на формирование художника как синтетического специалиста. Искусство сегодня как бы манифестарно противостоит науке, распадающейся на все более специальные области, дробящей свои методы и приемы. Но, к сожалению, цеховая ограниченность по традиции во многом свойственна и искусству, особенно его организационным формам. Эту профессиональную замкнутость Черноскутов преодолел, причем не только в себе, а, главным образом, в других, глядящих на вчерашнего «прикладника» с недоверием и недоумением. Наиболее интересными представляются рельефы Черноскутова из цветных цемента. Первая работа в этой технике была выполнена для железнодорожного вокзала в Волжском в 1968 году. Пожалуй, здесь впервые проявился характерный почерк художника. Две черты кажутся наиболее важными в его работах: четкая графичность, почти силуэтность решения и мягкий, тактичный юмор. Художник не смеется, не издевается — он добро улыбается. Черноскутов создал интересные вещи, причем создал максимально экономно. Его техника — почти плоский рельеф. Детали, ракурсы — все это ограничено. Он передает смягченное, улыбчивое отношение



к изображаемому. Художник, конечно, стилизует, особенно когда он имеет дело с изображением отживших свой век предметов или ситуаций. Но его стилизация изящна, чуть насмешлива, добра. Сама тема «транспорт прошлого» давала возможность подтрунивать, добродушно похлопывать предков по плечу. Но вот художник берется за роспись школы. И то, что он придумал здесь, остро и оригинально. Черно-скотов взял за основу художественные принципы египетского искусства: разномасштабности, доведенную до предельного контраста, ритмический повтор элементов композиции и плоскостность. Но этот прием выбран не ради оригинальничанья. В нем заложена идея преемственности: школьник изучает все науки последовательно, начиная с азов путь познания, повторяющий в общих чертах ход развития науки. И этот путь обуславливает не отрицание, а накопление достигнутых знаний. $2 \times 2 = 4$ сохраняет свою силу до сего дня, так же как Эйнштейн не отрицает Ньютона, а Маяковский — Державина. Этот же принцип проводится и художником — он использует наследие, по-современному интерпретируя его, вкладывая в стародавние художественные принципы иное, сегодняшнее содержание. Когда фараон изображался во много раз крупнее, чем его подданные, то это имело социальный смысл. А когда учительница в три раза выше и мощнее ребятишек, то это вызывает добродушную улыбку, потому что мысль художника прозрачна, а исполнение забавно. Если в древних рельефах все подданные и рабы были одинаковыми перед лицом властелина, то здесь дети — все разные. Разные костюмчики, разные прически, разная реакция на то, что говорит учительница. Одинакова для них лишь ситуация урока.

Как иероглифы по краю египетской стелы, здесь введены мелкие изображения школьных атрибутов. И это один из немногих примеров того, как можно дать такие атрибуты не дидактично и не назойливо. Такая знаковая символика художественно оправдана, ибо она включена в систему произведения.

Типовое здание сразу приобрело определенность, оно воспринимается именно школой. Но эта «опознавательность» введена не сухо, не казенно, а с улыбкой и душевностью, которые особенно важны именно в оформлении школ. Благодаря своему ритму и четкой построенности оба торца воспринимаются мгновенно и очень легко. В то же время различие в деталях каждого образа позволяет эти работы рассматривать. И это тоже важно, потому что не дает работам примелькаться, не снижает остроты восприятия. Техника здесь — цветные цементы. Высота рельефа — до 5 см. Художником выполнено два торца («Урок географии» и «Урок физкультуры»), каждый примерно по 110 квадратных метров. В последней своей работе — витра-

жах для Дворца бракосочетаний — художник вновь вернулся к своему привычному материалу — стеклу. Эта работа радует высоким профессионализмом, в ней проявляется умелое владение цветом и формой. Путь, который прошел художник, его овладение различными видами и жанрами искусства пока кажется своеобразным и во многом случайным, но по сути он закономерен, ибо воплощает то, к чему мы все сейчас стремимся, — синтетическую разносторонность и гармонию. *

Художник из Перми Виталий Петров окончил факультет монументально-декоративной живописи ЛВХПУ в 1967 году, и на его счету уже с десятков работ. Он быстро нашел свою манеру, его почерк легко узнать, но это не ведет к однообразию. Несмотря на выработавшийся индивидуальный стиль в каждой работе Петров чем-то неожиданен и ярок. И всегда — внутренне спорен, конфликтен в самой первооснове своего творчества.

Это прежде всего художник определенной живописной идеи, а поэтому для Петрова почти безразличен материал, в котором он работает. В технике фрески, в мозаике, в сграффито или в металле он проводит одни и те же художественные принципы. Такое чисто станковистское невнимание к материалу воспринимается спорным. Мир для него — это определенная, достаточно жестко геометризованная цветосистема. И все совершается внутри этой геометрии цветных плоскостей, лишь иногда пересекая их границы и каким-то краем задевая свободное пространство. Но эти выходы лишь подчеркивают жесткость системы, не давая ей, вместе с тем, становиться скучной и однообразной. Художник не творит вне этой системы, он не соприкасается с чистой стеной. Только построив на ней свои овалы, треугольники, ромбы, он начинает вдруг удивительно легко, смело, иногда гротескно заполнять их тщательно выписанными фигурами и предметами. Объемные изображения становятся пространственными, перспективными, воздушными.

Фон начинает жить, обретает глубину и осязаемость, хотя вот только что мы видели, как он построен по линейке и был совсем плоским. А в самих изображениях художник не боится шаржа, не гнушается приемов, иногда граничащих с сюрреальной передачей деталей, смело вводит условность и метафоричность. Иногда он даже нарочито оставляет словно отбитые натертой мелом веревкой линии, по которым строились эти плоскости, как, например, в банкетном зале ресторана Биоцентра АН СССР в Пушкино на Оке. Некоторые изображенные им космические или биологические объекты фантастичны, но выполнены с такой тщательностью, что в их правдоподобности не возникает сомнений.

И еще Петров — любитель символики. Почтовый голубь, ракета, отвер-

стия перфокарты — все превращается под его руками в символы, работает с повышенной смысловой нагрузкой («Связь и прогресс», Главный почтамт г. Ижевска, 1967 г.). Его символы иногда сложны, но читаются легко.

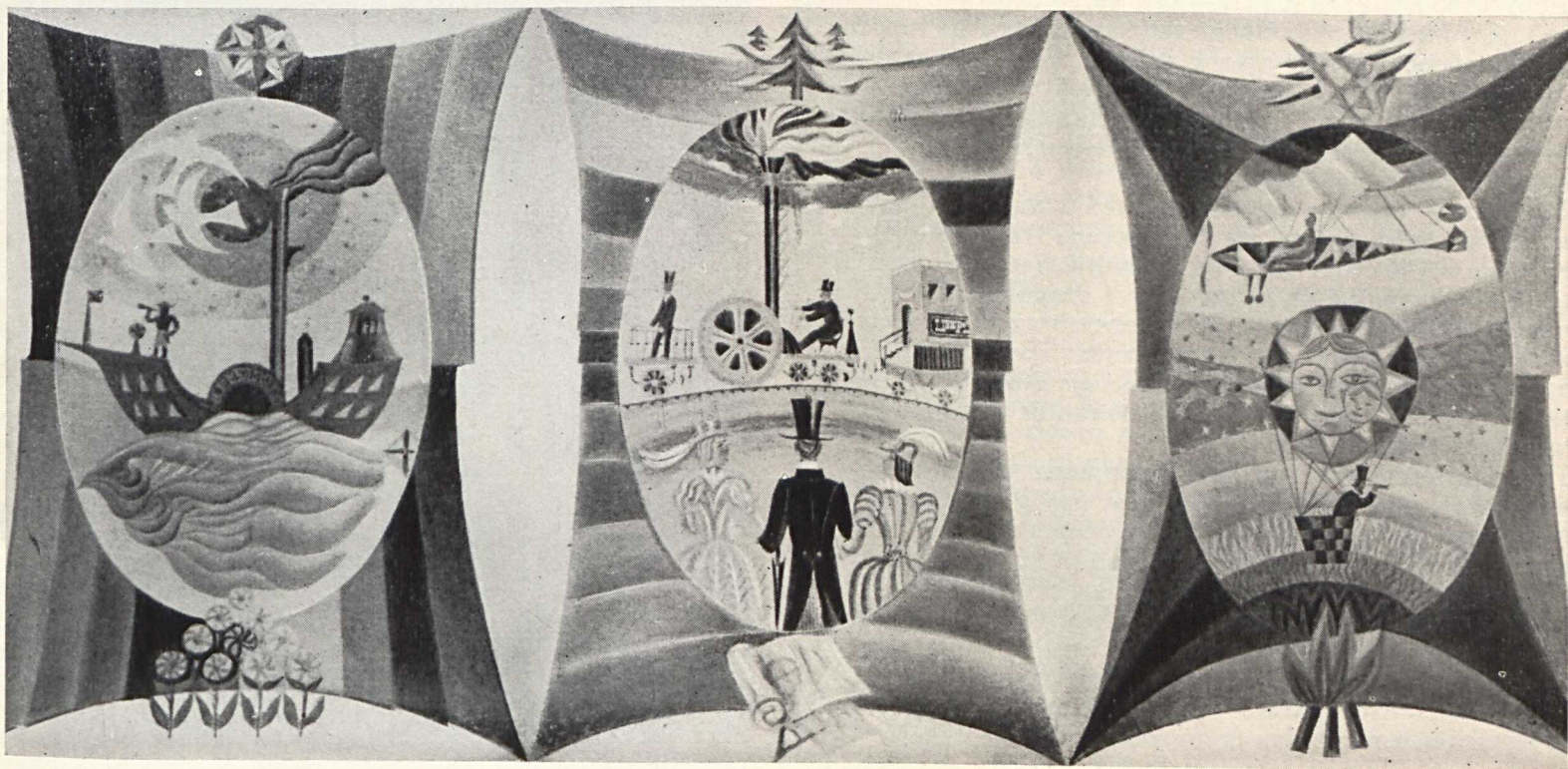
Стилизованно-юмористической подачей отличаются веселые росписи зала ресторана на станции Пермь-I на тему «Эволюция транспорта». (Кстати, эта тема давно уже стала излюбленной для железной дороги, морвокзалов и аэропортов. Так сказать, ассоциации первого круга. Могли бы художники и их заказчики быть более изобретательными...) В росписях Петрова улыбку вызывает явное несоответствие каких-то забавно-игрушечных образов транспортных средств: первого парохода, коляски, паровоза с огромной трубой — и очень серьезных, деловитых, гордых собой людей, которые управляют и передвигаются на всех этих видах транспорта — паровозного машиниста в котелке, бравого капитана с подозрительной трубой и шпагой, господина в цилиндре и с моноклем, держащегося за руль протоавтомобиля. И там, где это несоответствие, придающее остроту сюжету, нарушается — в «мотоциклистах», в «пассажирском поезде» — изображение становится менее интересным.

Виталий Петров изобрел и построил свой мир — оригинальный, во многом условный и очень забавный. Мир, в котором все держится на внутреннем, чисто живописном конфликте геометризованных фонов и подчеркнутой реалистичности, выписанности фигур и деталей. Но человек своими изобретениями, своим творчеством нарушает эту жесткую систему, плоскости начинают сдвигаться, потому что они — не только фон, но и среда, которую можно преобразовать, подчинить себе, переделать. И когда Петров берется за вселенские темы, вроде «Стыковки в космосе» (Пермь, ресторан «Отдых», 1968 г.), эти черты его творчества выступают особенно явно, потому что основное в этом творчестве — вера в могущество и талант человека, для которого порядок в конечном счете есть средство, а не цель.



В. Петров.
«Стыковка». Фрагмент из серии
«Эволюция транспорта». Роспись
ресторана железнодорожного
вокзала. г. Пермь. Масло, воск

В. Петров.
«Эволюция транспорта». Фрагмент.
Роспись ресторана
железнодорожного вокзала.
г. Пермь. Масло, воск



Искусство Бурятии XVIII-XIX веков

И. Соктоева



Сагаан Дара-Ехэ (Белая Тара).
Дерево, резьба, роспись.
Селенгинский район, XIX в.

Сагаан Дара-Ехэ.
Грунтованное полотно,
клеевые краски. 2-я половина
XIX в.

Искусство Бурятии XVIII—XIX вв. — сложное явление, где переплелись различные тенденции, иногда как бы противоборствующие друг с другом, иногда сплавляющиеся в единое целое. Взаимодействие культового искусства и местной народной традиции содействовало возникновению единого художественного стиля определенного периода истории.

Ламаизм — одна из разновидностей буддизма — проник из Тибета и Монголии на территорию Прибайкалья в конце XVII столетия и за сравнительно небольшой срок оказал влияние почти на все стороны жизни народа, его быт и культуру. Среди степных бурятских кочевий один за другим воздвигались храмы-монастыри причудливой архитектуры, в которых обитали тысячи монахов-лам, в том числе ремесленники, живописцы и скульпторы.

То обстоятельство, что ламаизм принес с собой сложившееся, закреплённое канонами изобразительное искусство, во многом определяло эффективность воздействия нового религиозного учения на сознание трудящихся масс. Разработанная во всех деталях система художественных образов наглядно иллюстрировала основные положения буддизма о тщетности всех мирских забот и необходимости нравственного самоусовершенствования для достижения в будущих перерождениях состояния нирваны — абсолютного

Богато культурное наследие Бурятии. Замечательные произведения живописи и скульптуры, архитектурный декор, резьба и роспись по дереву, красочные аппликации из шелковых тканей, ювелирные изделия из серебра с камнями были показаны в Музее искусства народов Востока в Москве на выставке «Изобразительное искусство бурят XVIII—XIX вв.» (октябрь — декабрь 1970 г.). Созданные для ламаистских храмов-дацанов или для личного пользования бурят-ламаитов, эти вещи (все из музеев Бурятии) впоследствии много лет пролежали в фондах.

Наряду с произведениями буддийского искусства экспонировались бытовые предметы бурят.

покоя. Именно в таком состоянии запечатлены в иконах и скульптурах множество будд, отцы ламаистской церкви, различные святые и бодисатвы. Не менее впечатляющими были изображения грозных божеств — докшитов, защитников веры. В противоположность добрым божествам у них свирепый облик, динамичные позы; на голове вместо символических драгоценностей — диадема из черепов, извивающиеся языки пламени; атрибутами их являются человеческие трупы и скальпы, шкуры диких зверей.

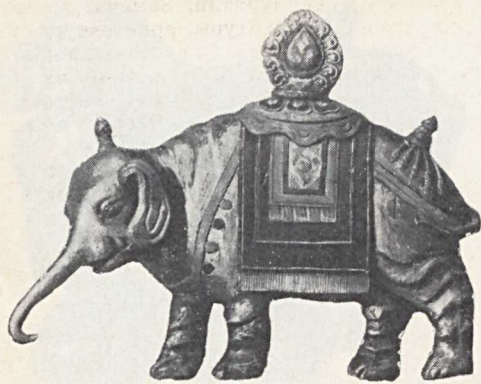
Иконографические трактаты содержали точные расчеты, по которым строились схемы композиций, устанавливались пропорции фигур, строго регламентированные положения корпуса, головы и ног, жесты обеих рук, наличие необходимых атрибутов. Художники по-разному владели тибетской грамотой, и далеко не каждый из них мог самостоятельно разбираться в сложных математических расчетах и весьма запутанных чертежных схемах. Большая часть живописцев и скульпторов копировала готовые образцы под руководством опытных художников — лам-зурачинов.

Подлинное мастерство исполнителей проявлялось не столько в их формальной грамотности, сколько в чисто художественной интуиции: в передаче образа, его одухотворенности, в подчиненности всех изобразительных средств главному изображению, в завершающих штрихах отделки и в эмоциональной выразительности красочной гаммы.

Исследователи уже отмечали, что ответвления буддизма, в частности ламаизм, проникая на новые территории и охватывая своим влиянием их население, частично ассимилировали местные верования и обряды, включали в свой пантеон наиболее почитаемые в народе божества либо отождествляли их с какими-нибудь каноническими образами.

Если принять во внимание, что буддизм при своем зарождении вобрал в себя элементы древних народных верований, которые получили в нем дальнейшее развитие и определили некоторые его особенности, отлич-





Слон. Дерево, резьба, роспись.

Арсалан. Дерево, резьба, роспись. Конец XIX в.

Киннара. Барельеф. Дерево, резьба, роспись. XIX в.

Маска церемонии «Цам». Папье-маше, роспись. Конец XIX в.

Арсалан. Дерево, резьба, роспись. Конец XIX в.

чающиеся близостью к тотемистическим, шаманистическим и тому подобным воззрениям кочевых народов Азии, то становится особенно понятной органичность приспособления ламаизма к новым условиям на территории Монголии и затем Забайкалья.

К тому же пышность церемониала, нарядная праздничность оформления культовых построек, яркость живописных и скульптурных изображений разного рода будд и докшитов, рассчитанные на эффектность впечатления, совпадали с некоторыми тенденциями народного декоративного творчества, тяготевшего в ту пору к яркой многоцветности узоров, к широкому охвату изобразительных сюжетов.

Еще большее значение имело то, что заложенные в нем гармония образов, выверенность пропорций человеческой фигуры, красота и пластичность, идущие от монументального искусства древности, по-своему воспринимались и перерабатывались художниками-бурятами в соответствии с художественным мышлением народа.

*

Для народного творчества XIX века характерно стремление к многокрасочности палитры, к звучности цветовых сочетаний. Использование тканей различной фактуры и рисунка, завозимых с востока и запада (здесь сказалось расположение территории

Бурятии на стыке торговых связей России и стран Центральной Азии), умелое их комбинирование в одежде, которую к тому же украшали серебряными подвесками с позолотой и полудрагоценными камнями, — вот та сфера художественной деятельности народа, в которой неповторимо и ярко, творчески свободно проявили себя буряты.

Из глубокой древности дошли до наших дней такие виды народного творчества, как шитые изделия из меха и войлока, отбеленные и простроченные геометрическими узорами. Края войлоков и разноцветных камасов обычно окантованы плотной тканью черного или красного цвета. Редким экземпляром старинного ремесла является волосной ковер, сотканный из конских хвостов и грив на примитивном станке — работа очень трудоемкая, связанная с кропотливым подбором различных оттенков цвета, с преодолением неподатливого жесткого и колючего волоса, который при этом подвергается специальной обработке. Зато вещь добротна, долговечна, выглядит удивительно современно.

С материалами местного сырья и домашней выработки — кожей, войлоком, мехом, замшей гармонируют грубошерстные и плотные хлопчатобумажные ткани. Эти вещи настолько слиты были с окружающей обстановкой, что и оторванные от нее, они как бы



Слева:

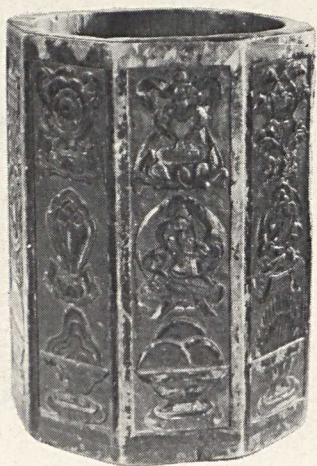
Гаруди (царь-птица).
Дерево, резьба, роспись
Ступка. Дерево, резьба
Жбан. Дерево, резьба.

В центре:

Кружка. Дерево, долбление
Хонхо — нагрудное украшение.
Серебро, кораллы, филигрань

Справа:

Бык. Дерево
Чайник. Медь, серебро
Кувшин. Медь, серебро



сохраняют ее атмосферу, человеческую теплоту, только ей присущий уют, который так необходим был в условиях резко континентального климата.

Под стать мягким материалам утварь и посуда из дерева, потемневшие от времени и употребления в быту: плавной обтекаемой формы пиалы и чаши, корытца с изогнутыми краями для сметаны и мяса, сделанные из наростов березы, массивные ступки для толчения чая с фигурно оформленной ножкой, несущей толстостенный сосуд-чашу, по конструкции и характеру обработки представляют собой почти скульптурные произведения.

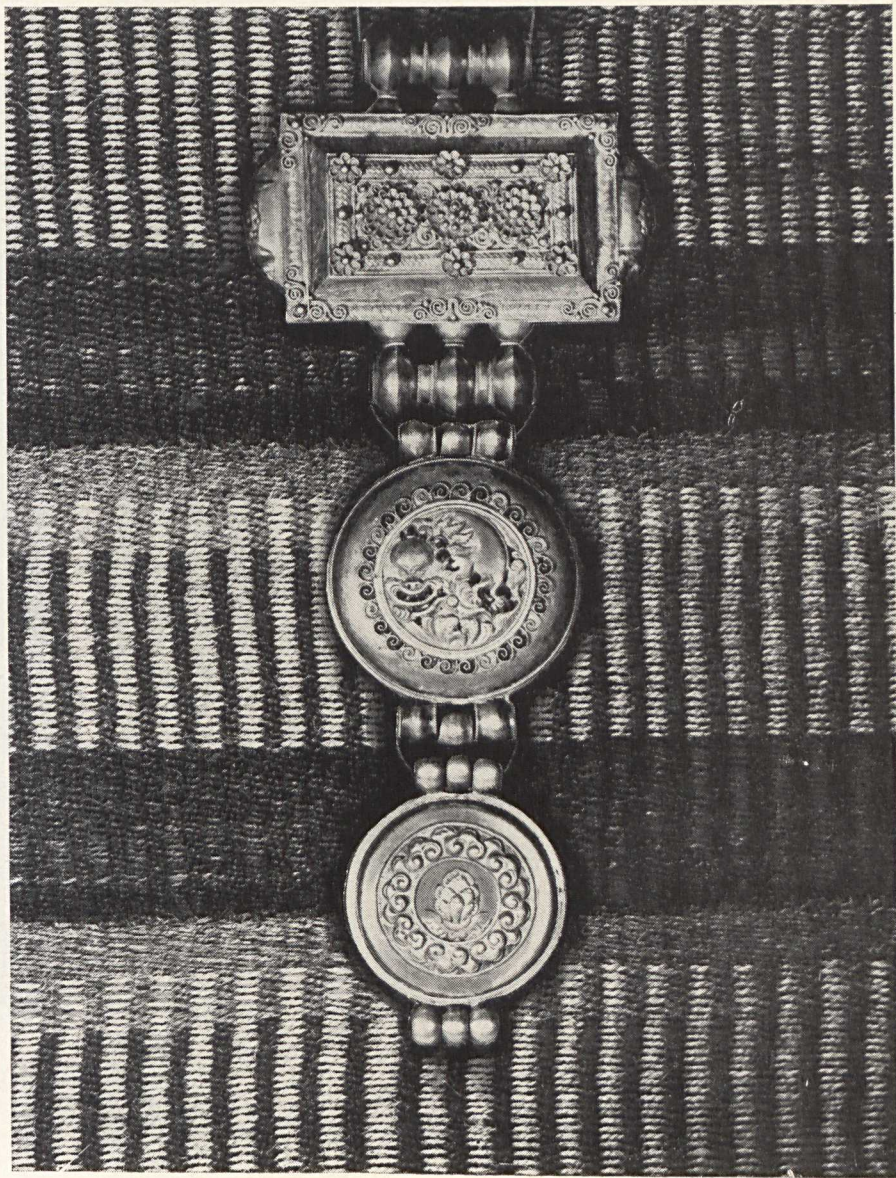
Из дерева изготавливали конструктивные детали седел, колчанов, ножей и трубок — наиболее ценимые в кочевой жизни предметы. В художественном оформлении их сочетаются дерево, кожа и посеребрённые бляхи с гравированным и насечным узором — древнейшим видом декоративной обработки металла. Славу бурятских ювелиров XIX столетия составляют чеканные и филигранные изделия, получившие широкое распространение в декоре ножей и огнив, в женском праздничном уборе: в височных серьгах, нагрудных и поясных подвесках. Нагрудный медальон «гуу» типа маленького киота иногда целиком повторяет форму тибетского футляра для реликвий; но довольно часто он имеет прямоугольную или круглую

форму, то есть подобен очертаниям тех блях, которые с давних времен носили бурятские женщины как главное украшение.

К новейшей орнаментике относятся зооморфные и растительные мотивы: лев, дракон, фантастическая царь-птица Гаруди, лотос и т. п. Все они вместе с элементами буддийской символики органично сплелись с древними формами национального узора, с простейшими кругами, розетками и зигзагами, с роговидными завитками, спиралями, с ромбами и квадратами.

Привнесенные извне сюжеты оказались включенными в композицию, издавна существовавшие в народном творчестве, подчинились их логике и утилитарному назначению. Так, в центре небольшого огнива распростерла свои крылья царь-птица Гаруди, как бы заменяя собой заклепку. А фигуры львов — символов могущества и власти, стражей дворцовых ворот, использованы как пластинки для подвешивания туалетных принадлежностей.

Вместе с тем фигуры львов проработаны рельефно, в них подчеркнута их пластика и весомость. Фактура гладко отполированного серебра придает им одновременно декоративность и монументальность, что заставляет вспомнить археологические находки скифских времен или бронзового века в Забайкалье.



Конь. Дерево, резьба

Баран. Дерево, резьба

Кувшин. Медь, серебро, гравировка, чеканка. XIX в.

Волосной ковер. Конский волос, ткачество. XIX в. Нагрудное украшение (гуу). Серебро, эмаль, чеканка, филигрань. XIX в.

Второй тип украшений связан с развитием техники филигрании, в которой преобладают розетки и спирали с вкраплением зерни и поделочных камней, главным образом крупных и мелких кораллов. Ажурная и накладная филигрань с набором переливчатых нитей-цепочек образует своего рода ожерелье, ниспадающее по обе стороны нагрудных медальонов от височных колечек головного украшения типа кокошника и завершающееся узорной пластинкой с колокольчиками «хонхо». Основным орнаментальным мотивом этой пластинки являются две рыбки, симметрично расположенные по ее краям — символ супружеского счастья и всякого благополучия. На примере ювелирных изделий можно видеть, как выборочно использовали народные мастера сложную символику орнамента, приспособленного ламаизмом для украшения предметов культа.

*

Из огромного числа богов народ, по-своему понимавший новую религию, выделял несколько наиболее близких и понятных для него. И их изображения чаще других встречаются в иконописи. Это — Белая Тара (Сагаан Дара-Ехэ), Аюша (бог долголетия), Намсарай (бог богатства), Белый старик (Сагаан убугун) и ряд других.

Это все добрые божества, помогающие людям, обере-

гающие их от всяких бед и несчастий, поддерживающие на пути к достижению заветных целей. Среди множества одинаковых сюжетов, выполненных бурятскими живописцами и имеющих общую схему композиции, никогда не встречается двух совершенно идентичных изображений. Подтверждением этого являются изображения Сагаан убугуна, Намсарая, Чойжала и т. д.

В Бурятии иконопись сначала бытовала в скромных войлочных юртах-дацанах, а потом уже в деревянных и каменных храмах, которые становились все богаче и роскошнее. Официальная линия искусства опреде-

шитые иконы. Техника аппликации издавна известна в бурятском декоративном творчестве. Украшение одежды и разного рода изделий из мягких материалов отличалось смелыми сочетаниями гладких и набивных тканей, добротностью отделки, в которой все швы тщательно замаскировывались, а фактура материалов приобретала большую плотность.

Аппликация, применявшаяся бурятскими мастерами, не совсем обычна. Шитая икона вся состоит из отдельных лоскутков, подогнанных друг к другу в соответствии с рисунком. Художественный эффект построен на звучности локальных цветовых пятен, на



Намсарай (бог богатства).
Дерево, папье-маше, роспись.
Конец XIX в.



Лхамо. Грунтованное полотно,
клеевые краски. 1-я половина
XIX в.

«Сагаан убугун» (Белый старик).
Дерево, резьба, роспись. XIX в.

«Сагаан убугун». Грунтованное
полотно, клеевые краски. XVIII в.

лялась рафинированными вкусами феодально-теократической знати. Живописцы из народа овладевали техникой и канонами, записанными в средневековых трактатах на тибетском языке. В то же время большая часть живописцев, работавшая в небольших дацанах, пользовалась в своей практике редкими экземплярами иконографических трактатов, создавала иконы более простые, наивные, с индивидуальными чертами. Благодаря плоскостной трактовке форм, а также соответственному обрамлению из разного рода тканей бурятская икона хорошо смотрится в обстановке любого интерьера. Поля иконы вокруг главного изображения иногда остаются довольно свободными, и тогда отчетливо виден пейзажный фон: зеленая земля и синее небо с двумя окружностями по верхним углам — символами солнца и луны. Земля разделена узорами гор и имеет вкрапления синих водоемов с гребешками волн, на небе нарисованы орнаментальные клубы облаков. Все пейзажные мотивы застилизованы и воспринимаются прежде всего в своей декоративной функции. Но во многих, судя по ядовитости анилиновых красителей, поздних образцах зелень и синева фона так интенсивны, придают такую мажорность всей иконе, что изображенная природа как бы выступает на первый план. Своеобразным видом народного творчества являлись

переливах гладкой поверхности шелка и мерцающем блеске золотых и серебряных нитей, проложенных по контуру изображений и в орнаменте деталей.

*

Если икона обнаруживает следы происхождения от древней фрески, то подчеркнутая фасадность скульптуры есть результат не только смыслового значения позы, закрепленной канонами, но и традиционной связи статуи с барельефом, с углублением в стене храма, в пещере.

Монохромность статуй обычно усиливает впечатление их замкнутости в себе, отчужденности от внешнего мира. Напротив, бурханы, раскрашенные яркими красками, сразу становятся более близкими окружающей среде. Это касается даже таких произведений, как Аюша и Гуниг работы известного мастера XVIII века Санжи Цыбикова, наиболее монументальных, исполненных выражения глубокой внутренней сосредоточенности, выдержанных в канонической правильности пропорций фигур. Сдержанный колорит скульптур в отдельных деталях вбирает в себя все цвета спектра, разложенные на несколько тонов с постепенным переходом от темного к светлому. Скульптуры малых форм изображают в основном второстепенных персонажей ламаистского пантеона. Здесь в полной мере выражено народное мировосприя-

тие и в самом выборе сюжетов, и в особенной их трактовке. «Сагаан убугун» приобрел простонародный характер, превратился в добродушного старичка, сидящего в окружении животных и птиц среди цветов и деревьев. Легендарный монгольский князь Дугар-Зайсан, побеждающий тигра, по преданию, подосланного к нему сектой красношапочников, представлен обыкновенным монголом в национальной одежде. Примечательно в этой работе, как и во многих других подобного рода, обилие деталей обстановки, пейзажных мотивов, животных. Характерная простоватость образов, отнюдь не идеа-

всего так называемая группа «пяти видов домашнего скота»: конь, верблюд, бык, баран и козел. Такие статуэтки рассматривались бурятами как символы богатства и благополучия. Они были тонированы только темно-коричневым цветом или сохраняли естественную окраску дерева.

*

В интерьере дацанов живопись и скульптура, как и орнаментальные украшения обстановки, занимали подчиненное положение, и их специфические черты определялись в конечном счете развитием художественного стиля в архитектуре.



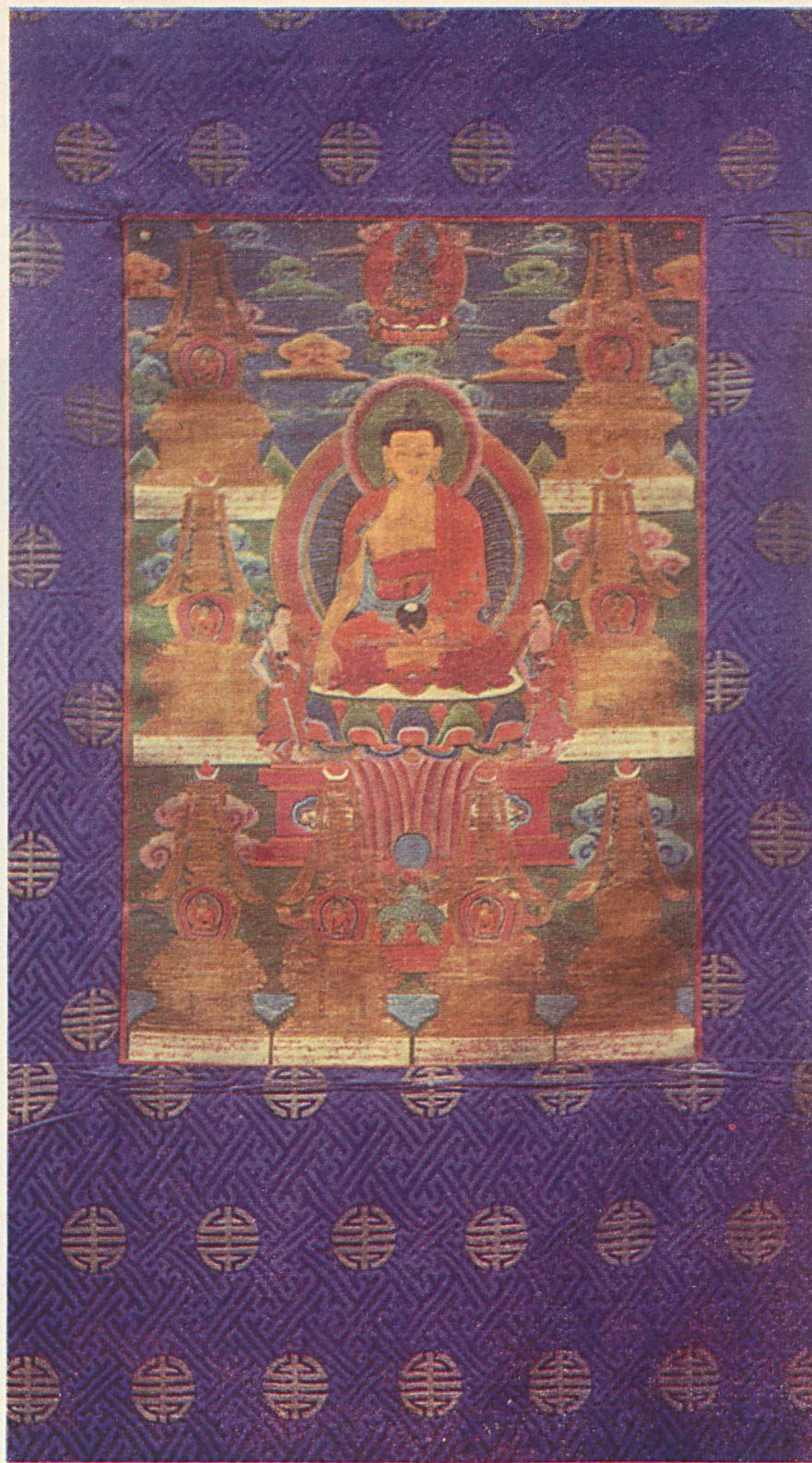
лизированных ни внешне, ни духовно, яркая локальная окраска деталей изображения — отличительные черты местной традиции народного лубка в деревянной резьбе, начинавшей складываться на рубеже XX столетия.

Особую группу скульптуры составляют дикие и домашние животные, а также фантастические зооморфные существа вроде мифической птицы Гаруди, в изображении которой, как нам кажется, есть отдаленное сходство с некоторыми из шаманских онгонов (дух-покровителей каких-либо местностей или родов). Во всяком случае, это один из выразительнейших мотивов резьбы по дереву: птичья голова с колким взглядом близко поставленных глаз, обтекаемая форма почти человеческого тела, орнаментальная разделка распростертых крыльев сплавлены в единый пластический и декоративный образ сказочного существа, окрашенного в цвет тусклого золота.

Разнообразны статуэтки львов, решенных то с подчеркнутой орнаментальностью форм, то с некоторым намеком на характер животного, правда, весьма далекий от прообраза хищника, который, как известно, не водится в Забайкалье.

С большим мастерством бурятский резчик вырезал из дерева животных, с которыми был связан в повседневной жизни, в собственном хозяйстве. Это прежде

Несколько иначе воспринимался комплекс ритуальных вещей, предназначенных для театрализованного представления «Цам», устраиваемого по большим праздникам в некоторых крупных дацанах. Как и все народные празднества в прошлом, представление проходило под открытым небом. Зрители окружали просторную площадку около храма, из которого выходили ламы-актеры в специальных костюмах и масках, изображая символическую битву грозных защитников религии со своими врагами. В масках иконография богов была такою же, как в живописи и скульптуре, но укрупненность ликов, ритуальные движения, малопонятные, но выразительные, производили неотразимое впечатление на собравшихся. Танцы «богов» сопровождалась музыкой, в низких регистрах которой выделялись звуки почти трехметровой трубы «ухыр-бурэ», якобы подражающей реву священного быка. Эта музыка и причудливый тяжелый ритм танцев, и декоративная сочность нарядов рассчитаны были на эффектность представления в открытом пространстве степи при ярком дневном свете для большой массы людей, стекавших на такие зрелища из разных кочевий. Мистерия, занесенная в Бурятию из Тибета и Монголии, по характеру своей зрелищности вполне соответствовала местным обычаям и условиям



Даамари. Дерево, кожа, латунь, шелк, вышивка

Сакья Муни. Грунтованное полотно, клеевые краски, шелк. Конец XIX в.

Даамари. Дерево, кожа, латунь, шелк, вышивка

жизни. Специфика всего жизненного уклада бурят в прошлом заключалась в слитности его с окружающей природой. Все массовые сборища, в частности, тайлаганы (жертвоприношения) или свадебные обряды, почти всегда проходили под открытым небом. Этим обусловлено в большой степени своеобразие декора в одежде и украшениях: в монолитной завершенности силуэта костюма, в четкой подаче массивных серебряных поделок и коралловых бус, в крупном ажуре филигрании, в нарядности седел и конской упряжи. Этот процесс становления новых эстетических норм в дореволюционном прошлом народа еще ждет исследования. Начало ему было положено выставкой бурятского искусства XVIII—XIX вв.

Подвеска с туалетными принадлежностями. Серебро, чеканка

Барабан. Дерево, кожа, латунь, роспись

Намсарай. Грунтованное полотно, клеевые краски. Конец XVIII в.



Проекты рациональных форм посуды. 20-е годы

Л. Андреева

Массовая посуда — новая и демократичная, обязательно отличная от дореволюционной, «кузнецовской», была главной заботой художников-керамистов, связавших свою деятельность с фарфоровой промышленностью России в 20-е годы. Даже первый советский фарфор — агитационный, явление исключительное и чисто художественное, мыслился поначалу как посуда массовая.

С середины 20-х годов, когда хозяйственные планы получили возможность действительной реализации, началась экспериментальная и исследовательская работа в керамике и была сделана попытка создать проекты совсем новой массовой посуды¹. Работа над ними велась на началах рациональных и, по мысли авторов, должна была, изжив недостатки бытового фарфора прошлого, привести к созданию по-настоящему массовой, пригодной для нового советского быта, функциональной и экономичной посуды.

Занимались этим энтузиасты — художники, керамисты, технологи и искусствоведы, объединенные А. Филипповым вначале в небольшую группу при ВХУТЕМАСе, а затем составившие самостоятельный центр — Государственный Экспериментальный институт силикатов.

К середине 20-х годов ими был подробно изучен фарфор крупнейшего в стране Дулевского завода, имевшего самый разнообразный ассортимент. Были описаны все формы и рисунки, проанализированы бытовые, производственные и художественные качества фарфора, их зависимость от рынка, спроса и вкусов различных слоев потребителей. По окончании «аналитической проработки» ассортимента, как они говорили, были сформулированы требования, которые легли затем в основу проектирования новой, всесторонне улучшенной, рационализированной посуды. Но вот что интересно — насколько плодотворной оказалась первая, критическая часть деятельности, настолько вторая, сопряженная творчеству, подвигалась с трудом и не давала осязаемых результатов.

Сам по себе подход, чисто дизайнерский, переводивший интуитивную лепку сосудов на путь проектирования по рациональной программе, был несомненно перспективен. Однако опережавший время, он не мог получить практического воплощения, и потому образцы вновь спроектированной посуды, немножко нелепые и неуклюжие, схема-

тичные, но трогательные своей наивностью, конечно, не вошли в жизнь, хотя и были так показательны для эпохи, жившей стремлением к идеальному и абсолютному.

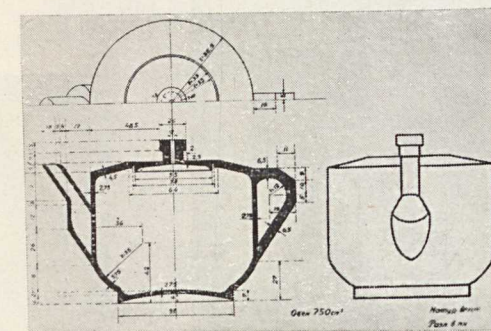
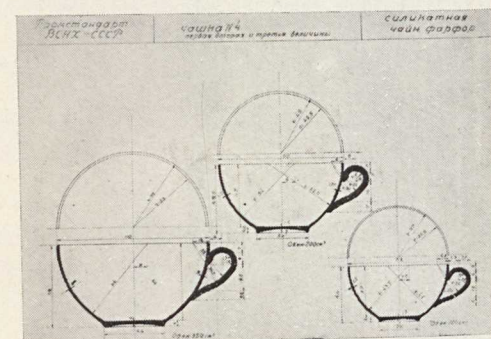
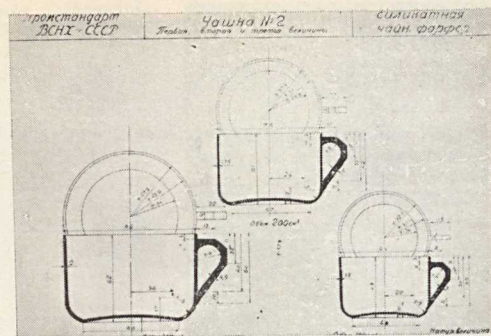
Параллельно с проектированием новой посуды продолжалось сокращение ассортимента заводов. Постепенно был отобран стабильный, жизнеспособный массовый ассортимент, целиком перешедший из дореволюционного времени. Он был прочно связан с национальной традицией и отражал самые широкие народные вкусы и пристрастия. Следующей, второй стадией экспериментальной работы стала выработка стандартов на массовый столовый и чайный фарфор.

К стандартизации приступили в 1928 году, полагая довести уже и без того сокращенный ассортимент до 80—90 форм в фарфоре и до 30 — в фаянсе. Однако планам этим осуществиться не было суждено.

Стандартизация хозяйственной посуды была делом совершенно новым, не имевшим прецедентов в отечественной практике. Она проходила одновременно с аналогичной работой в Германии и Америке. В Германии в 1927 году был введен стандарт на хозяйственный фарфор для гостиниц и правительственных учреждений, в Америке — на посуду для департаментов. У нас стандартизация шла по иному пути. Она была начата с выработки стандартов технических показателей сырья и качества изделий (толщины и белизны фарфорового черепка), стандартов на величины и емкости однородных изделий — тарелок, кружек, чайников, имевших на разных заводах разные размеры. Упорядочение ассортимента посуды предполагало установление рекомендуемого (но не обязательного) стандарта.

Первыми были разработаны в 1929 году проекты стандарта на «трактирку» — фарфоровую миску для колхозов (автор — художница Ф. Брик) и на столовый фаянс.

Стандартизация фарфоровой посуды, гораздо более разнообразной, чем фаянсовая, шла труднее и медленнее. В объяснительной записке к проекту стандарта чайной фарфоровой посуды писалось: «Предлагаемый опыт стандарта ставит целью выбраться из того хаоса ассортимента, который сейчас давит заводы как наследство дореволюционного периода. Это наследство складывается из огромного количества имеющихся на заводах моделей, исчис-



Проекты посуды: чашка «Цилиндр № 2», чашка «Полусфера» и чайник «Цилиндр № 2».

ляемых десятками сотен... Все это колоссальное разнообразие форм (крайне затрудняющее товаропроводящий аппарат) является не только результатом капиталистического хозяйства с его конкуренцией, но и вызвано своеобразием русского рынка, в сущности глубоко провинциального, где отражения стилей эпохи часто отставали на два-три десятилетия, например — эпоха эклектизма рядом с классическими образцами, великодержавные тенденции с развязным модерном и одновременно с чисто монгольскими формами. Все это на одной полке, в одной лавке и все это имеет своего определенного потребителя. Отсюда вытекает необходимость учесть требования различных слоев потребителей, которые не склонны резко менять свои привычки и вкусы, и внедрение на рынок новых, может быть, и более рациональных форм возможно лишь медленно и постепенно»².

Примером достаточно разумной унификации был стандарт доливного и парных трактирных чайников. Круглые формы их корпусов были сохранены почти без изменений как «глубоко проработанные формы большой культуры, корректировать которые было бы грубым вандализмом». Правда, в целях экономии горнового пространства детали все-таки были приравнены по высоте к основному объему чайника, а формы прокорректированы по модульной схеме. Казалось бы, не-

значительное изменение — небольшое понижение энтазиса, но оно все же отрицательно сказалось на общем облике сосуда. Форма стала приземистой и тяжеловатой, осевшей.

Проектом стандарта было предусмотрено деление фарфора на «толстый» и «тонкий» товар. Причем каждому типу изделий должны были соответствовать свои формы. «Толстый» товар предназначался для постоянного использования в крестьянском быту и поэтому должен был обладать наибольшей прочностью. В качестве основной — стандартам предлагалась цилиндрическая форма с мало заметным для глаза расширением верхней части сосудов. Цилиндрическая форма, наиболее экономная при обжиге и в складском хозяйстве, оказалась и пластически наиболее удачной из всех предлагавшихся стандартом. Не случайно она была использована затем при проектировании посуды в начале 30-х годов. Именно ее дорабатывала Ева Штриккер, венгерская художница-дизайнер, как сказали бы сейчас, приглашенная в начале 30-х годов в качестве иностранного специалиста для работы над стандартами бытовой посуды. При сравнении сделанного ею варианта с проектом стандарта 1929 года видно, насколько пластичнее стали чертежные контуры сосудов: нижний абрис чайника будто ожил, в нем стала ощутима тяжесть объема, масса и вес фарфора. Умозрительный проект стал проектом вещи, которой надлежало получить материальную форму. В стандарт «тонкого» городского товара были введены уже не одна, а три формы: полусфера, цилиндр и парабола. Эти формы чашек определяли и типы сервизов. «Более избалованный капризный потребитель города, — писалось в проекте стандарта, — предъявляет к товару другие требования: легкость и прозрачность черепка, разнообразие форм, соответственно своему темпераменту и психо-социальному складу...» Поэтому при разработке сервизов были приняты различные принципы, отвечающие требованиям потребителей. «Полусферический сервиз — низкий, с большой поверхностью жидкости, дающей наибольший аромат, обработан с некоторыми уступками эстетствующему потребителю. Элементы Востока, плавные линии контура, тонкий носок чайника, маленький диаметр дна, намеки на классицизм, некоторая вялость — все вместе дает основание предполагать, что помимо обслуживания европейского потребителя со вкусами прошлого, он может иметь успех и как экспортный товар на Ближнем Востоке».

В совершенно противоположном стиле разработан цилиндрический фасон № 2. Известная суровость придана умышленно, как отражение современности, хотя она и находится в противоречии с материалом. Здесь введены прямые линии, четкие конструктивные членения,



ПРЕДМЕТЫ, ПРИСЛАННЫЕ НА ФАРФОРОВЫЙ КОНКУРС

В. Шевченко.
Чайник. Девиз «Силуэт».
Эстонская ССР

З. Улсте.
Чашка. Девиз «Праздничный».
III премия. Рига

П. Кожин.
Чайник. Девиз «Пак».
Московская область



массивность. В этом сервисе сделана попытка прямолинейно выразить функцию вещи. Например, «чайник—громоздкое сооружение с отверстием для пара в пуговице крышки—нарек на заводскую трубу, плоский плотный профиль крышки—преграда к охлаждению. Сахарница—массивная, с подчеркнутой крышкой, нужной только для хранения. Полоскательница—массивный водоём... Переходным между этими фасонами является третий—параболический, самый высокий, наиболее сохраняющий теплоту чая, чуждый эстетства полусферы, но без схематизма цилиндрической формы... Сама форма, средняя между конусом и полусферой как одна из самых сложных кривых не выразительна, не назойлива».

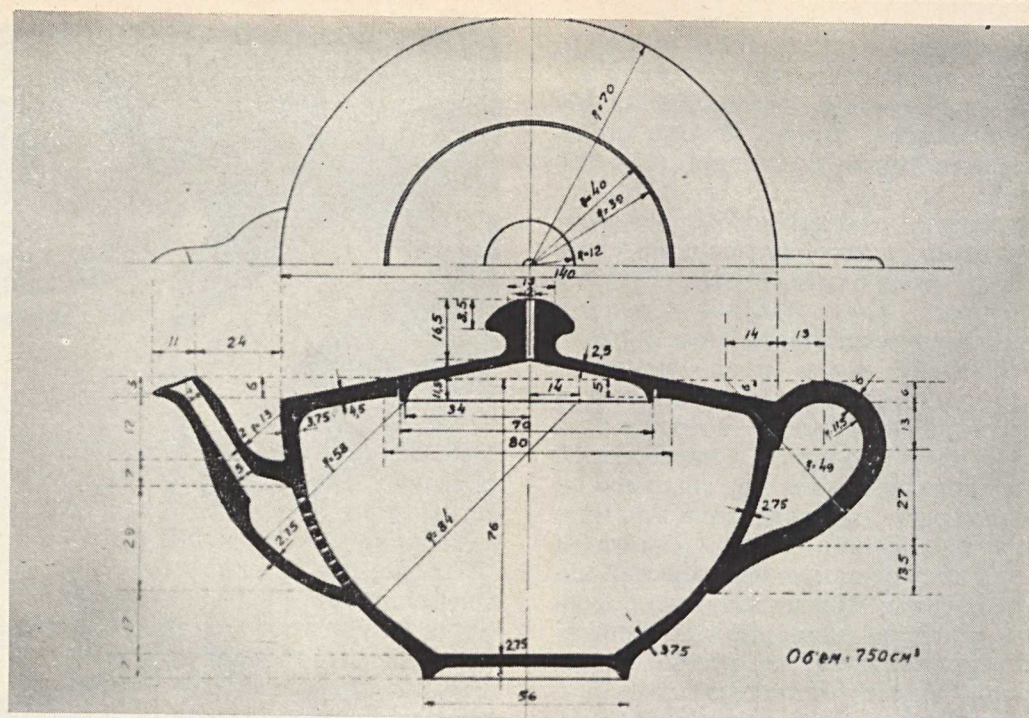
В заключительной части пояснений к проекту стандарта акцентировался производственный эффект, который, по мнению авторов, сможет дать стандартизация чайной фарфоровой посуды: резкое сокращение формового хозяйства на заводах, увеличение пропускной способности горнов, повышение производительности живописных цехов в связи с упорядочением декора на формах и т. д. «Весь этот эффект,—писалось там,—выразить цифрами было бы несколько смело, но во всяком случае результаты должны определиться весьма ощутительным снижением себестоимости, надо полагать, совершенно не ущемляя интересов потребителя—ибо предусмотрено четыре основных различных вкуса». Проекты стандартов на чайный фарфор, разрабатывавшиеся вначале Комиссией по стандартизации при Совете Труда и Обороне, так и не были утверждены. Невозможно было все многообразие бытовых потребностей свести к четырем, социально весьма примитивно обоснованным типам посуды. Тем более, что вопреки первоначальной идее о гибком и рекомендательном характере стандартов утвержденному проекту предполагалось придать силу общесоюзного норматива и обязать все предприятия точно придерживаться установленных стандартом форм.

Неумеренный максимализм явно входил в противоречие с потребностями жизни и реальной практикой.

Проведенная в конце 20-х годов работа помогла установить те функциональные и производственные требования к посуде, которые легли в основу проектирования нового советского массового фарфора в 30-е годы. Промышленность постепенно начинала выпуск новой посуды, но выработанной не в централизованной лаборатории, а на самом производстве, в заводских коллективах.

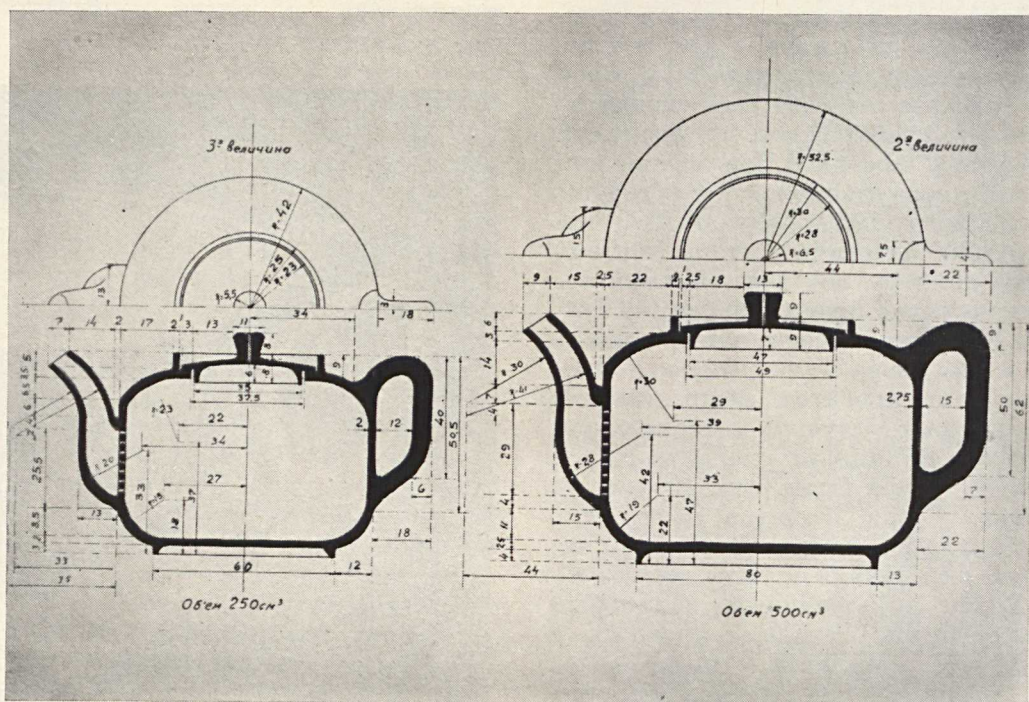
¹ Об этих проектах см. «ДИ СССР», 1969, № 12.

² Здесь и далее цитаты из сборника «Проекты стандартов чайной фарфоровой посуды». М., 1929.

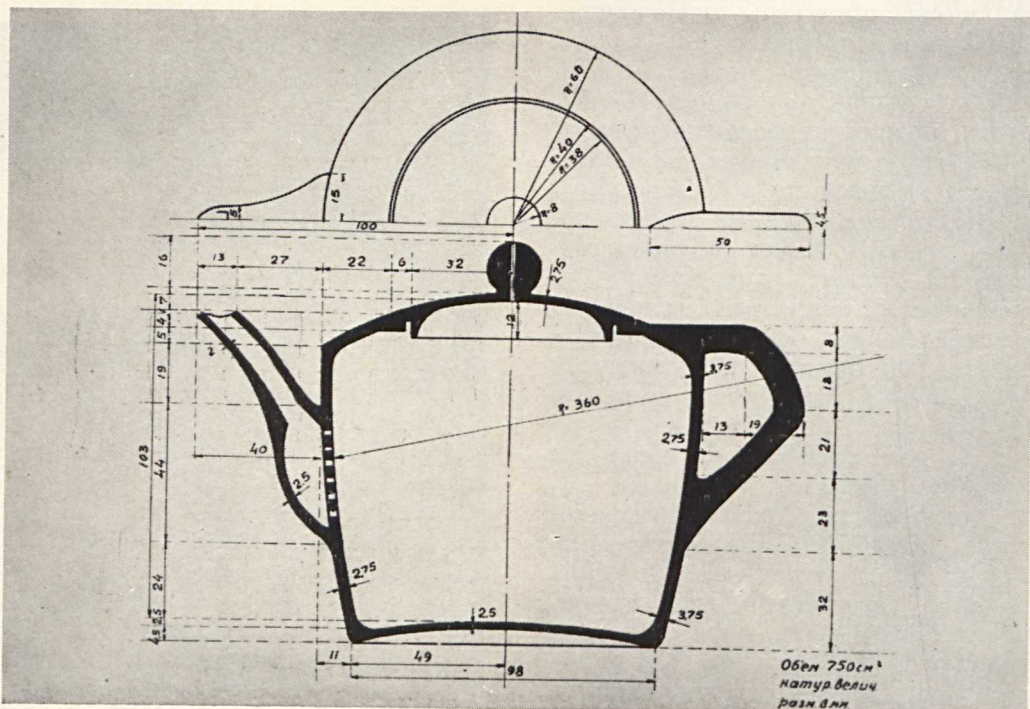


Проект чайника «Полусфера»

Проект чайника «Цилиндрический»



Проект чайника «Параболический»



Наш журнал периодически знакомит читателей с работой художественно-промышленных ВУЗов. На этот раз мы выбрали три ВУЗа из разных городов, чтобы показать средний уровень профессиональной подготовки молодых художников, подчеркнув особенности в специализации каждого института.

Журнал накапливает информацию для того, чтобы впоследствии иметь возможность проанализировать систему подготовки кадров художников декоративно-прикладного искусства в целом.

От редакции

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФАКУЛЬТЕТ МОСКОВСКОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА

Е. Х.

На художественном факультете Московского технологического института готовят специалистов для художественных народных производств. Молодежь постигает здесь не только тайны творчества, но и законы экономики и сложности технологии. Большинство дипломных работ имеет определенный адрес и поступает в серийное или массовое производство.

На факультете серьезно изучают традиции народного декоративного искусства, понимая их не узко ремесленно, а во всей широте и многогранности. В студенческих работах эти традиции используются с большим тактом, но смело, разнообразно, иногда неожиданно и всегда с позиций современности.

Конечно, далеко не все работы равноценны. Кое-что еще наивно, незавершенно, шероховато, но, за редкими исключениями, свежо, оригинально и вдохновенно.

Не всегда и не во всем гладко складывается работа факультета, неравноценны кадры преподавателей, но уже имеется «свое лицо». Во многом сказываются прогрессивные методы преподавания. При подготовке дипломных работ, пожалуй, самые интересные результаты дало создание групп, объединенных общей темой. Контакт в работе, постоянный обмен мнениями способствуют сложению творческого коллектива, а на защите дипломов это выливается в показ целостного декоративного ансамбля.

Так, группа студентов изучала народное искусство русского севера в тех краях, где оно зародилось, бытовало, где и сейчас работают художественные промыслы. И вот появились пять дипломных работ под девизом «Вологда»: панно, гобелены для оформления литературно-художественного кафе в Вологде, современные платья с применением вологодского кружева.

В выпуске 1970 года снова выделялись интересные результаты кол-



В. Гошко.
Ансамбль одежды по мотивам молдавского народного костюма



Н. Балдина.
Летний нарядный ансамбль «Для старых русских городов»



Н. Бурмина.
Летнее нарядное платье «Русская кадрили». Сатин

лективного творчества. Бригада дипломников оформляет кафе «Витязь» близ г. Пушкина, широко и разнообразно используя мотивы русского народного искусства. Созданы гобелен «Слово о полку Игореве» (В. Моругин), чеканное панно и резные декоративные столбы (В. Мамченко), кованая решетка с чеканными медными пластинами, кованые бра и торшеры (В. Юдин), оконный занавес с росписью по шелковой ткани (Т. Нашельская). Большое настенное панно «Золотое кольцо» выполнено комбинированной техникой: само «кольцо» орнаментировано по мотивам великоустюжского просечного металла, а на этот узорчатый обруч, как самоцветы, нанизаны гербы городов (А. Буданов).

В керамике совершенно по-новому использованы мотивы дымковской игрушки: из глины вылеплены и ярко расписаны крупные кудрявые деревья с птицами на ветках и фигурные подсвечники (А. Артемов). Они предназначены для деревянных полок и столов чайного домика «Русская сказка» там же, в Пушкине.

Следует отдать должное серьезной подготовке модельеров. Сейчас, на переломе моды, начинающему художнику не так уж легко сориентироваться между «спортивным» и «женственным» направлениями. Но зато последнее направление дает возможность шире использовать многообразнейшие мотивы национального женского платья.

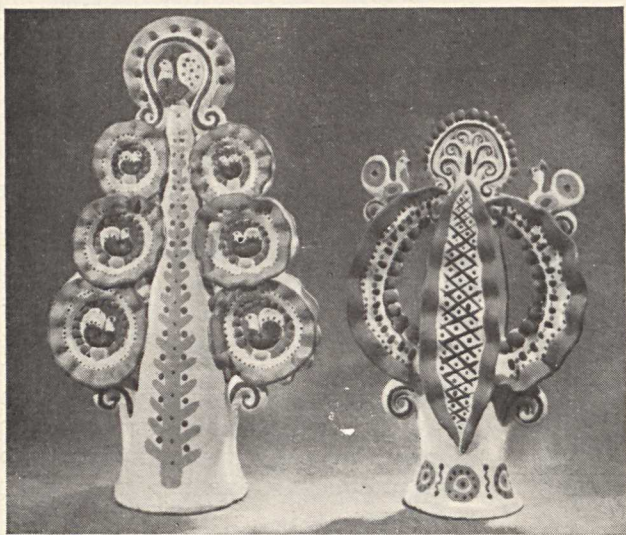
Среди дипломных работ нынешнего года есть, например, ансамбли нарядной летней одежды «Для старых русских городов» (Н. Балдина) и «Русская кадрили» (Н. Бурмина), где очень привлекательны пестрые сатины, нежно-розовая и голубая ткани, полузабытые рукава-фонарики, оборки, наивные соломенные шляпки с букетиками цветов, подчеркивающие грацию женского облика. В. Гошко дополняет строгую удобную одежду для туристов кожаной отделкой по мотивам молдавского народного костюма, В. Мустафаев в нарядном весеннем ансамбле использует традиции азербайджанской народной одежды.

Большое внимание уделяется в институте такому виду искусства, как роспись ткани. Начинали с небольших вещей, затем появились разнообразные по сюжетам, назначению, приемам росписи крупные тематические панно, убедительно говорящие о больших декоратив-

ных возможностях этой техники. В текущем году выполнен триптих «Северный край» Е. Костровой с многоплановой росписью, серебристо-зеленой, белой и голубой, с необъятными далями и прозрачными озерами, в которых отражаются деревянные церквушки, с мерцающими огнями новостроек.

Большая творческая удача — два панно, выполненные в той же технике по мотивам народной росписи по дереву: городецкой — «Цирк» Л. Родиной и северодвинской — «Москва моя» Л. Федотовой.

Факультет в последние годы заметно взрослеет и совершенствуется, у него вырабатывается свой педагогический почерк. Здесь сложился разносторонний коллектив преподавателей, влюбленных в свое дело. С. Буданов, Н. Тихонов, Н. Золотарев, Э. Мышляева, В. Петров, И. Леонидова, Е. Коваленко и другие педагоги делают многое для оп-



ределения своеобразия и улучшения учебного процесса факультета. Это своеобразие выражается не только в характере завершенных дипломных работ, но и в самом процессе их защиты. Дипломанты в своих выступлениях, как правило, очень эмоциональных, часто обращаются к поэзии и музыке, художественной прозе и живописи. Потребность в кадрах художников с высшим образованием, которые могут работать в художественных промыслах, практически не ограничена. Пока же в силу сложившихся обстоятельств (в первую очередь — отсутствие необходимой учебной базы) факультет не имеет возможности полностью удовлетворить эту потребность. Приходится пожалеть, что около двух лет назад было закрыто заочное отделение института.

Мы надеемся, что положение изменится, когда по решению Совета Министров СССР будет построено здание на 600 учебных мест со всем комплексом производственных мастерских и факультет сможет значительно расширить свою работу.

А. Артемов.
Подсвечники. Глина, роспись

Львовский институт декоративно-прикладного искусства

А. Соболев

25 лет назад во Львове был открыт Институт декоративно-прикладного искусства. Сюда тянулись люди из многочисленных краев искусства Украины — из Косова и Лубен, Петриковки и Миргорода, Выжницы и Кролевца. Выпуск 1971 года проходил накануне юбилея института и дал путевку в жизнь новой большой группе молодых художников. Для Тараса Левкива дипломный проект был лишь очередным этапом серьезного творчества. На счету Левкива уже участие в 18 выставках, в их числе всесоюзная, посвященная 50-летию Советской власти, ЭКСПО-70, выставка львовских художников в Жешуве (Польша), персональная (1971 г.).

Его диплом — большая скульптурная композиция по мотивам поэмы «Энеида» классика украинской литературы И. П. Котляревского (руководитель проекта З. Флинта). Ее невозможно представить в другом материале, кроме керамики. Автор свободно, артистично владеет гончарным кругом, чувствует керамическую массу. Центральная объемная скульптурная группа более статична, парадна. Она окружена рельефными клеймами, решенными динамично и с юмором. Их нельзя не разглядывать, разглядывая, — не улыбаться. Тарас Левкив полон новых замыслов, мечтает создать композицию, посвященную Советской Армии.

Из года в год увеличивается коллекция гобеленов в музее института. Леся Довженко в качестве дипломной работы выполнила гобелен «Весна» и сувенирные коврики в технике батика (руководитель И. Боднар). В них по-новому зазвучали народные украинские песни «Ой, ясна-красна на небі зоря», «У зеленім саду на винограду», «Грай, музыка, краще грай», зашумела украинская свадьба в триптихе «Весілля». В этом дипломе удачно сочетается прелесть народной непосредственности с высоким профессиональным мастерством.

Институт воспитывает художников и из других союзных республик — Молдавии, Белоруссии, РСФСР, Казахстана,

бережно относясь к их национальной культуре и развивая ее. Своей родине — Казахстану — стране высоких гор и бескрайних пустынь, оранжевых степей и изумрудно-зеленых оазисов, посвятил свою дипломную работу Курсабек Тинибеков (руководитель Е. Фашенко). Работа состоит из трех войлочных ковров, которые могут быть объединены в сюиту «Степная мелодия». Глубоко чувствуя характер материала и широко используя принцип построения народных войлочных ковров с их ритмом крупных, плавных орнаментальных мотивов, Тинибеков создает современные по декоративному звучанию композиции.

Нужно обладать большой фантазией, безупречным вкусом, знанием стилей, чтобы проектировать нарядную одежду для торжественных случаев. На отделении моделирования, существующем 10 лет, только два раза предлагалась такая тема, и в обоих случаях дипломанты блестяще справились с заданием (руководитель Т. Эгреш). Подтверждением тому является включение в 1970 году моделей дипломантки Н. Шевченко в коллекцию Общесоюзного дома моделей и демонстрация их на Советской промышленной выставке в Париже. На защите дипломов в нынешнем году Л. Бондаренко показала модель того же назначения: платье из плиссированного шифона с широким рукавом, тунику из искусственного шелка «кожа» с поясом, орнаментированным металлом. Табачно-золотистый колорит модели, контраст легкого плиссированного шифона с «кожей» создает необычную, строгую и подчеркнуто торжественную композицию, навеянную средневековыми мотивами.

Разнообразна тематика дипломных работ кафедры проектирования интерьера и мебели. Это оформление двух залов Олеського замка-музея XVII века (дипломант А. Глушко, руководитель Я. Ульгурский), кафе «Виноградник» в Мукачево (автор В. Рубиш, руководитель Н. Смирнов), мебель для групповой комнаты детского сада (дипломант В. Купчишин, руководитель А. Дуфанец). Выпускник Б. Стельмах (руководитель А. Дуфанец) разработал 8 типовых мебельных сегментов, позволяющих решать мебель для кухни, спальни, комнаты общего пользования во многих вариантах.

Чеканка по металлу сейчас обычно ассоциируется с работами грузинских мастеров. Но она имеет глубокие исто-



рические корни и на Украине. Опираясь на староукраинские народные и цеховые традиции обработки металла, выпускники Ю. Павлович и П. Волик выполнили небольшие настенные панно-сувениры тиснением и чеканкой по латуни (руководитель М. Курильч).

Из знаменитой на Косовщине семьи резчиков по дереву пришел в институт Василий Корпанюк. Его дипломная работа продолжает и развивает традиции гуцульской резьбы по дереву.

В фойе нового спортивного корпуса Львовского политехнического института выполнены два больших витража. Их авторы — дипломанты кафедры художественного стекла И. Михайлюк и Е. Крип (руководитель Р. Сельский). Напряженный труд и многочисленные поиски привели художников к обобщенно-символическим композициям «История развития спорта» и «Спорт и современность». Технически витражи решены из литых блоков цветного стекла, соединенного цементом и ме-

Т. Левский.
Скульптурная композиция
по мотивам произведения
И. Котляревского «Энеида».
Терракота

Л. Бондаренко.
Нарядное женское платье

Н. Опанашук.
Свадебный сервиз. Стекло,
матовая гравировка

Я. Гузьо.
Набор штофов «Украинская
свадьба». Фарфор



таллическими конструкциями. Композиция Крипа, напоминающая фрагменты древнегреческой вазопиши, переносит нас в мир родины спорта с ее восхищением красотой человеческого тела.

Во второй композиции — «Спорт и современность» — пластическим центром является женская фигура в плавном гимнастическом движении как олицетворение красоты, гармонии и физического совершенства. Разнообразие форм и смелое сочетание различных приемов обработки стекла характеризует работу Н. Опанашука «Свадебный сервиз» (руководитель А. Соболев). Г. Цимбал выполнила своеобразную посуду для праздничного застолья из майолики (руководитель В. Башло). Мы не написали еще о керамической печи, поставленной в зале Олеського замка Ольгой и Романом Безпалькив, о многих других интересных работах, но мы надеемся не раз встретиться с работами выпускников института на выставках и в массовом производстве.

В. Калинин

Ленинградское Высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной в 1970 и 1971 годах выпустило из своих стен большую группу талантливых молодых мастеров декоративно-прикладного и промышленного искусства с хорошей профессиональной подготовкой. Многие дипломные работы выпускников училища вошли в жизнь — стали частью городских ансамблей, включены в оборудование и оформление цехов, больниц, школ, спортивных сооружений, украсили общественные интерьеры.

Среди дипломных работ живописного факультета своим монументальным размахом выделяется роспись спортивного стадиона на тему «Советский спорт» А. Шопина. Мозаичный фрагмент этой росписи, выполненный в натуральную величину, изображает фехтовальщика, стройного, сильного, одухотворенного. Панно сдержанно и красиво по цвету, молодой автор старательно выявляет специфические особенности техники мозаичного набора.

«Человек и звездоплавание» и «Труд», два больших декоративных панно на здании кинотеатра, — совместная работа дипломантов А. Ларионова и В. Мошкова. Динамичное по композиции, выразительное по цвету первое панно, выдержанное в сине-зеленых холодных тонах, передающее ощущение беспредельной глубины космического пространства, и второе — в золотистой, солнечной гамме, выполнены в новой технике — цветными нитроэмалью по металлу.

Отделение монументально-декоративной скульптуры ЛВХПУ имени В. И. Мухиной дало путевку в творческую жизнь Р. Красницкому, создавшему динамичную скульптурную композицию «Прометей» для наружной стены здания научно-исследовательского института. Он вылепил обнаженную фигуру героя античной мифологии, как бы парящего в воздухе на фоне стены. В композиции, в трактовке пластической формы у Р. Красницкого чувствуется какая-то особая выразительность, обостренное чувство современности.

Из работ выпускников отделения отделки зданий нужно отметить дипломный проект реконструкции Измайловского сада в Ленинграде И. Писаренко, получивший отличную оценку. Художница спроектировала и планировку сада, и различные архитектурные сооружения малых форм, прекрасно вписавшиеся в классический ансамбль города неподалеку от Измайловского (Троицкого собора), построенного В. Стасовым.

Из дипломных работ 1971 года особенно интересны проекты оформления народных праздников «Белые ночи в Ле-

бюро в Сормове участвует О. Фролов и группа дизайнеров-мухинцев, специализирующихся в области судостроения.

Есть еще одна интересная область приложения таланта художника — промышленность медицинского оборудования и приборостроение. За последние два-три года признание получили труды воспитанников факультета промышленного искусства ЛВХПУ Ю. Кайнилайнена и Ю. Ходькова, которые участвуют в конструировании точнейших медицинских приборов.

В этом году дипломник



Н. Савинова.
Декоративное блюдо из серии
«Отдых в саду». Шамот, роспись

нинграде» и «Русская зима», выполненные под руководством профессора Я. Лукина. Факультет промышленного искусства, которым руководит профессор И. Вакс, подготовил много специалистов художественного конструирования, успешно работающих в промышленности и институтах.

По дорогам нашей страны ходят легковые автомашины «Волга» новой усовершенствованной модели, в создании которой участвовали художники-конструкторы Л. Циколенко и С. Волков. В проектировании новейших пассажирских судов на подводных крыльях в специальном художественно-конструкторском

М. Стронгин представил к защите выполненную им художественно-конструкторскую разработку универсального операционного микроскопа, сложнейшего прибора, которому врачи-специалисты дали отличную оценку и рекомендовали для производства.

Большой интерес у медиков вызвал «Комплекс наркозодыхательной аппаратуры», лаконичной и строгой формы, спроектированный дипломником О. Шуймовичем. Во время испытаний аппаратура, представляющая собой как бы искусственные легкие, показала прекрасные результаты. Принята в промышленность дипломная работа студента факультета промышленного



В. Хвостин.
Гобелен, посвященный 300-летию
со дня рождения Петра I.
Фрагмент. Шерсть, ручное
ткачество

Н. Быкова.
Кубок «25 лет ЛВХПУ
им. Мухиной». Хрусталь

В. Власов.
Кубки. Хрусталь

С. Савина.
Проект росписи вестибюля
Ленинского райисполкома
Ленинграда. Фрагмент картона

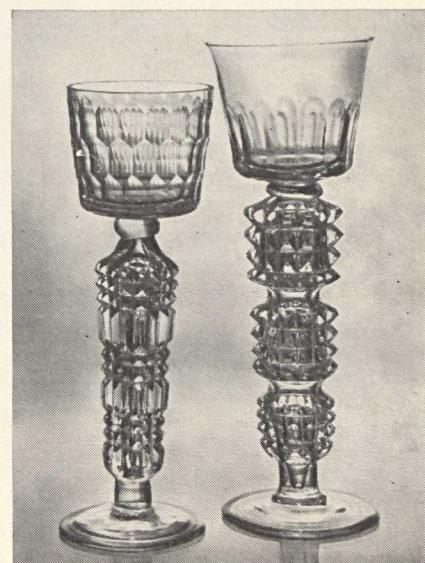


искусства В. Бобова, разработавшего конструкцию рентгеновского теневого микроскопа. Своими легкими, динамичными формами привлекает внимание модель пассажирского прогулочного катера, спроектированная Е. Морозовой. Хорошо отработанными пропорциями выделяется модель колесно-пропашного трактора для Липецкого авто-тракторного завода (дипломант С. Косниковский). В 1971 году отличную оценку получили дипломные работы дизайнеров О. Миндлинной («Художественно-конструкторская разработка плавучей дачи для дальнего туризма и отдыха»), С. Ильиной («Детский электромобиль для автодрома»), А. Резниковой («Телевизионный офтальмоскоп») и других. Все эти дипломные работы выполнены под руководством преподавателей И. Вак-

питанники ЛВХПУ начали активно работать над созданием современного гобелена в самых разнообразных техниках (под руководством преподавателей В. Крюкина, С. Бунцис, Е. Потулова и др.).

Преподаватели и студенты училища в 1970 году выполнили серию больших декоративных гобеленов для Мемориального центра на родине В. И. Ленина в г. Ульяновске. С этим ответственным заданием художники-мухинцы справились отлично.

Среди особо выделяющихся гобеленов, созданных дипломантами в 1971 году, следует назвать: «100-летие Парижской коммуны» В. Токарева (для Ленинградского музея Великой Октябрьской революции), «Судостроение» К. Черепанова (для салона пассажирского теплохода), «Борющийся Вьетнам» Б. Мигаля.



са, Л. Катонина, О. Гурьева, И. Корнилова.

О высоком научно-техническом уровне дипломов свидетельствует то, что три из них — «Оптический квантовый генератор ОГМ-40» Г. Поскребетьевой, «Лазерная установка для плоскостных операций» Е. Марова и «Любительская автоматическая карманная кинокамера» Л. Болмата были экспонированы на ЭКСПО-70.

Большим успехом молодых художников явилось также их участие в выставке на фестивале, организованном Обществом англо-советской дружбы в городе-побратиме — Манчестере летом 1971 года. Эта выставка в основном состояла из дипломных и курсовых работ студентов-мухинцев. Здесь было показано более пятидесяти произведений декоративно-прикладного искусства, главным образом ковры и текстильные панно. Позднее эта выставка демонстрировалась в Лондоне.

За последние два-три года вос-

В центре композиции у Мигаля — двое вьетнамцев, мужчина и женщина, с автоматами в руках. Враг рядом. Люди изображены на фоне тревожного военного пейзажа. Земля в огне. Лишь расцветающие цветы лотоса как бы символизируют собой жизнь и богатство вьетнамской земли. Гобелен В. Мигаля выткан из дешевых бумажных ниток, но он отличается богатством фактуры, красивым золотистым колоритом.

Есть ряд заслуживающих внимания работ из фарфора, стекла и хрусталя.

Отделение конструирования мебели под руководством архитектора профессора М. Шепиловского проводит смелые эксперименты в поисках современных образцов мебели, удобной, экономичной, с использованием новых синтетических материалов.

Впереди у молодых художников большой путь радостного творческого труда на благо народа.

«Краснодеревщики не слали мебель на дом»

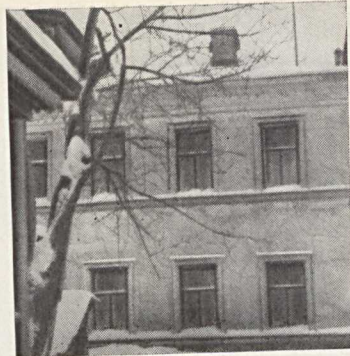
«Если я помогу моему читателю сделать-ся немного лучше, то этому я научился у Маяковского».

(Жан Стефан Алексис. Ганги)

«В музее Маяковского я глубоко почув-ствовал, что Маяковский был поэтом жиз-ни и поэтому стал самым великим поэтом революции».

(Петров Антеос. Греция)

[Из книги отзывов Государственного музея Мая-ковского (мемориальная квартира-библиотека) в Москве].

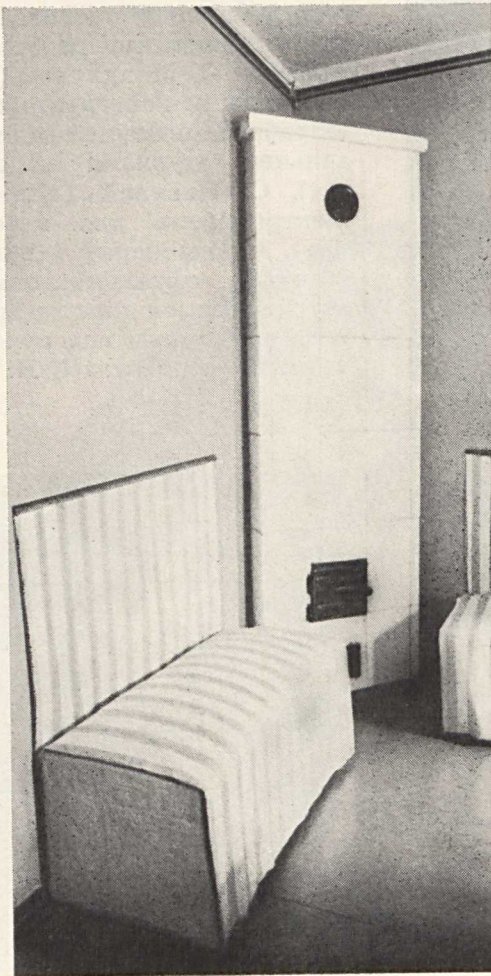


Л. Жадова

В. Маяковский широко известен у нас и как поэт, и как художник, «профессионал живописи, плаката, лубка, театральной декорации, книжной графики»². Формирова-ние творческого метода раннего Маяковского на скрещении поэзии и живописи всесторонне анализи-руется в работе Н. Харджиева «Маяковский и живопись»³. Уже довольно давно начали осмысли-вать в нашей эстетике и участие поэ-та в разработке идей новой худо-жественной культуры, новой пред-метной среды, нового декоративно-го искусства, в «нахождении ком-мунистического пути для всех на-родов искусств», — по его собствен-ным словам⁴. Само собой разуме-ется, что в связи с этим не раз от-мечалась причастность Маяковско-го к первоисточникам советской школы дизайнера, будущей школы художественного проектирования, начинающей свою историю с пер-вых лет революции. Конкретные же работы Маяковского в сфере дизайна до сих пор не попадали в поле зрения художественной кри-тики и истории искусствознания. А литературоведы и музейные ра-ботники ведь не раз описывали их. Речь идет о квартире Маяковского в Гендриковом переулке, получен-ной им по ордеру Моссовета⁵, кото-рую он сам рассчитал, спланиро-вал, как сейчас говорят, — целиком «оформил». Поэт поселился там, в старом двухэтажном доме весной 1926 года. Сам он занял неболь-шую угловую комнату, большими дверями раскрывавшуюся в более обширную общую столовую. Рядом были две комнаты его близких дру-зей Л. Брик и О. Брика. В экскур-сиях по мемориальной квартире, как правило, отмечалось и отмеча-ется, что поэт сам придумал ме-бель.

В одной из книг в Музее Маяковско-го в Москве читаем: «Маяковский сам набросал чертежик, по которо-му из оставшихся досок плотники сделали ему полку, шкаф, буфет, банкетки. Эта самодельная мебель выглядела несколько необычно, но была очень удобной»⁶.

Маяковский и создание вещей, — комнатного личного быта, — каза-лось бы, понятия несовместимые. Восстание вещей, взрыв засасываю-щего быта мещанской обыватель-щины — одна из важнейших тем в творчестве Маяковского⁷. «В земле городов нареклись господами и ле-зут стереть нас бездушные вещи». Друг Маяковского Велимир Хлеб-ников, в творчестве которого впер-



вые эта тема появилась еще в кон-це 90-х годов, живя в Казани, юно-шей-студентом «вынес из своей комнаты всю мебель, оставив кро-вать и стол, а на окна повесил ро-гожи»⁸. Маяковский далек от под-черкнуто эпатажного антиве-щизма (хотя, может быть, у Хлеб-никова это и не был сознательный эпатаж, а внутренняя необходи-мость) тем более, что и речь идет о другой, послереволюционной эпо-хе. Маяковский не отказывался от вещей, но ограничивал себя только самым нужным и самым простым. Во всем сохранялся благородный дух антивещизма. Это остро чувст-вуют посетители квартиры-музея, наши советские современники 60—70-х годов. Некоторым это даже кажется странным. С позиций воз-росшего материального благополу-чия квартира представляется им бедной, задним числом им хочется, чтобы поэт жил лучше, поком-фортнее.

Как правило, аскетизм обстановки объясняют, с одной стороны, эпо-хой, экономическими трудностями двадцатых годов. С другой сторо-ны — демократизмом Маяковского, удостоверенным им самим — «крас-нодеревщики не слали мебель на

дом». Объяснения эти справедли-вы. Однако, думается, все-таки не-полны.

Особую, антивещистскую атмосфе-ру квартиры Маяковского чувство-вали и некоторые современники по-эта. «Внутри квартиры почти аске-тическая простота и ослепительная чистота, как на военном корабле. Ничего лишнего.

«Теперь, когда квартира эта пре-вратилась в мемориальный музей, комнаты выглядят более нарядны-ми, благодаря стеклянным ящи-кам, защищающим полки с книга-ми и посудой», — пишет Н. А. Лу-начарская-Розенель, неоднократно вместе со своим мужем бывавшая в Гендриковом⁹. Корабельные срав-нения — три каюты, одна кают-компания — возникают как бы не-произвольно и в воспоминаниях П. Незнамова, который не только бывал в гостях, но даже жил неко-торое время в этой квартире¹⁰. Вполне естественно. Минимум об-становки. Отсутствие занавесей и драпировок. Чувство чистоты, про-зрачности, пространства — и все это при маленьких габаритах и уз-ких окнах старого дома. Не обои, считавшиеся тогда нормой всякого благоустроенного жилья, а покрас-ка стен каждой комнаты в один цвет — желтый в столовой, красный в прихожей — способствовала это-му ощущению. По общему стилю комнаты похожи на интерьеры, ко-торые начинали проектировать в те самые годы архитекторы-конструк-тивисты; на мебель, которую под руководством Родченко создавали в качестве проектов и уникальных образцов вхутемасовцы на метал-лообрабатывающем факультете¹¹. Маяковский, как и все конструкти-висты и производственники, меч-тал о новом быте, о новой архитек-туре, о новой мебели. Кто знает, может быть, Маяковский и вос-пользовался бы типовой современ-ной мебелью, если бы она была в магазинах. Ведь гордился же он, по рассказам участников ново-селья, тем, как приспособил в ка-честве светильников конторские лампы на потолке (для жилого ин-терьера это была тогда целая рево-люция), приобретенные в мосторге. Но типовой мебели в наши двадца-тые годы не было и быть не могло. В этом — особенность времени.

Однако выполненная столяром де-ревянная мебель по стилю такова, что в принципе могла бы быть ти-повой. Вместе с тем, при своей строгой простоте она по использо-ванию индивидуализирована. Она



точно рассчитана, прежде всего, на самого обитателя квартиры. Полка подвешена высоко — по росту поэта. Сам Маяковский, смеясь, называл ее «универмагом». Он мог складывать туда, что хотел и как хотел, и никто другой не мог туда дотянуться. Такова же и высота шкафа в комнате Маяковского, своеобразно оформленного и удобствами для бритья, изобретенными самим хозяином. Широкий стеклянный буфет рассчитан на большую емкость; посуда не только ставилась, но и подвешивалась на крючки, на внутренней стенке, хотя сервировки особой не было — угощали в основном бутербродами — посуды требовалось много. Маяковский не мог жить один; вечерами квартиру всегда наполняли друзья и знакомые. У телефона длинный провод — Маяковский любил рассказывать разговаривая. Однако все эти индивидуальные черты обстановки как бы умеряются общей строгостью атмосферы. Строгая нейтральность вещей, по видимому, в прямой зависимости с далеко необычным хозяином — самым могучим по своеобразию поэтом современности. Квартира эта жила искусством, литературной

деятельностью, многотрудным творчеством людей. «Я называл эту квартиру: «не квартира — порох!» — настолько часто и страстно там скрещивались шпаги ума и взрывались на воздух репутации»¹². Там происходили заседания редакции «Нового ЛЕФа», собрания «РЕФа», бесконечные чтения стихов. Здесь Маяковский читал в двадцать седьмом году «Хорошо!», Асеев «Семена Проскакова»... Здесь происходили теоретические дискуссии. Здесь Маяковский в кругу друзей и товарищей по работе отчитывался в своих зарубежных поездках. Квартира в Гендриковом, так же как и рабочая комната Маяковского в Лубянском проезде, были центром духовной жизни, своего рода клубом для целой группы людей, зачинателей создания новой коммунистической художественной культуры. Думается, именно поэтому Назым Хикмет, придя в эту квартиру, мог написать потом в книге отзывов: «Великий друг, великий поэт, большой человек, мой старший брат Маяковский! Я снова после долгих лет, жму твою сильную честную руку»¹³.

¹ Л. Шилов. «Здесь жил Маяковский». М., 1963, стр. 168, 172

² «Маяковский-художник». М., 1963, стр. 5.

³ Н. Харджиев. «Маяковский и живопись», в кн. Н. Харджиева, В. Тренина «Поэтическая культура Маяковского». М., 1970, стр. 9—50.

⁴ Этой теме еще в 1958 году была посвящена статья К. Бондарева «Маяковский и декоративное искусство» в «ДИ СССР», 1958, № 7.

⁵ 23 апреля 1928 г. Моссовет дополнительно, специальным письмом, закрепил эту квартиру за Маяковским. В. Кажанян. «Литературная хроника». М., 1956, стр. 268.

⁶ Л. Шилов. «Здесь жил Маяковский».

⁷ Тема восстания вещей разрабатывалась В. Маяковским в трагедии «В. Маяковский» (1913 г.), в пьесе «Мистерия-Буфф» (1918 г.), в поэме «150.000.000».

⁸ Собрание произведений Велимира Хлебникова. Л., 1930, «Биографические сведения», т. I, стр. 8.

⁹ Н. А. Луначарская-Розенель. Луначарский и Маяковский, в кн. «В. Маяковский в воспоминаниях современников». М., 1963, стр. 473. (Кстати, в отношении буфета она ошибается, он всегда был застеклен. — Л. Ж.)

¹⁰ П. Незнамов. Маяковский в 20-х годах. Там же, стр. 377.

¹¹ Кстати говоря, мебель Маяковского представляет собой редкие, сохранившиеся реально, а не на бумаге, образцы новой мебели 20-х годов.

¹² П. Незнамов. Там же, стр. 377.

¹³ Л. Шилов. «Здесь жил Маяковский». Стр. 167.

Варфоломей Варфоломеевич Растрелли, обер-архитектор

«Благолепие городов — сверкающие купола, певучесть площадей, простор жилищ, изящные колонны, дворцы в тончайшей росписи... там протекла его жизнь... его истинная жизнь...»

Натали Саррот, «Золотые плоды».

А. Гагкаев

«Весьма удивительно, что человек столь искусный, сколькие творения которого все видят, и прилежания во всем, за чем он смотрит, человек степенный, которого никто не может обвинить в пороке, должен быть в столь бедственном положении с семьей»¹. Так писал в 1764 году анонимному адресату Франческо Бартоломео де Растрелли, римский граф, кавалер ордена Иоанна Латеранского, обер-архитектор двора ее величества, автор проектов, число которых, по свидетельству самого автора, достигает семидесяти пяти². Растрелли — архитектор, начавший свой творческий путь при Петре I и окончивший его при Екатерине II. На его глазах сменилось восемь государей Российской империи, а он, переходя от проекта к проекту, создавал архитектурный антураж событиям бытотекущей придворной жизни, которому в отличие от них предстояло снова и снова входить в будущее. Растрелли — это целый мир архитектурных образов. Растрелли — это целая эпоха в культурной жизни России. Екатерининский дворец в Царском Селе, Зимний дворец, Смольный монастырь, Воронцовский и Строгановский дворцы в Петербурге, Большой дворец в Петергофе, Андреевский собор в Киеве — связанное дисциплиной буйство фантазии, грациозная элегантность и виртуозная прихотливость. Эпоха барокко в архитектуре России надежно отождествилась с его именем. Ортодоксальный классицист Джакомо Кваренги говорил: «Я не могу видеть церкви Смольного монастыря, не сняв шляпы»³. В архитектурных образцах, оставленных нам Растрелли, достаточно четко запечатлены и культурные запросы заказчика, и эстетические идеалы эпохи. Своим исследователям и биографам Растрелли оставил, к сожалению, слишком мало сведений. Мы не располагаем материалами, которые позволили бы проследить его становление как личности и профессионального деятеля. Из анализа его творчества можно с достаточной очевидностью

сделать вывод о том, что он непременно должен был учиться в Западной Европе. Но где и у кого, неизвестно. Можно лишь предполагать, что он попал во Францию в конце «эпохи Regence» и в начале периода рококо, в Италию — в период расцвета барокко, где «только что конченные грандиозные декорации не одного здания, а целых площадей, например, парные церкви Pierra del Popolo и та же Scala di Spagna, немало повлияли на творчество Растрелли»⁴. Во время своего европейского вояжа он мог, а вернее, должен был посетить Германию и Австрию. Его учителями в равной степени можно назвать Мейсонье, Боффрана, Оппенора, Доменико Росси, Киавери, Шлютера, Бурначини, Фишера фон Эрлаха, фон Гильдебрандта, Ноймана. Несомненно также, что большое влияние на зодчего оказал его отец, Карло Бартоломео Растрелли, выпитый Петром I из Парижа для «планов и строений всяких созидааний», «делания декораций» и «кумироделия». Это видно хотя бы из того, что первые работы Растрелли-сына связаны с архитектурно-декоративной отделкой интерьеров (дом барона Шафирова, дом Кантемира, господаря Волосского). И хотя Растрелли «не является учеником и подражателем какого-либо определенного мастера, но, по видимому, принадлежал к числу тех гениальных натур, которые жадно наблюдают все встречающееся на пути и превращают его в собственный мир»⁵. Если не учитывать всего этого, тогда непонятно будет, каким образом на российскую почву была перенесена «бешеная роскошь Regence», орнамент «тяжелого рококо» и «стилизованной волны», почему лебловский дворец в Петергофе сохранил в интерпретации Растрелли дух петровской эпохи, возникло сочетание западноевропейского барочного купола с главой-луковицей в церкви Смольного монастыря и в Андреевском соборе. Самый значительный этап творчества архитектора совпадает с царствованием Елиза-

веты. Дочь Петра Великого, прочно обосновавшись на престоле после переворота 24—25 ноября 1741 года, окончательно европеизировала русскую культуру, создав предпосылки стилистического взрыва и потом агонии барокко и культурной ломки 60-х годов с последующим переходом к классицизму. Князь М. Щербатов писал: «Двор подражал или, лучше сказать, угождал императрице, в златотканые одежды облакался, вельможи изыскивали в одеянии — все что есть богаче, в столе — все что есть драгоценнее, в шитье — все что есть реже, в услуге — возобновля древнюю многочисленность служителей, приложили к оной пышность в одеянии их... Дома стали украшаться позолотой, шелковыми обоями во всех комнатах, дорогими мебелью, зеркалами и другим. Все сие доставляло удовольствие самим хозяевам, вкус умножался, подражание роскошнейшим народам возрастало и человек становился почтителен по мере великолепия его жилья и уборов»⁶. Это породило многостороннее разворачивание стиля барокко во всей дворянской культуре, везде выявляя внешне изысканную чувственную свободу. И в то же время, через архитектуру, главным законодателем в которой был Растрелли, повлияло на репрезентативное самовыражение дворянства (дом в «растреллиевом стиле» — критерий «великолепности жилья», а следовательно и мера «почтительности» хозяину; именно это и рождает массовые стилизации и эпигонство «а ля Растрелли»). В этот «век фаворитизма» творчество — это непрерывный конфликт закономерного и случайного, это самоотжествление художника с мышлением заказчика, который есть одновременно индивид и идея власти. Известный историк П. Петров писал, что «он (Растрелли — А. Г.) нашел много покровителей, в числе которых первым оказался герцог курляндский И. Бирон»⁷. Тот же Петров отмечает, что в более поздний период покровителем Растрелли был управляющий Канцелярией

строений граф В. В. Фермор, причем особенно важным представляется тот факт, что «управление графа Фермора строительной частью в царствование Елизаветы Петровны... совпадает с величайшими подвигами графа Растрелли, то есть с эпохой величайшего блеска строительного дела в России»⁸.

Можно утверждать, что, несмотря на неизбежность культурной ломки в России в 60-х годах XVIII в., смену барокко классицизмом, не последнее место в отстранении от архитектурной деятельности Растрелли, игравшего роль манифестатора культуры эпохи «кроткая Елисавет» в архитектуре, заняло личное вмешательство И. И. Шувалова. Пользовавшийся большим весом при дворе, Шувалов заменил Растрелли Деламотом при строительстве Гостиного двора в Петербурге и «одним ударом достиг двух целей: закончена — несколько насильственно — эпоха барокко, ее первому непревзойденному певцу не дано допеть его последней песни, приведена «смена» с новыми вкусами...»⁹. Однако главную роль в отстранении Растрелли от архитектуры сыграл консерватизм мышления архитектора, который, не сумев уловить сути трансформации культуры, не мог перестроиться на новую «стилистическую волну» и оказался за пределами архитектурной деятельности. Пытаясь вернуться на утраченные позиции, Растрелли устраивает выставку при дворе прусского короля. Вот письмо к Растрелли от Фридриха Великого: «Я очень тронут тем, что Вы представили Ваши планы главных построек, которые выполнены Вами при Русском дворе. Я нашел их столь прекрасными, что для публики будет потерей то, что от нее скрыты творения, свидетельствующие о Вашем даровании и Ваших архитектурных талантах, в той же степени приятные в гравюре; они принесут Вам аплодисменты тех, кто почитает изящные искусства и науки. Поэтому я прошу Господа о его святом покровительстве над Вами»¹⁰. Вероятно, просьба прусского монарха так и осталась «гласом вопиющего в пустыне», а Растрелли постигла судьба, столь характерная для многих великих мастеров, — на 72 году жизни, всеми забытый, он умер в Митаве, в одном из поместий своего старого покровителя Бирона.

Творчество Растрелли настолько индивидуально, что понятие о «растреллиевом барокко» надежно вошло в русскую художественную культу-

ру. Можно вспомнить работы, аналогичные дворцовым зданиям Растрелли: королевские дворцы в Мадриде (Дж. Сакетти, 1738—1764 гг.), в Берлине (А. Шлютер, 1698—1706 гг.), дворец князя-епископа в Бюрцбурге (И. Нойманн, 1722 — 1744 гг.). У Сакетти монументальность достигнута тем, что дворец — крепость, у Шлютера тот же эффект — через включение строго классического портала-знака королевской резиденции. Растрелли же достигает монументальности, не прибегая к каким-либо средствам, выходящим из сферы барокко. Он заставляет пространство застыть в четком объеме фронтальной композиции, сочетая ее с максимальным использованием арсенала декоративных средств барокко.

Растреллиевое барокко от прочих внутристилевых направлений отличают также интерьер и его связь с экстерьером. Растрелли чужда не знающая меры изощренность декора, свойственная рококо, например, в интерьерах Шенбруннского дворца Николауса Пакасси, где освобожденный от церковности и религиозной мистики, построенный на резком контрасте с экстерьером архитектурный декор апартаментов лишен меры и цельности. У Растрелли, который смело включает элементы рококо в архитектурно-декоративное убранство интерьера, нет яркого антагонизма между внешним и внутренним пространством, хотя было бы неверно говорить о том, что экстерьер у него никак не противоречит интерьеру. Это свело бы на нет сценический эффект, который лежит в основе стиля барокко. Противоречие между внешним и внутренним пространством было частично преодолено лишь у Воронихина в Казанском соборе, где пространство «перетекает» из экстерьера в интерьер. Кроме того, не следует забывать ту «боязнь простоты», о которой писал Д. Аркин — черту, свойственную не только Растрелли, но «и всему аристократическому искусству позднего феодализма»¹¹. Интерьер у Растрелли усложнен, нагружен декором, но архитектор чужд декорационному максимализму современников, работавших в Германии и Австрии.

Именно поэтому говорилось о том, что «все мастера, работавшие в сороковых-пятидесятых годах XVIII в., имели единое архитектурное мышление. Все они работали, всецело пользуясь архитектурными приемами Растрелли»¹². И даже в существовавшей параллельно с целым штатом по-

мощников, «гезелей» и учеников Растрелли школе «архитектуры-цивилис» князя Дмитрия Ухтомского приемы растреллиевского барокко считались образцовыми, а ведь именно эта школа дала русской архитектуре целую плеяду замечательных зодчих.

Чрезвычайно интересна судьба последователей и учеников Растрелли. С такими именами, как А. Квасов (один из авторов нового генерального плана Петербурга 1763 — 1769 гг.), Ю. Фельтен (главный архитектор «Канцелярии от строений», профессор Академии художеств, ее директор в 1789—1794 гг.), а также с учениками Д. Ухтомского И. Никитиным (планировка Твери и работы в Москве), М. Казаковым (Университет, Сенат, Голицынская больница и др. в Москве) и многими другими связано начало эпохи классицизма в архитектуре России. Усвоив творческие методы и стиль мышления растреллиевой школы, они преломили их через традицию, привнесенную Валленом Деламотом и явились провозвестниками блестящей эпохи в архитектуре России: Кваренги, Захаров, Воронихин и Росси. Печальна судьба русских архитекторов. Стерлись со страниц истории имена создателей древнерусских храмов, наполнена трагизмом жизненная история гениального зодчего Василия Баженова, шереметевских крепостных зодчих... Но созданные ими сооружения функционируют века, тем или иным способом воздействуя на человека. Так и здания, построенные российским архитектором Варфоломеем Варфоломеевичем Растрелли, живут уже третье столетие, являясь целью культурного паломничества, предметом восхищения и гордости наших современников.

¹ Z. Batowski. Architect Rastrell: o swych pracach. Lwów, 1939, 1. 64.

² Ibid., 1.1.47—63.

³ В статье о состоянии художеств в России. «Северные цветы», 1826, стр. 15.

⁴ В. Курбатов. Значение гр. Бартоломео Растрелли в истории русского зодчества. «Зодчий», 1906, №№ 45—47, стр. 462.

⁵ Там же, стр. 477.

⁶ М. Щербатов. О повреждении нравов в России. Лондон, 1858, стр. 59.

⁷ П. Петров. Материалы для биографии графа Растрелли. «Зодчий», 1876, № 5, стр. 56.

⁸ П. Петров. История Санкт-Петербурга. СПб., 1885, прим., стр. 67.

⁹ В. Нечаев. Растрелли и Деламот. «Старина и искусство», Л., 1928, стр. 15.

¹⁰ Z. Batowski. Указ. соч., стр. 64.

¹¹ Д. Аркин. Растрелли. М., 1954, стр. 96.

¹² А. Матвеев. Растрелли. Изд. «Искусство», 1938, стр. 21.

Два барокко

М. Остроумова

В. Растрелли.
Дворец графа Строганова



В 1752—1754 годах на месте пересечения Мойки с Невским проспектом В. В. Растрелли построил дворец для графа Строганова. Столетие спустя, в 1846 году, на той же линии магистрали, только у Аничкова моста, заложено было другое здание — особняк князей Белосельских - Белозерских. «Единственная моя цель, — говорил тогда автор, А. И. Штакеншнейдер, — построить нечто похожее на Строгановский дворец»¹.

Подобная откровенность приводила в восторг современников архитектора, лишний раз подчеркивая его выдающуюся способность работать в различных «стилях». Именно эта способность при жизни обеспечила славу строителя «лучших зданий... не одного Петербурга, а всех европейских столиц»². Она же обернулась кличкой «эклектика», «плагиатора», «бездумного подражателя стилям прошлых веков». Штакеншнейдера вместе с другими приверженцами этой школы обвиняли в том, что в их постройках «формы барок-

ко и рококо, готики и романского стиля применялись без всякого критического осмысления»³, что они пытались «воскресить архитектуру прошлого со страниц архитектурных увражей»⁴ и что, порвав с «прогрессивной» традицией классицизма, они пошли по пути беспринципной эклектики и стилизации, не имеющей национальной основы⁵.

руководствовались Растрелли и Штакеншнейдер, может быть поучительным в связи с указанным кругом проблем.

*

Строгановский дворец — это яркое и типичное произведение для России периода барокко, когда самодержавная власть праздновала победу над всякой идеей коллегиального управления, откуда бы ни

Сейчас отношение к эклектикам пренебрежительно-равнодушное: избавившись от украшения в архитектуре, мы сочли себя избавленными от этого зла. А зло ли это? Кто ответил нам на вопрос, почему не эклектик Растрелли — представитель барокко, в котором китайщина причудливо вплавлена в готику и Ренессанс? Потому только, что барокко их «творчески» переварило, а эклектики XIX столетия «пассивно копировали и подражали?». Но так ли это на самом деле? Кто такой Штакеншнейдер — плагиатор или художник, творец; что представляет собой его постройка: наивное увлечение диалектом барокко или творческий постулат? Правомерен ли эклектизм как творческий метод?

На все эти вопросы невозможно дать исчерпывающий ответ в одной статье. Но сравнение дворца Белозерских со Строгановским дворцом, анализ их пространственных структур и рассмотрение градостроительных принципов, которыми

исходила она — от бояр или холопов. Воля монарха как символ организации и порядка призвана была сплотить обширное социальное тело подобно космической воле, пронизывающей все инстанции бытия.

Попытка найти вселенскую меру вещей, создать грандиозную метафизическую систему выразилась в стремлении свести многообразие сущего в ритмически-целостный цикл, подчинить материю и пространство единой гуманизирующей воле, ниспровергнув привычные догмы о природе вещей. Камень вдруг сделался мягким, как воск, неказистое дерево под позолотой обрело необычайный смысл, пейзаж стал подобен хитроумным изделиям ваятелей и ткачей, архитектура, напротив, — причудливой, как природа. Кредо ее — пародируя геометрический блок, преодолеть рациональный стандарт. Иллюзионизм, преобладание массы над формой, рискованность весовых отношений, умение до неузнаваемости переосмыслить,

трансформировать известный мотив, сообщить ему полемический смысл — таковы излюбленные приемы этой архитектуры.

Растреллиевский дворец содержит эти черты. Зодчий как бы колеблет, раскачивает изнутри строгий в плане трапециевидный сдвиг, превращая его в поток ритмизованных масс. Напряжение стены раз-

«В этом «будуаре» а ля Помпадур» не хочется заводить спора; тут так хорошо, так весело, так роскошно. ... Кругом и вверху — зеркала; но там же — изящная резная работа, ярко вызолоченная; там же штоф блистает своей шелковистою роскошью, там же разбросаны картины в духе Ватто. Это ослепительная смесь изящной мелочи, кото-

чество приобретает ритм редких, subtilных колонн: сгустки их словно бы растеклись вдоль фасадов — пропали энергия и напор. Отделились от центра фланги — вместо одного, но решительного удара, звучат три более робких. Они не в силах пробить инертную гладь стены — чуть всколыхнув поверхность, тонут и глохнут в ней. Содер-



А. Штакеншнейдер.
Особняк
Белосельских-
Белозерских

решается мощными выбросами колонн, которые придают ей волнообразный изгиб. Колебания эти — фиктивны: они изображены на стене, не затрагивая конструктивных основ. Образ находится в резком несоответствии с вещественным бытием, но именно в этом противоречии — эмоциональный эффект. Пластический тип дворца строится как развитие от плоского к выпуклому, от прямого — к изогнутому, от спокойного, ясного — к насыщенному, динамичному, от старой классической схемы к уничтожившей ее новой системе. Становлением пластического оригинала в рамках тривиальной конструкции характерен описываемый дворец, одна из построек великого зодчего, о котором писал Антиох Кантемир: «Граф Растрелли, родом итальянец, в российском государстве — искусный архитектор; ...Инвенции его в рисунках великолепны, вид зданий казист; одним словом может увеселиться око в том, что он построит»⁶.

рая сама себя умножает до бесконечности»⁷. Нас не введет в заблуждение упоминание Ватто и мадам Помпадур. Журчащий и переливчатый, вкрадчиво-сладкий тон выдает перо XIX столетия — перо поэта Нестора Кукольника, описывающего один из штакеншнейдеровских дворцов. На фотографиях — обе постройки рядом. Казалось бы, Штакеншнейдер и в самом деле берется создать подобие Строгановского дворца. Однако это не так. Очевидно, Растрелли казался ему несколько «неизящен», грубоват, и он решил слегка «исправить» его, полагаясь на свой (и своих современников) вкус. Штакеншнейдер берет ту же схему — плоская, разделенная на три части стена, но динамизм преодоления плоскостности ее исчез: уничтожен провал ворот, весь третий этаж, сняты наличники нижнего ряда, уменьшен масштаб лепнины и окон по отношению к стене — она не кажется насквозь пробитой ажуром, как в Строгановском дворце. Иное ка-

жание здесь иное: не порывистость — но легкая оживленность, не пафос борьбы — но приятное разнообразие впечатлений. Господствует стремление не потрясти, но развлечь, острота столкновений исчезла, осталась легкая вибрация поверхностей, скользкие ритмы фактур. Этому чувству способствует малоактивный, блеклый цвет, нивелирующий контрасты. Несмотря на то, что оба здания имеют одинаковое местоположение, по способу организации городского пространства они совершенно различны. Строгановский дворец скомпонован так, что вся энергия пластического движения направляется к центру — портикам обоих фасадов, как бы всасывая проходящего зрителя внутрь. Она дает ощущение, что где-то внутри, в средоточии центростремительных сил, и есть та самая тайная пружина, действие которой отражает поверхность стены. Архитектура дворца Белозерских — декорация также, но декорация иного сорта. Если в

Строгановском дворце борьба цветовых пятен, фактур, светов и теней использовалась для того, чтобы создать иллюзию развитого пространства, то Штакеншнейдеру эти средства нужны, чтобы оживить плоскость, не разрушая ее. Мотив движения к центру вверх, который придавал состояние «вздыбленности» растреллиевской постройке, почти заглушен: ритмические акценты, усиленные по бокам, не позволяют центру выдвинуться вперед. Здесь подчеркнут иной мотив — горизонтали покоящихся один на другом ярусов: спокойный цоколь; нарядный, пышный второй этаж; усложненный по контуру верхний ярус фронтонов, аттиков, балюстрад. Соотношение это устойчиво, неколебимо; конфликт успокоен, снят. Так же спокойны и так же четки «изображения» трех ризалитов на глади стены: атланты, поддерживающие пьедесталы колонн, усложненные наличники окон, как бы очерчивающий весь кусок пологий главный фронтон и треугольные фронтончики флангов. Цель постройки — направить зрителя мимо себя, потому движение вдоль здания много активнее, чем стремление внутрь. Этот прием скорее напоминает русио-европейский классицизм, чем растреллиевское барокко: фасад представляет собой не столько ограничивающую объем поверхность, сколько часть «интерьера» улицы, ее стены.

Существует неверное мнение, что архитектура эклектики, пренебрегая наследием классицизма, эгоистически отвернулась от градостроительных задач. Дело в том, что задача

сама изменилась. Россия, Захаров, Воронихин намеренно проводили в жизнь идею слитности городского пространства, но в условиях ансамблевого строительства существовала возможность, не разрушая единства площади или проспекта, развернуть сложный ритмический ряд.

Для сороковых годов не характерно освоение грандиозных пространств, новых городских территорий. Стиль эклектиков сформировали одиночные сооружения, которые в условиях значительно уплотненного города принуждены вливаться в уже существующий и, как правило, сложный ритм, теряя свою собственную ритмическую активность. Стихийная застройка «впритык» — такова теперешняя градостроительная цель, и трудно в такой ситуации придумать иное решение. Эта стадия была подготовлена еще в эпоху ампира. Поздний ампир отмечен фасадностью и декоративизмом ничуть не менее, чем «новый стиль». Эклектика, таким образом, не отрицает градостроительной линии классицизма, но продолжает ее. Идейная целостность и размах барочной архитектуры были следствием того, что и материальные, и духовные силы общества были полностью сконцентрированы в руках правящего класса, который являлся главным капиталовладельцем.

Россия середины XIX столетия — это другая Россия. Развившаяся промышленность перекачивает богатство из дворянской казны в карман буржуа. Самодержавие сделалось формой, не выражающей истинной сущности

классовых сил, государственный бюрократический аппарат оказался негодным при новых условиях. Цель его отрывается от общественных целей и сосредоточивается на одном — во что бы то ни стало, пусть деспотически, но сохранить себя самое.

Если в первую половину царствования Александра в интеллигентских кругах не возникало сомнений в разумности его правления, то после войны 1812 года, сместившей привычные представления, всколыхнувшей все уровни жизни и приведшей к взрыву 1825 года, борьба с тиранией становится основным содержанием эпохи.

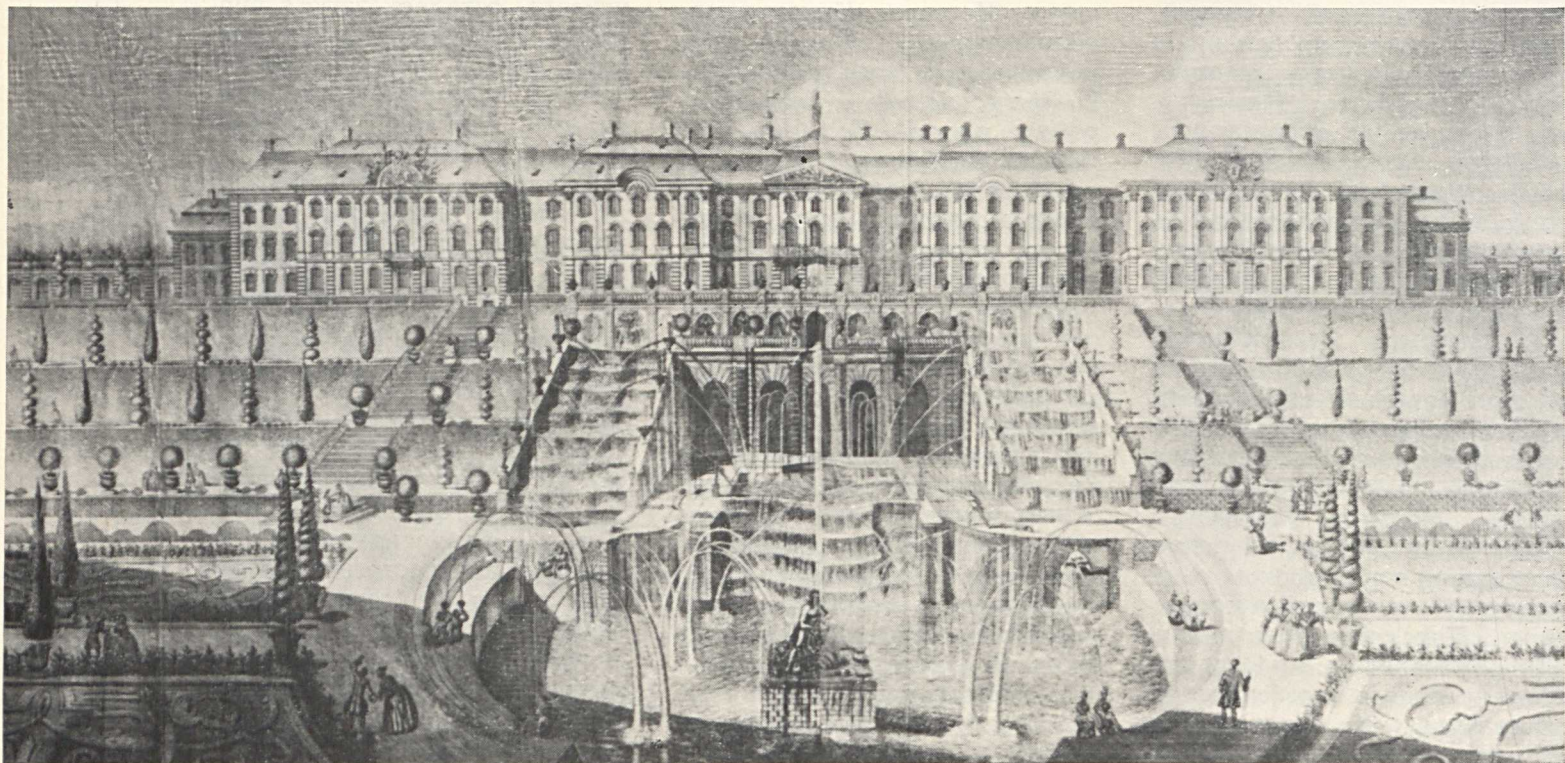
Едва взойдя на престол, Николай стал подавлять; подавление стало символом новой эпохи, реакция — нормой ее. Но с усилением нажима в той же мере растет протест. В России не сложилась хоть сколько-нибудь организованная буржуазная оппозиция — образованный дворянин скорее понял необходимость переустройства, чем тугодумный купец. Поэтому оппозиция выражалась как стихийный нравственно-социальный протест интеллигенции против деспотического режима.

Новое время вырабатывает и новый психологический тип. Небogatый чиновник-интеллигент, все достоинство которого — его личность, культура, тонкость мыслей и чувств, — вот новый герой. Соответственно, вкус диктует теперь не господская элита, но среднего уровня чиновничий быт.

Разочарование в общественной жизни, в официальной системе вызвало к жизни противоположные формы созна-

В. Растрелли.
Петергофский Большой дворец.
Гравюра по рисунку Махаева.
1761

В. Растрелли.
Корпус «Под гербом»



ния — стремление к интимным переживаниям, к возбуждению чувств. Мечтательность, переходящая в распущенное фантазерство — всеобщая болезнь, отсюда прекрасным считается все эфемерное, переливчатое, переходящее в свою противоположность, на что-то похожее, но не являющееся им.

Одним из проявлений этого способа мышления явился ретроспективизм как попытка осознать закономерности исторического процесса, проверить силу воздействия самых различных систем. Теоретически вооружившаяся к тому времени школа уже точно установила, «как надо строить». Естественно, что живая мысль, постоянно борясь со схемой, ищет пути, как строить «не надо», натываясь на бездну отвергавшихся ранее стилей. Один из них — стиль барокко, явная антитеза рассудочности классицизма, — не мог не привлечь архитекторов нового направления.

Любим XIX столетия нравился мир их предков, они хотят походить на них, но не становясь такими же, как они. В XVIII веке любили либо очень большое, либо очень маленькое, игрушечное. Теперь же принят ординарный размер в масштабе среднего человека. Мы говорили о том, что Строгановский дворец как бы захватывает часть пространства, массой своей вытесняет воздух, раздвигает его перед собой. Его пространственная активность — проявление воли и духа, способных победить материю и природу. Пространственная инертность дворца Белосельских, стремление сгладить акценты, «заткнуть» поверхность стены, лишив ее напряжения пустот, дает возможность глазу по ней скользить, наслаждаясь сложным плетением форм. Его ломкая, полупризрачная структура с массой неглубоких, но все же живых ощущений — вот новое качество пластики, в котором выразилась попытка сменить опостылевший казенный мундир пусть на поношенное, но «цивильное» платье, выбраться из казарм пусть не в величественный, но уютный особнячок. В сравнении с академистами эклектики не без основания считали себя новаторами; они пытались найти ходы — извилины, ручейки, коль скоро было заткнуто русло. Штакеншнейдер был выдающимся мастером среди них, одним из культурнейших в те времена людей. В доме его бывал цвет петербургской интеллигенции: М. Глинка, И. Тургенев, Гончаров, Достоевский, Майков, Шевченко, А. К. Толстой,



Герцен, Клодт. Построенный им дворец князей Белозерских — умелая творческая интерпретация растреллиевской постройки с учетом поставленных новой эпохой задач. И все же при взгляде на эту постройку не покидает ощущение чего-то натужного, половинчатого, несвободного, какого-то внутреннего компромисса, неискренности, чего-то сбившегося с пути. Свист занесенного надо всем бича, заставлявшего втягивать голову в плечи, чрезмерная корректность, боязнь совершить «неприличность», протест, высказываемый не по существу, когда, слегка отступая от правил, нет сил не держаться за них, — такова эта архитектура. Иной не могла она быть, потому что протест глубокий осуществляли те, кто не имел

для строительства ни власти, ни средств. Вина ли художника в том, что он не смог превзойти положенный эпохой предел? Быть может, не один Растрелли погиб, был задушен узостью, мелкотравчатостью предлагаемых временем задач, покуда вытоптанной историей пластический гений той же историей полстолетия спустя не был вновь воскрешен.

¹ Кукольник Нестор. О Дворце великой княгини Марии Николаевны. «Иллюстрация», т. 1, № 1, 1845.

² Там же.

³ История русского искусства, т. 8, ч. II. М., 1953, стр. 455.

⁴ Там же.

⁵ История русской архитектуры. М., 1956, стр. 527.

⁶ Биографические записки, т. 1, 1958, стр. 620.

⁷ Кукольник Нестор. О Дворце великой княгини Марии Николаевны. «Иллюстрация», № 1, 1845.

«На что похоже облако, Полоний?»

И. Бахталовская

Когда старый педжент, скрипя колесами, ехал по улицам Ковентри, в толпе любителей театра стоял, говорят, мальчик, усерднее прочих следивший за тем, что происходило на дощатой платформе.

Педжент был театральной телегой, любителями театра были все жители Ковентри, а шекспироведы склонны полагать, что юный Вильям Шекспир отправлялся в соседний город, чтобы увидеть мистерию о сотворении мира в пятидесяти актах.

Почему шекспироведам непременно хотелось бы видеть Шекспира в толпе зрителей средневекового театра? Очевидно, потому, что в его трагедиях пульсирует кровь мистерий, и мистериальная концепция человека близка ему.

Но, думаю, дело не только в этом. Шекспир порвал цепь времен, и все времена, сорвавшись с цепи, вломились на его сцену, прошедшие и будущие.

Каждому, кто приближался к Шекспиру, пришлось задуматься над тем, каким образом удалось ему открыть тайные законы человеческой природы, универсальной во все времена, и почему, не очень греша против объективной исторической данности, он всегда выводит своего человека за границы средневековья или Ренессанса, куда сам же поначалу определил их на жительство. Художник, удостоенный чести оформить Шекспира, должен услышать гул минувших эпох, отдающийся в современности. Шекспир, не имевший, как говорят, ни малейших претензий к декорации, оказался крайне взыскателен к нынешнему оформлению, требуя образа, способного соединить порванную цепь времен.

Систематизировать все декорации к Шекспиру, появившиеся на нашей сцене, — непосильный труд; они поразительно различны, чтобы уложиться в самую покладистую систему. В Англии складывалась традиция, которую Е. Луцкая¹ возводит, во-первых, к «Глобусу», во-вторых — к Гордону Крэггу, в-третьих — к традиции английского быта. У нас декорации были уготованы иные пути, внезапные и причудливые; мало-помалу Шекспир становится поводом создать особый мир, где Я художника обретает завидную свободу. Нигде художник так не проявлялся и так не искал своего места, как в той сложной атмосфере, которая для краткости обозначается словом «Шекспир».

I

«Жажда полета томила и изнуряла людей дантовой эры не меньше, чем алхимия. То был голод по рассеянному пространству»².

Жажда полета людей дантовой эры нашла внезапный выход у художников Аллы Черновой и Виктора Дургина, когда они оформили «Ромео и Джульетту» в театре на Бронной, в постановке Анатолия Эфроса. Во всю сцену приходилась картина, собранная из прекрасных гибких крыльев, бьющихся в густом воздухе, столь же эстетически-отвлеченная, сколь и аллегорическая: отсутствие стены между двумя мирами, в просторечии именуемое задник, между видимым и невидимым, между прошлым и будущим, иногда — между добром и злом. И тогда — в лексике возрождения — это крылья серафимов, тщетно пытающихся охранить людей от греха и гибели. Монтекки и Капулетти были одеты с кастовой изысканностью — холеные белые птицы, принадлежащие к разным породам. Герцог Вероны влачил за собою усталые светлые крылья, подобно огромной ночной бабочке, которой нет покоя в изнурительном свете дня.

То была отнюдь не стилизация «под крылья». Логикой своего точного строения эскизы приближались к тонкому рисунку Леонардо да Винчи, который вычерчивал сильное упругое крыло, способное утолить томительную жажду полета³.

Поставив человека в центр Вселенной, Ренессанс счел возможным включить в человеческий костюм все элементы, которыми богато мироздание. Во славу человека Ренессанс, не церемонясь, обирал Флору и Фауну. Звезды, цветы, звери и рыбы украшали ткани. На привередливой достоверности костюма эпохи Возрождения произрос причудливый образ, оказавшийся сродни Шекспиру. В Ромео и Меркуцио, в Джульетте, в Лоренцо Шекспир пробудил волю к полету, противоборство закону земного притяжения. А может быть, каждого человека этой эпохи он видел как нарядную клетку, в которой зарождалась птица. И птицы ломали крылья и резали друг друга. (Недаром после слов о жажде полета, томившей людей дантовой эпохи, у Мандельштама стоит: «Ориентация потеряна. Ничего не видно».) Из всего, что здесь сказано, не следует, что автор толкует оформление как птичий двор. Птицы — лишь одна сторона дела, годная



С. Юнович.
Эскиз костюма к спектаклю
«Гамлет»

для аллегорической притчи и еще — как попытка передать ощущение от образа. Ибо сегодня образ, созданный художником (и не только театральным), требует от нашего восприятия повышенной активности. Нынче спектакль или выставка вовлекают нас в действие, которое может быть чаепитием, борьбой за спортивный приз или «Ромео и Джульеттой».

По отношению к художнику мы можем оказаться всего лишь Полонием, который, не обладая художественным воображением, не умел ответить на каверзный вопрос Гамлета: на что похоже облако? Однако сам по себе этот вопрос свидетельствует о том, что во все времена людям было свойственно искать опору образу в своих впечатлениях. Поэтому художнику придется быть терпимым к критике, решившейся пропустить его замысел через собственные представления и ассоциации.

И если расследовать вопрос, столь важный для нас, — о взаимоотношении замысла художника и возможностей нашего восприятия, — то именно с этим спектаклем случилась поучительная коллизия. Эстетическое восприятие этих костюмов натолкнулось на барьер милых нашему сердцу представлений, с которыми мы свыклись с детства и не любим, оказывается, когда у нас их отбирают. Веронские любовники обескуражили изрядную часть московского зрителя видом Ромео в платье с квадратным вырезом Дюреровских автопортретов (и это вместо романтического оперного трико, столь выгодно оттеняющего ноги) и Джульетты в тугом чепце, известном по картине «Дама с горностаем».

История костюма дает основание полагать, что жители Вероны, завидя своего герцога в таком плаще, спешили к своему портному, чтобы не отстать от времени. Однако многие москвичи, не в пример доверчивым веронцам, категорически отказывались признать герцога в подобном туалете, очевидно, точно зная, как обычно одеваются герцоги.

Несколько позже, я думаю, мы сумеем беспристрастно осмыслить парадокс, завязавшийся на столкновении времен, мод и убеждений: зритель, специализирующийся по концепциям, без лишних потерь сдал позиции современной моде — существование женщины в брюках в священном зале театра было уже узаконено, но наличие юбки на Ромео все еще вызывало негодование: «художница, которой поручены костюмы в этом спектакле, соединила с какой-то навязчивой прямотой пошивы эпохи Возрождения, русского средневековья и современности... Костюмы выглядят странно. Их чужеродные части не срослись воедино»⁴.

Между тем, художник следовал только лишь «пошиву» Возрождения и ничему более. Заявление профессионального театрального критика, надо полагать, свидетельству-



С. Юнович.
Эскиз костюма к спектаклю «Гамлет»

ет отнюдь не о безграмотности (такого не может быть!), но о нашей способности во что бы то ни стало страстно отстаивать свои представления. Не стоит затевать дискусию по поводу толкования образа. Стоит лишь подумать о судьбе наших представлений, которые, если мы будем столь пылко сражаться за них, могут спровоцировать нас на конфликт с новым временем.

II.

Немецкий офицер (разглядывая «Гернику»):

— Это сделали вы?

Пикассо:

— Нет, вы!

Повесив листы ржавого железа,

обозначающие дворец короля Лира, Питер Брук проявил себя чрезвычайно смелым оформителем. Вскоре, однако, неподалеку от Англии, в Эстонии, возник Эльсинор, решенный как система жестяных цилиндров, и бруковское железо перестало быть сенсацией, по крайней мере, для нас.

Человек, никогда не видевший замка и впервые увидевший его в декорации Мари-Лийз Кюлы, должен был бы усвоить, что замки обычно строятся из консервных банок в виде пирамиды, которую подвешивают конусом вниз.

Декорация Кюлы к «Гамлету» в режиссуре Вольдемара Пансо в Таллинском ТЮЗе наделала много шума: при всей внезапности замысла

она была убедительна и полемична. Она вызывала смутные ассоциации с какой-то катастрофой, может быть, со взрывом, после которого привычные контуры строения обрели непривычные очертания руин. Тут было ощущение не только хаоса, но и порядка — кто-то решил, что, взорвав все, пригодное для жизни, можно упорядочить существование среди обломков, легализовать эту нежизнь. Сцена была черна и пуста. Конструкции из цилиндров были холодны и равнодушны. Сюда мог прийти Макбет, чтобы спросить: «Кто это сделал, лорды?» И лорды, видимо, отвечали бы уклончиво, что, мол, не все спокойно в датском королевстве.

Кюлу явно не удовлетворил бы такой ответ. Кюла, кажется, подозревала, что тут произошло преступление, и ее декорация стала пластическим эквивалентом обвинительного акта. В Дании происходило преступление, Гамлет искал преступника, нашел и погиб.

Декорация Кюлы отнюдь не однозначна и менее всего иллюстративна. Ее образ подобен многогранному кристаллу, мы заглянули лишь в одну его грань и увидели нервную и острую пронизательность сквозь разные времена, напряженные поиски глобального зла — вступать в единоборство с ним современный художник считает своей обязанностью.

В иных гранях мы отыщем национальные корни этой постановки. Таллинский «Гамлет» стал нарицательным для искусствоведов, когда они собираются привести яркий пример привнесения специфического национального колорита в классику. Рационализм, столь высоко ценимый нами в эстонском искусстве, явился почвой, на которой расцвели отвлеченные фантазии художника. При дворе узурпатора



Клавдия все одеты в будничные рыбацкие одежды, обусловленные сырым климатом и угрюмой работой у северного моря. Шлемы, закрывающие уши, кожаные сапоги, клеенчатые штаны, выдавшие виды фуфайки, которые запасливые рыбаки штопают по вечерам. Поверх царственного одеяния королева носит практичный кожаный фартук, как нельзя более подходящий для разделки рыбы.

Кюла умно сочетает линии старинного колета с теми движениями моды, какие стали популярны в пору появления ее «Гамлета», и, разумеется, кожа, широко примененная в спектакле, именно в то время лидировала в бытовом костюме. Для Кюлы эта средняя арифметическая между средневековьем и нашим днем естественна. Да она вообще уже прочно прижилась на нашей сцене. Но в костюмах Кюлы еще есть какая-то, можно сказать,

«производственно - деловая» суть, она вне времени. Мода на высокие кожаные сапоги может приходить и уходить, но на этом сыром северном берегу всегда будут носить сапоги из соображений разумных и практичных.

Странную рыболовецкую артель напоминают участники трагедии. Чем заняты на этом острове деловые, скупые на жесты люди при дворе Клавдия? Зачем им эти металлические цилиндры, столь похожие на консервные банки — не запасают ли они впрок человечьи души?

Наша интерпретация образа может быть достаточно произвольна, и это не нанесет урона престижу художника. Я думаю, что все образы, которые рождает мироощущение Кюлы, и все образы, которые рождаются от соприкосновения с ее творчеством, имеют одну основу-прообраз: море. Здесь нет никаких морских пейзажей, но море присутствует в «Гамлете» как глубинный символ бытия и аллегория жизни. Оно — мера вещей и явлений, вечность против краткого людского века.

Быть может, истоки национального колорита надо разыскивать здесь, как, впрочем, почти во всем прикладном искусстве эстонцев, столь редко прибегающих к морской тематике и все же всегда сохраняющих привкус балтийского моря в своих вещах — в глине, стекле, меди.

III.

Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло⁵.

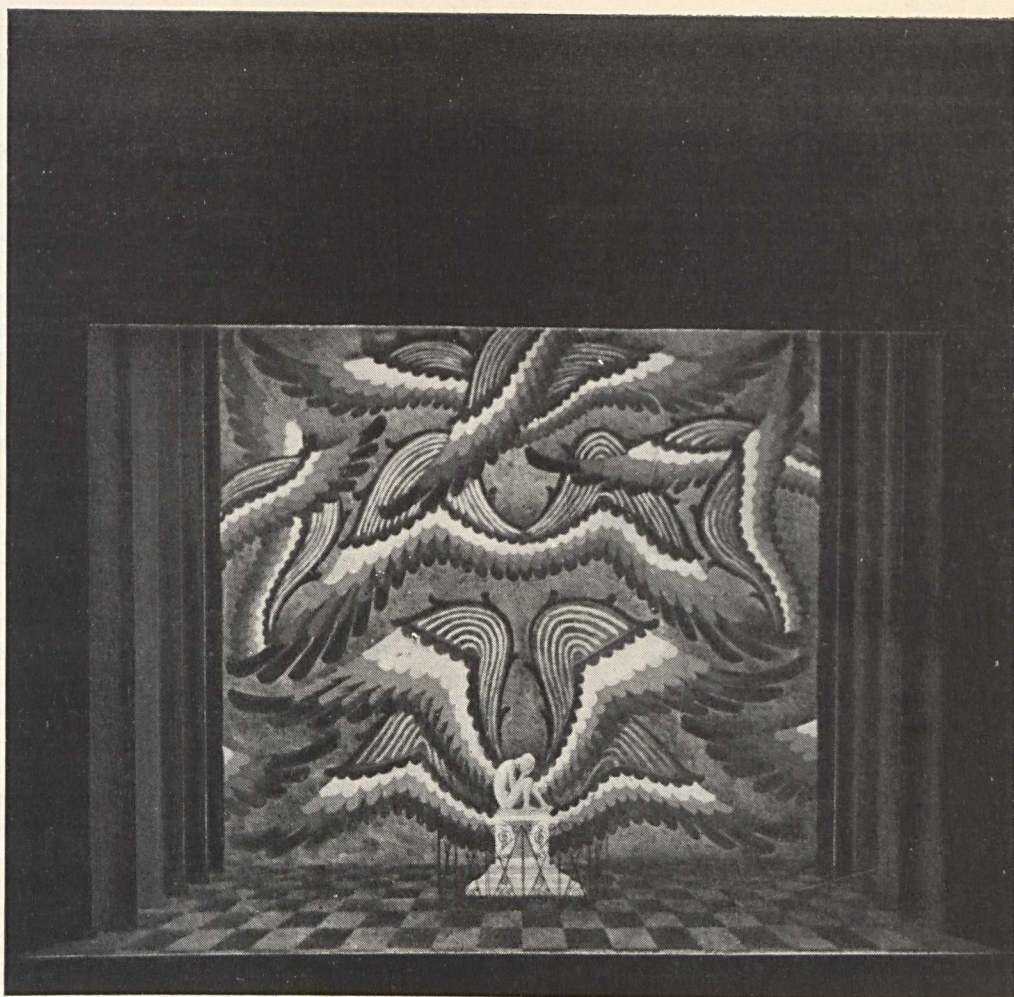
Когда старый педжент ехал по улицам Ковентри, по иным путям уже отправлялся в горемычное странствие его беспризорный отпрыск — бродячий балаган, груженный



тряпьем, младенцами и актерами. Шекспир был «на ты» с хронологией, и потому этот балаган из Лондона времен «Глобуса» направлялся в спящую по размытой дороге историю. Он ехал и ехал, пока не остановился у ворот Эльсинора, и не кто иной, как Гамлет, принц датский, принял бродяг в свои объятия и попросил сыграть на балаганный манер трагедию, приключившуюся в замке Эльсинор.

Что же это за сцена, называемая «Мышеловка», где один площадной фигляр наливает яд в ухо другому площадному фигляру, прикинувшемуся спящим, а третий площадный фигляр изображает лживую печаль и открытый восторг королевы? Художник и режиссер, воспринявшие ее как дивертисмент, допускают ошибку. «Мышеловка» скрывает ключ к загадке Гамлета, ибо мы вправе ждать от балаганного действия того же, чего искал на его шатких подмостках Александр Блок.

«Мышеловка» в балете «Гамлет» Кировского театра в постановке Сергеева, в костюмах Софьи Юнович занимает исключительное место среди всех «Мышеловок», какие мне довелось видеть. Режиссер



На стр. 32:

М.-Л. Кюла.
Эскиз костюма к спектаклю
«Гамлет»

М.-Л. Кюла.
Декорация к спектаклю
«Гамлет»



На стр. 33:

А. Чернова, В. Дургин.
Задник в оформлении спектакля
«Ромео и Джульетта»

А. Чернова, В. Дургин.
Эскиз костюма к спектаклю
«Ромео и Джульетта»

А. Чернова, В. Дургин.
Эскиз костюма к спектаклю
«Ромео и Джульетта»

и художник поняли важную и мудрую тайну Гамлета, принявшую наивное обличье грубо размалеванной ходячей истины.

С. Юнович пренебрегла традицией арлекинадных многоцветных одежд, обрядив бродячих актеров в оранжевое, желтое и рыжее тряпье, так сказать, выкрашенное солнцем и изодранное ветром, варварское, кочевое, едва ли не азиатское. Бороды на них были — охапки рыжей мочалы; а все с тем же солнцем, которое, подобно балаганному фокуснику, обращало тряпки и лыко в бесшабашное, бесстыдное сусальное золото.

Когда же начиналась «Мышеловка», это грубое, малопрстойное и ужасающе правдивое представление, оранжево-рыжий цвет вдруг оказывался точнейшим выразите-

лем низменной страсти, олицетворением похоти: преступную любовь Гертруды и Клавдия передразнивали, кривляясь, уже не актеры, а какие-то низменные животные — они даже вставали на четвереньки. Взаимное влечение оранжевых животных было невыносимо. Впервые стало ясно, что балаганные актеры сыграли любовь Гертруды и Клавдия так, как видел ее Гамлет. И если она представлялась ему таким образом, то уже не было нужды актеру решать — безумен ли Гамлет или прикидывается безумным. Имея в душе такую картину, он ничего не мог более делать, кроме как крошить шпагой этот постыдный рыжий кошмар. Такому решению «Гамлета» можно отказать в сложности. Но нельзя отказать в точности.

В спальне Гертруды на ложе была брошена огненная материя зловещего оттенка, обнаруживая своим цветом страсть Гертруды в ее трагическом аспекте. Мрачный огонь буквально пожирал ложе. Но в его колорите содержалась капля родства с теми позорными оранжевыми отблесками, которые сыпали вокруг себя оранжевые животные из бродячего балагана.

Юнович работает здесь не с вещами, а с символами вещей, обозначенных цветом, являя полный контраст козинцевской постановке «Гамлета» в кино (правдоподобность которой поразила английского критика К. Тайнена: «Я впервые увидел одр кровосмешения, на котором в самом деле кто-то спал»⁶). Символичность освобождает художника от следования букве закона, диктовавшего моду в пору Гамлета. Ломая каноны шек-



спировских, а заодно и балетных костюмов, С. Юнович показала себя дизайнером, конструирующим «каркас эпохи».

Группа мужчин в черных узких одеяниях, столь знакомых нам по актерской униформе публицистического театра двадцатого века, делает жест правой рукой, одетой в самостоятельный костюм: в один пышный, жеманный, богатый рукав, рукав от наряда щеголя XV века. Рука живет сама по себе, как маленькое гибкое существо, парящее в воздухе, подобно заморской птице на плече дрессировщика.

Самостоятельным элементом костюма оказались каркасы, на которых держались пудовые елизаветинские юбки — здесь на них наброшена легкая ткань, образующая то ли весьма причудливые абажуры, то ли весьма простые юбки цирковых жонглиресс.

Тема представления с эксцентрическими неожиданностями не исчерпалась в «Мышеловке». Всему ансамблю костюмов «Гамлета» присуща некая опасная и смелая трансформационность, иллюзионистский эффект торжествующей внезапности. Обоснование для этой эксцентрики — в самом Шекспире: не его ли Гамлет склонен перемежать глубокие раздумья чисто шутовским паясничаньем? Шекспир работал во вполне оседлом театре, но дух бродячего балагана тревожил его⁷. Что же касается места действия, самого замка Эльсинор, то эпоха скользит где-то рядом с тем вечным временем, в котором живет Гамлет С. Юнович. Плотная неровная сетка натянута между пространством сцены и задником. На заднике возникают гигантские смутные тени, напоминающие в равной мере и громадные стены, и глубокие ущелья. Сетка образует особую «патину времени», нечто вроде трещин на иссохшем полотне, она же вполне может сойти за решетку, а сама художница хотела бы видеть в ней ассоциации с Майданеком.

Впрочем, художник отнюдь не настаивает на своем ощущении этого пространства; напротив, дает возможность всякому дотраивать Эльсинор в меру своего воображения. Художника не трогают ваши архитектурные способности: художника интересуют ваши эмоции. Эмоции попадают во власть световых эффектов, цветовых соотношений; Эльсинор, которого практически нет, возникает в наших ощущениях. Ощущение космической мощи исходит от этого иллюзорного громадного строения. Кажется, его построили гиганты, циклопы. Племя пигмеев поселилось в этих руинах, где остались лишь тени...

*

Случилось так, что именно Шекспир открывает в художнике способность создать образ, соединяющий времена. Случилось так, что чем современнее художник, тем острее и глубже проникает он в глубины эпохи, которую воссоздает Шекс-

пир. Сегодня нам никуда не уйти от решительной тенденции к иным культурным слоям, в которые углубляются художники родственных профессий, умудряясь подчас оставаться современнее критиков. Можно искать и находить бесчисленное количество узлов, способных связать театрального художника, прикладника и монументалиста в одну семью. Но, думаю, есть смысл говорить не о косвенном их родстве, а о прямом. Корень прямого родства лежит сейчас в их подходе к образу. Этот образ имеет новые географические, исторические и эстетические параметры. Пройдя по выставочным залам последних лет, мы не сможем не обратит внимания на то, сколь активно и требовательно вторгаются эстетические эталоны минувших эпох в современный стиль: в фарфор, майолику, в интерьер, в театральный эскиз. Нет ничего проще, чем обвинить художника в уходе от современности. Однако так ли нетерпима современность к пришельцам иных времен, как критики?..

¹ См. «ДИ СССР», 1971, № 9.

² О. Мандельштам. «Разговор о Данте». М., «Искусство», 1969.

³ Если говорить не о традиции, но хотя бы об историческом параллелизме, костюмы эти можно сопоставить с «Ромео и Джульеттой» Александры Экстер, мучительно искавшей новую эстетику в квинт-эссенции кубизма, в сгустках дисгармонии, разломе формы. Эта тенденция, будь она продолжена во времени, привела бы к высокой гармонии, которую ищут Чернова и Дургин в своем спектакле, близком к вольности и строгости неоклассицизма.

⁴ Н. Велехова. «Познай самого себя». «Советская культура», 3 июня 1971 г.

⁵ А. Блок. Стихи. М., «Советский писатель», 1946, стр. 246.

⁶ К. Тайнен. На сцене и в кино. М., «Прогресс», 1969, стр. 253

⁷ К слову сказать, это пристрастие Шекспира прекрасно понимал А. Тышлер, быть может, единственный художник, который чувствовал, что для Шекспира уличный балаган, его бесшабашная поэтика, деревянные лошадки и пестрые, как ленты, краски, содержит более мудрости и ближе к истине, чем серьезные стены замков. Потому Тышлер принес Михоэлсу первый вариант «Короля Лира» именно с деревянными лошадками, нисколько не смущаясь тем, что «Король Лир» — не комедия.

Хлеб и зрелища Барнума

(Из истории массовых зрелищ)

И. Лукшин

Расходы американцев на развлечения выросли за последние 30 лет примерно в 9 раз. Работа теряет смысловую деятельность, зато таковую приобретает область досуга и развлечений. Исследователь массовой культуры Лео Лавенталь, изучив динамику биографий по страницам двух солидных журналов, установил, что в угоду общественному вкусу основное место занимают не жизнеописания политиков и бизнесменов, как это было в начале века, а людей, «делающих развлечения».

Спеленутый во время труда ожиданиями группы, ролями, которые он должен проигрывать по строго заведенному ритуалу, страхом санкций и сомнительной ценностью поощрений, человек только в свободное время, подобно рыцарю, снимающему латы, может позволить себе вместе с костюмом сбросить хоть часть социальных обязательств.

Перевоплощаясь из хомо фабер (человек делающий) в хомо люденс (человек играющий), человек должен соответствовать правилам, предопределяющим его поведение в области досуга и развлечений. Социолог В. Барбер отмечает: «Виды активности, развлечения и спорт, которыми люди занимаются как участники или зрители, очень часто символизируют различные социальные классы общества». Тинэйджер — девятнадцатилетний — класса — выше-среднего должен иметь мотоцикл, посещать бассейн, ходить в церковь, играть в гольф. Его папаша должен, скорее, путешествовать, охотиться, чем копаться на собственном клочке земли, как это делает владелец небольшого мотеля, относящийся к классу ниже среднего. Принудительному характеру труда соответствует и иллюзорный характер свободы. Добровольная смена роли дает ощущение свободы взамен ее самой. Пока сонм ученых занят научным оправданием развлекательного бума, сфера досуга превратилась в сферу бизнеса, не знающую ни перепроизводства, ни спадов благодаря возрастанию роли молодежи, неустанно требующей развлечений.

«Барнум (Barnum), Финеас-Тейлор, известный американский антрепренер (1810—1891), имя которого стало нарицательным для ловкого антрепренера увеселительных заведений».

Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон.
Новый энциклопедический словарь,
т. 5, стр. 251.

Барнум был одним из первых, кто еще в середине прошлого столетия поучивал убоист-ряющий пульс этой тяги к развлечениям. Журнал «Отечественные записки» писал в 1855 году в связи с предстоящим выходом в свет автобиографии Барнума: «Уже несколько недель являются в газетах необыкновенно громкие объявления, но что же особенно интересного может Барнум рассказать о своей жизни? — то, что одна спекуляция удалась ему, другая не удалась и почему — все это представит мало занимательного». Современникам, естественно, трудно видеть в аферах Барнума становление новой сферы — бизнеса развлечений, шоу-бизнеса. Барнум явил собой тот тип людей, на деятельности которых складывалась великая американская мечта: каждый имеет равный шанс в жизни, каждый может стать президентом.

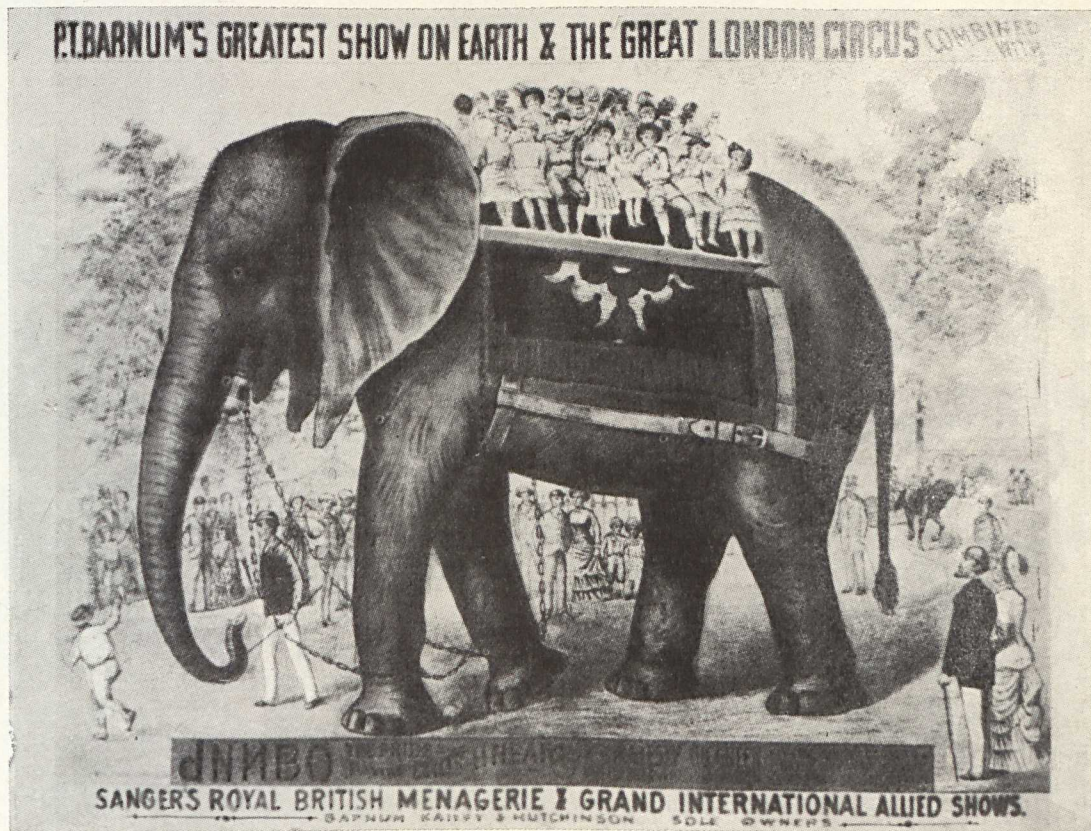
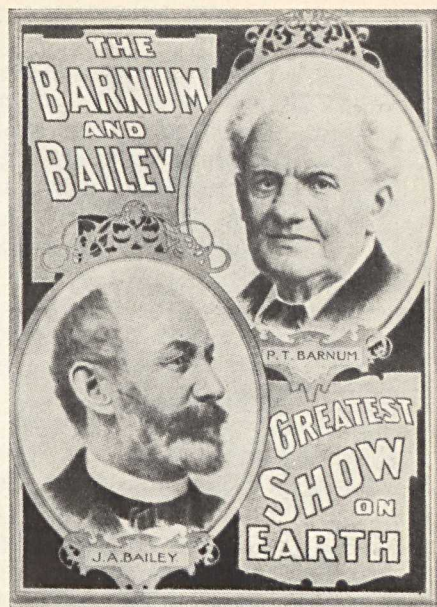
По типологии американского социолога Д. Рисмена, выдвинутой в произведении «Одинокая толпа», социальные черты американского характера развивались от «традиционно-направленного» через «внутренне ориентированный» к «внешне ориентированному» типу. Внутренне ориентированная личность соответствует эпохе свободного предпринимательства. Она опирается на веру, что действует в соответствии со своими собственными принципами и установками. Характер и деятельность Барнума полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к внутренне ориентированной личности: обладать большой дозой авантюризма, способностью рисковать и «держаться на поверхности».

Надо понять всю трудность осуществляемого Барнумом бизнеса развлечений в тогдашней Америке, пропитанной духом благочестивого пуританизма различных оттенков, где Сатана выступал либо в образе женщины, либо развлечения, либо искусства. Основную публику, с которой Барнуму предстояло работать, составляли фермеры, малоквалифицированные рабочие-иммигранты, мелкие клерки,

Рекламное объявление.
«Барнум-Вейли» (Барнум сверху
справа)

Рекламное объявление.
Пленение «дикого» человека

Рекламный плакат.
Знаменитый «Джумбо»



«джентельмены удачи» с Запада, негры. Для народа, горючего призраком удачи, хлынувшего в Америку из Европы, не имевшего ни традиций, ни сколько-нибудь устоявшейся культуры, с ожесточением вырывавшего свой шанс у судьбы, требовались и соответствующие развлечения, замешанные на сенсации, с минимумом духовного содержания. Разве не таким зрелищем являлась нянька Д. Вашингтона, которую Барнум в 1835 году выставлял в Нью-Йорке? Негритянка, которой, по легенде, должно было быть 161 год, с удивительной живостью рассказывала почтительно внимающим слушателям различные истории из жизни «маленького Джорджа», выросшего у нее на руках. И хотя подлинность экспоната удостоверяла «купчая», подписанная отцом Вашингтона, Барнуму лишь с большим трудом удалось отбиться от группы медиков, желавших исследовать долгожительницу.

После нескольких лет, заполненных организацией различных групп танцоров и певцов, Барнум в 1841 г. покупает в Нью-Йорке музей прогорающего дельца Скуддера. Уже тогда он понимал, что приобретение музея означает новый шаг в шоу-бизнесе. «...Я по-прежнему представлял шоу-бизнес, но в определившейся, надежной его стадии: это была индустрия приглашений и предпримчивости, требовавшая всегда серьезных и даже героических усилий». Не менее любопытно также и следующее его признание. «...Я при-

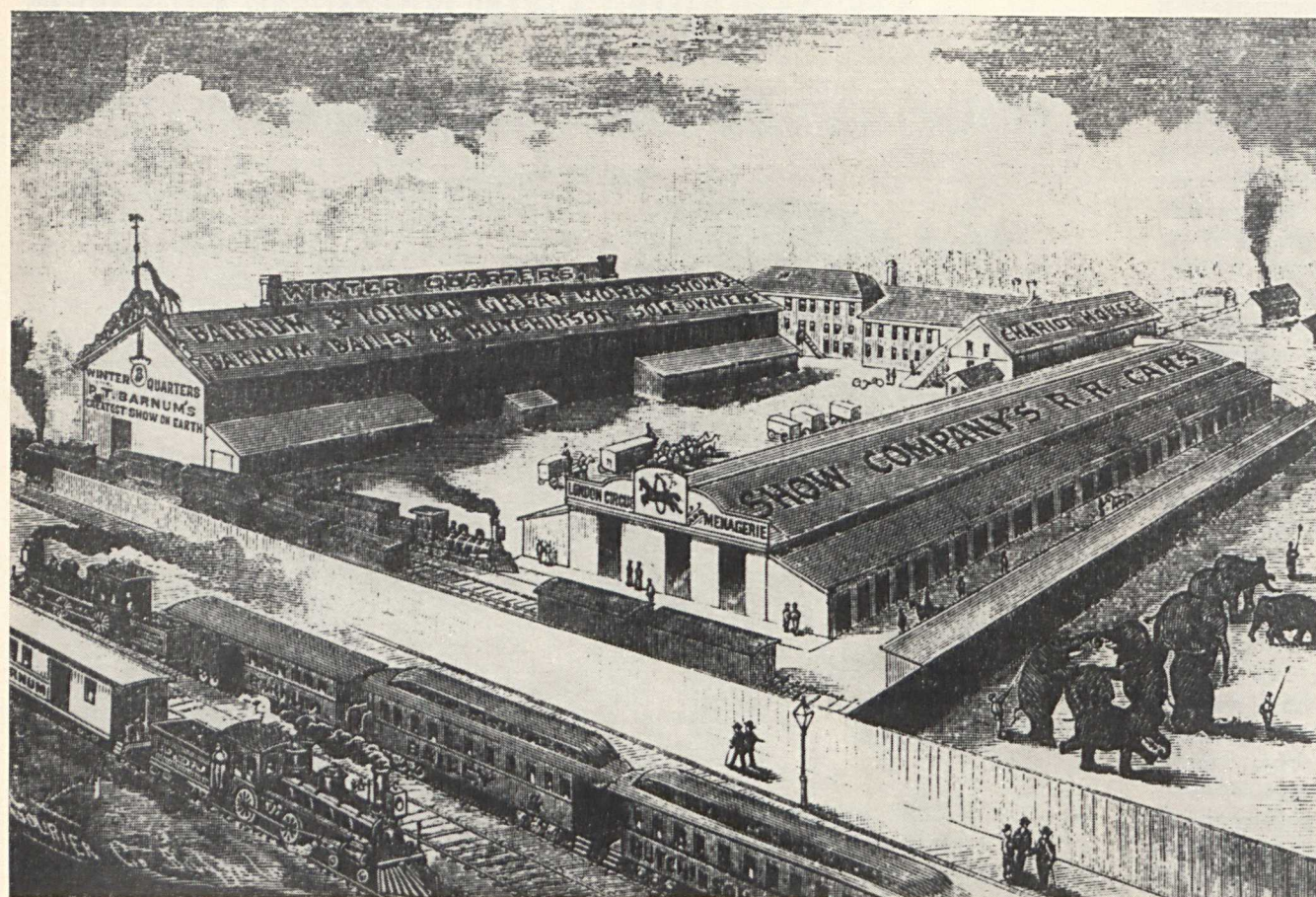
знаюсь, что мне нравился музей в основном из-за тех его возможностей, которые позволяли быстро делать деньги», — пишет он в автобиографии. Музей Барнума очень мало был похож на современный музей. Это «кунсткамера», экспонатами которой в основном были различные диковины и «курьезы»: от механических блох, чревоушителей, гигантов и карликов, до диорам и панорам Парижа, Лондона и Дублина. При музее был лекционный зал, в котором устраивались представления; в основном шли пьесы религиозного содержания. Экспонаты Барнума были рассчитаны на самый примитивный биопсихологический уровень вкуса, когда простое отклонение в какую-либо сторону от биологических норм человека вызывает приступ любопытства. Венцом деятельности Барнума в этой области была афера с карликом Томом Пусом или «Генералом с большой палец». С ним Барнум объехал полмира, был принят и английской королевой Викторией, и при французском дворе. Популярность Тома Пуса была необычайной. Во Франции появились песни о Томе Пусе, во всех витринах были выставлены его статуэтки, его именем назвали кафе. Да, немного надо было, чтобы удивить XIX век — на сямских близнецов Инга и Янга, демонстрируемых Барнумом, приезжали посмотреть из отдаленных уголков Америки.

Надо отдать должное Барнуму — он умел самые зауряд-

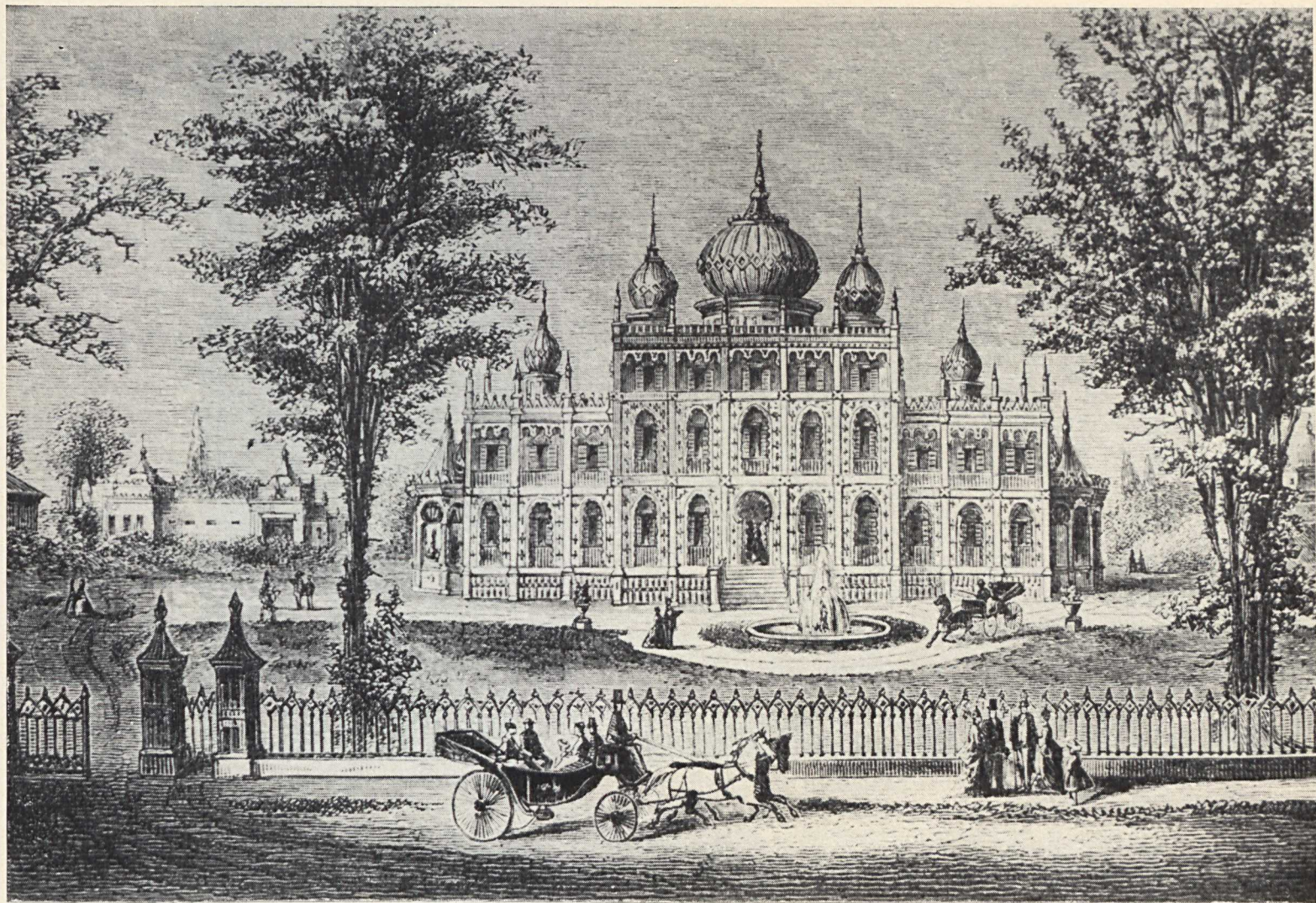
ные явления превращать в события и зрелища. Он сначала растолковывает публике, что ей следует почитать за интересное. Барнум объяснял ей, что малютка Том рассуждает и мыслит совсем как дивующийся на него обыватель.

Несоответствие умственных (совсем как у настоящего человека) и физических данных (посмотри, какой маленький, большой, тонкий, толстый, глотает огонь, вещает без помощи рта) заставляет обывателей ломиться на Тома, сямских близнецов, японских гигантов, чревоушителя, шпагоглотателя, выставляемых Барнумом. Такова же природа и многих теперешних американских зрелищ: бесчисленных конкурсов на самых толстых танцовщиц, пожирателей сосисок, самых упорных игроков на рояле и барабане, самых рыжих.

Однако зрелищная проблема, помимо биопсихической стороны, имеет и свое социальное основание. Нынешний внешне ориентированный янки, человек-радар, уже не ставящий себе целью выбиться в президенты, чрезвычайно чувствительный к мнению других, с сильно развитой потребностью к одобрению, требует образца для подражания. Сотворить себе кумира — вот одна из основных потребностей человека-радар. Человек, ориентированный на других, «в развлечении видит способ приспособления к другим группам», — пишет американский исследователь свободного времени Т. Каплан.



Зимние
квартиры
цирка
Барнума



Дом Барнума
«Иранистан».
Гравюра

Разнообразные конкурсы порождают сотни звезд различных калибров. Эти звезды отвечают любым оттенкам рефлекса к подражанию, столь развитого у «радарного человека». Конкурс есть один из механизмов, форм рождения звезд. Время их жизни определяется временем, протекающим между конкурсами, а производство звезд поставлено на такую же индустриальную основу, как и производство автомобилей. Сегодня вызывает удивление, как это барнумская «звезда» Том Пус, не тускнея, держался на небосклоне почти 20 лет, почти столько же времени и сямские близнецы. Барнум был одним из первых фабрикантов звезд. Его человеческие «курьезы» были первыми, пускай нелепыми образцами звезд эпохи свободного предпринимательства и колонизации Америки.

Барнум выдвинул и самое идею конкурса как механизма формирования звезд. В 1851 году он организует конкурс на самого красивого ребенка, затем на самую красивую собаку и курицу. Барнум отлично понимал популярность этих непритязательных, но заставляющих говорить о себе зрелищ. «В самом начале моей карьеры я увидел, что все зависит от того, чтобы заставить людей думать и говорить, разжигать любопытство и возбуждать их редкостным спек-

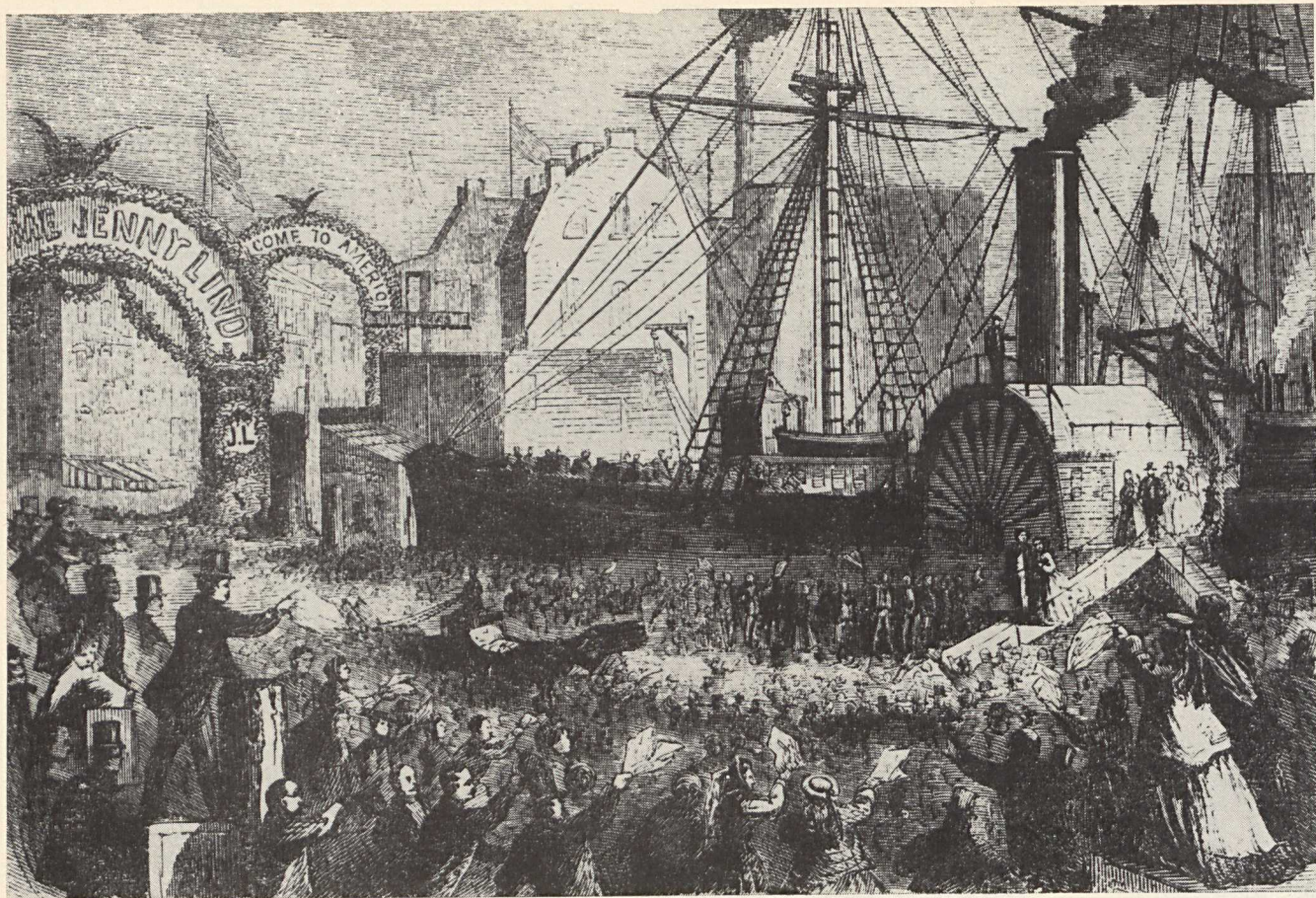
таклем». С необычайной энергией и предприимчивостью Барнум организует эти «редкостные спектакли». В соответствии с непреложной логикой индустриализации шоу-бизнеса Барнум, в отличие от прежнего этапа, когда приобретение очередного экспоната зависело от случая, посылает экспедиции для вывоза различных диких животных: слонов, страусов, попугаев, йогов из Индии, туземцев с острова Фиджи. Все, что в какой-то мере могло привлечь любопытство, а значит, дополнительную порцию зрителей и, как янки говорят, помочь отделить их от денег, немедленно покупалось.

Особый интерес представляют несбывшиеся проекты Барнума, так как они показывают пределы тогдашних возможностей шоу-бизнеса. Когда Барнум прибыл в Англию, он предпринял попытку купить в Стратфорде коттедж, где, по преданию, родился Шекспир. Получив отказ, Барнум тут же предложил 2500 фунтов за дерево с вырезанной на коре росписью Байрона. Но тогда англичане еще сопротивлялись нашествию напористых янки, и дерево осталось в Лондоне. Затем Барнум заинтересовался музеем восковых фигур мадам Тюссо, который и до сих пор считается достопримечательностью Лондона. Мария Тюссо научилась делать восковые фигуры у свое-

го дяди. Прибыв в Лондон в 1802 году, она выставила посмертные маски роялистов, приобретенные у дяди вместе с исторической гильотиной. Барнум вел переговоры с сыновьями 84-летней Тюссо и уже было договорился купить коллекцию, но старший сын Теодор передумал. Барнум выражал желание взять в аренду сроком на пять лет развалины Помпеи, но и эта сделка не состоялась.

Фабрика свои нелепые звезды, Барнум понимал, что ему самому необходимо быть в центре внимания. Ведь успех очередного курьеза Барнума в немалой степени зависел от известности антрепренера. В свою очередь, слава антрепренера поддерживалась вниманием, которое оказывалось его экспонатам. Неважно, что некоторые проекты Барнума, направленные на то, чтобы привлечь внимание к себе и к своему делу (то, что сейчас называется паблисити) не удались. Главным было заставить говорить о себе. Барнум всю свою жизнь оправдывал определение человека, который «сам себя сделал».

В Англии его поразил павильон «в восточном стиле», который еще в 1787 году соорудил Георг IV. Именно такой дом, наполовину в византийском, наполовину в турецком стиле, решил он, наиболее подходит для его деятельности шоумена. «Я думал, что высокое



Встреча Дженни Линд. Гравюра

здание нового образца может косвенно служить рекламой моему музею. На открытие нового дома, названного Иранистаном, было приглашено более тысячи гостей, в том числе и Марк Твен, которого Барнум, пользуясь случаем, тщетно просил написать о музее. Чтобы привлечь внимание к своему дому, Барнум приказал вспахать с помощью слона небольшой кусок земли. За месяц участок был вспахан более 60 раз. Цель была достигнута: пассажиры железной дороги, которая проходила недалеко от дома, разнесли слух о слоне-пахаре по всей Америке.



Венчание карлика Тома Пуса. Гравюра

Отлов кита для музея Барнума. Гравюра



В другой раз Барнум предложил 500 долларов за право первому поговорить по трансатлантическому кабелю, проложенному в 1858 году между Нью-Йорком и Лондоном. Однако первой говорила королева Виктория. «Эти пятьсот долларов, — пишет Барнум, — могли обернуться миллионом в мою пользу». Страсть Барнума к сенсации, к преувеличениям обыгрывалась несколько раз Марком Твеном. В рассказе «Приятное и увлекательное путешествие» он описывает следующее предприятие. «Настоящим сообщая, что в компании с мистером Барнумом я взял напрокат комету сроком на несколько десятков лет и прошу уважаемую публику поддерживать задуманное нами предприятие».

Любая организация зрелища предполагает рекламу. И чем незначительнее зрелище — тем сильнее реклама. Ведь публике предлагается не материальное, что можно всегда сопоставить с затратами, а нечто эфемерное: чувство разрядки, игры, удовольствия. Барнум был, пожалуй, в то время одним из немногих, кто сделал рекламу составной частью предпринимательства, основой своего процветания, а не обращался к ней от случая к случаю. «Я досконально понял искусство рекламы — не только как средство объявлений, которое я всегда щедро использовал и которому, как я сам признаюсь, так много обязан, но и как способ поворачивать каждое возможное

обстоятельство в свою пользу».

Шекспир рекламы, по прозвищу современников, Барнум заслужил свое прозвище на «обработке» шведской певицы Дженни Линд. Он постепенно приходил к убеждению, что бесконечная вереница монстров и диковин его музея придают вульгарный вид и даже низменный оттенок его деятельности.

«Американская публика подозревала, что мои возможности не идут дальше выставки дурного качества: обезьяны-боксеры или мертвой русалки». Чтобы оторваться от этого образа и переломить общественное мнение, Барнум, подобно купцу, ставящему пудовую свечу в церкви, приглашает на гастроли в Америку шведскую певицу Дженни Линд, обогнав таким образом Сола Юрока почти на сто лет. Голосом Дженни Линд восхищались Мендельсон, Шопен, Вагнер. Хотя певица покорила Стокгольм, Копенгаген, Лондон, американцы, за исключением небольшого числа любителей, и не подозревали о ее существовании. Барнум договорился с Дженни Линд через посредников, ни разу не видя и не слыша ее, полагаясь на общественное мнение. Он узнал, что певица основательную часть своих доходов посвящает благотворительности. Вот и теперь она собиралась пожертвовать треть своих американских гонораров на открытие детского госпиталя в Стокгольме. Поэтому в статьях, которые одновременно появились во всех газетах, по указанию Барнума превозносились необыкновенная благотворительная деятельность Дженни Линд. Пуритански настроенных американцев готовили к богоугодному делу. Они все должны были стать филантропами, а певица выступала распорядителем средств благочестивой публики. Вся Америка как бы строила детский госпиталь в Стокгольме. Барнум объявил конкурс на создание песни «Приветствие Америке», с которой Дженни Линд должна была выступить в первом концерте. Он дал певице имя «Соловей». Кстати, Барнум понимал, как никто, значение слова-знака: карлик — «Генерал с большой палец», его булбушая жена — «Маленькая Ева», морской лев в музее — «Наполеон», драстировавший медведей — «Мелвель Аламс», а боуляга, подпеченный в притонах Нью-Йорка — «Дикарь с острова Филжи». В начале сентября 1851 года тридцатитысячная толпа вышла встречать певицу, в честь которой были воздвигнуты две арки. Билеты

на первый концерт продавались с аукциона. Их стоимость достигала 225 долларов, в то время как обычная цена билета не превышала семи долларов. «Первое большое собрание людей в Кастл Гарден не было собрано только одним музыкальным гением и силой Дженни Линд, — замечает Барнум. — Она была эффектно представлена публике, прежде чем ее услышали и увидели». Больше года Дженни Линд с необычайным успехом гастролитировала по всей Америке.

Барнум в одном лице был и создателем звезд и сам в некотором роде звездой, устройтелем рекламы и ее объектом. Такова была структура успеха в домонополистическую пору. Английский социолог Буртсин по этому поводу с чувством элегической грусти роняет: «Цветистое объяснение П. Т. Барнумом своего успеха как шоумена может теперь показаться прозаическим описанием нашего каждодневного опыта».

Страсть к паблисити побуждает Барнума в 1851 году выпустить свою автобиографию, где он с нескрываемым цинизмом описывает свою деятельность обманщика публики. Погоня за сенсацией обертывается потерей с таким трудом создаваемой репутации. Вдобавок он становится совладельцем часовой фирмы, стоявшей на грани развала. Банкротство фирмы означало банкротство Барнума. В 1857 году сгорает знаменитый Иранистан, в 1865 году дотла сгорает музей, а через три года снова гибнет в огне заново отстроенное здание. Оправившись с помощью банковских займов, Барнум с прежней энергией приступает к созданию новых зрелищ. «Я начал готовить великое зрелище: предприятие, включающее музей, зверинец, передвижной караван, ипподром и цирк, которые требовали пятисот человек и множество лошадей для транспортирования». Барнум впервые создал на индустриальной основе цирк-шапито, цирк-гигант, открыв эру передвижных цирков. Он покупает железнодорожный состав и разъезжает со своим цирком по всем городам, лежащим вдоль железнодорожной линии. Перед приездом в город Барнум напускал на него свой «первоклассный рекламный экипаж». На окраине города быстро разворачивался гигантский шатер, вмещающий 12 000 человек, причем действие шло одновременно на трех аренах.

В 1880 году, после объединения со своим конкурентом Бейли, Барнум организует

действительно в то время величайший зрительный концерт, тем самым знаменуя наступление монополистической эпохи и в зрелищах. Партнеры имели 30 слонов, 40 верблюдов, леопардов, тигров, лосей, пони, около тысячи человек циркачей и обслуживающего персонала.

Наконец Барнум наносит последний удар публике, взяв у англичан реванш за предыдущие неудачи. Он купил самого большого и известного в Англии слона лондонского зоопарка — Джумбо. Вся Англия во главе с Рескиным поднялась на защиту Джумбо, который считался такой же достопримечательностью, как и домик Шекспира. Однако десять тысяч долларов перевесили общественное негодование, и в 1882 году Джумбо уже красовался в зверинце Барнума. За год до смерти Барнум снова отправился в Лондон, где старший сын Марии Тюссо снял с него маску и поместил ее в музей. Так Барнум еще при жизни занял место в паноптикуме «великих», сам превратившись в зрелище и символ зрелищного предпринимательства, которому посвятил свою жизнь.

Карикатура на Барнума периода битвы за Джумбо.



Веселитесь! Аттракцион-71



«Кажется, сам дьявол обхватил нас лапами и с ревом тащит в ад. Окружающие предметы сливаются в одну длинную, стремительно бегущую полосу... Вот-вот, еще мгновение, и кажется, — мы погибнем! — Я люблю вас, Надя! — говорю я вполголоса».

«Шуточка», 1886 г. Человек без селезенки.

1. Можно ли повторить нечто подобное, низвергаясь по крутым виражам made in Japan? С технической точки зрения — да, но житейски, увы, маловероятно. У Наденьки-71 сердце замирает умеренно, она почти знает основы физики, а главное, привычно доверяется любому техническому устройству, будь оно достаточно надежно с виду. Никто не взвизгнет даже, тишина, хоть плачь — с магнитофоном тут просто нечего делать. А почему, собственно, надо взвизгивать? Традиция подсказывает: так всегда было — «американские горы», устроенные в саду «Народного дома» в Петрограде, по свидетельству моей матери, стонали от подлинного, натурального визга.

Вот было, а теперь нет — прогресс! 2. Вопли восторга и недоумения пробуждали любопытство, про которое говорят «жгучее». Сшитые на живую нитку ступени постанывали

под весом тех, кто уже хотел внутрь, но был еще снаружи. Балаган был настоящий, и совсем недавно, на ярмарке в Констанце — не такой, как в Познани или Лейпциге (деловых), не такой, как в Сорочинцах (бутафорской, обыкновенной, где продают кукурузу, штаны, овец, иконки на стекле). Может быть, это один из последних настоящих балаганов в Европе. Нарумяненный Рыжий, взметая юбками пыль и мух, работал на совесть, исправно выполняя известные мне по книгам функции зазывалы.

3. Мышку нужно ударить «на бегу» — открытая лента мини-транспортера за стеклом, обнаженная глазу связь рычага и прута, истребляющего очень похожих мышшей. Писк, загораются уже условное изображение мышки на пульте, попал! Если попасть пятнадцать раз подряд, можно бить еще. Азарт, реакция, четкость — прямая поль-

Мы садимся в машину, отличающуюся от настоящей лишь игрушечными размерами. Размеры ее строго лимитированы технической стороной дела. Мы садимся в этот мини-форд, чтобы через минуту закружиться по карусельной программе, подвергаясь действиям законов физики под магнитофонную музыку. Но у маленькой сверкающей машинки есть и некий лирический подтекст. Уместив в ней свои взрослые колени, свои взрослые портфели и свою взрослую снисходительность к детским забавам, мы волей-неволей как бы уменьшились в размере по всем пунктам: по габаритам, ощущениям, возрасту. Машина аттракциона по отношению к нам на пять программных минут становится машиной времени; хочешь не хочешь, она насильно и приветливо возвращает нас в детство, где мы и будем пребывать, сколько она и ее авторы найдут нужным. «Выражаясь несколько громоздко, — говорил Н. Берковский, — сокращение масштабов и убавление веса вещей, изменение их с количественной стороны есть также и эмансипация от их качеств». Итак, мы эмансипированы от своих взрослых достоинств и недостатков в этих игрушечных машинках на этом детском развлечении...

*

На Руси аттракционы входили в состав тех масленичных развлечений, которые назывались «большие гуляния». Гулять — означало веселиться. Веселиться означало — выключаться из будничной жизни. Веселье было связано с переходом в совершенно другую сферу бытия на время всеобщего праздника.

Сейчас это не столько веселье, сколько развлечение. Форма досуга. Злые языки скажут: «досуг с острыми ощущениями». И ошибутся: по нашим временам, при наших самолетах и надземных дорогах, не говоря уже о вертолете, подняться в воздух, сидя в мягком кресле, не такое уж острое ощущение...

*

Не отрекаясь ни от пластика, ни от светорекламы, оформители аттракциона, не заботясь о сочетании несочетаемых стилей, прилаживают к аттракциону типа карусели роспись, сделанную как бы наивной, но набитой рукою базарного художника, не скупящегося на зазывные краски и волнующие сюжеты. Эта манера достаточно универсальна, чтобы вместить изображение лихих казаков на лихих конях (Италия) и пышных блондинок с пышными перьями в прическах — мечту ковбоя, опять же лихого (ФРГ). Роспись рассчитана на определенный уровень наивного восприятия. Нас приглашают стать сбитенщиком или ковбоем, человеком, который с большим энтузиазмом отдавался дешевым счастливым соблазнам балагана. Эта роспись — опознавательный знак на дороге времени, указывающий, куда нам следует свернуть и в кого нам рекомендуется духовно загримиваться, чтобы получить от аттракциона максимум удовольствия, тот максимум, который умели получать сбитенщик, ковбой, кучер и — Александр Бенуа. Короче, мы сталкиваемся с тем явлением, которое возникает всякий раз, когда в русло технического века вводится нечто под народным соусом. И тогда нам даются деревянные ложки и инструкции, каким образом с наибольшей эффективностью употребить это блюдо. Осуждать организаторов аттракционов за то, что они декларируют условия народного гуляния вместо того, чтобы воссоздавать его глубинную сущность, по меньшей мере нелепо. И все-таки всякая подделка опасна тем, что ее легко разоблачить при помощи нашего восприятия.

Такая роспись — попытка уцепиться за архаическое обаяние, сохранить условия старой игры, при которой в общем-то делаешь вид, что не знаешь, отчего происходит кручение. Это робкий намек на старую почетную и заслуженную карусель, у которой были матерчатые фестоны, расшитые стеклярусом, ленты на шпиле, деревянные лошади в яблоках и закрытая круглая будка в центре, расписанная в знатной манере, откуда доносилась надтреснутая музыка и безбожный скрежет.

В этой будке, помимо музыканта и мужика, крутящего лебедку, был упрятан психологический фокус всякого зрелища балаганного происхождения. Этот фокус можно назвать эффектом скрытой



«Русские горки». СССР



Игровой автомат «Флиппер».

Детский автомат-качалка «Обезьяна». Фирма «Того». Япония.

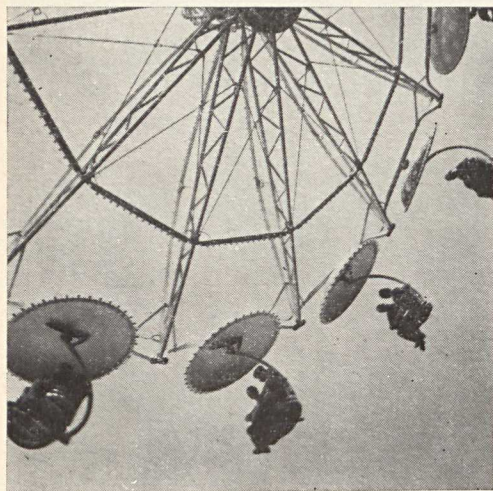
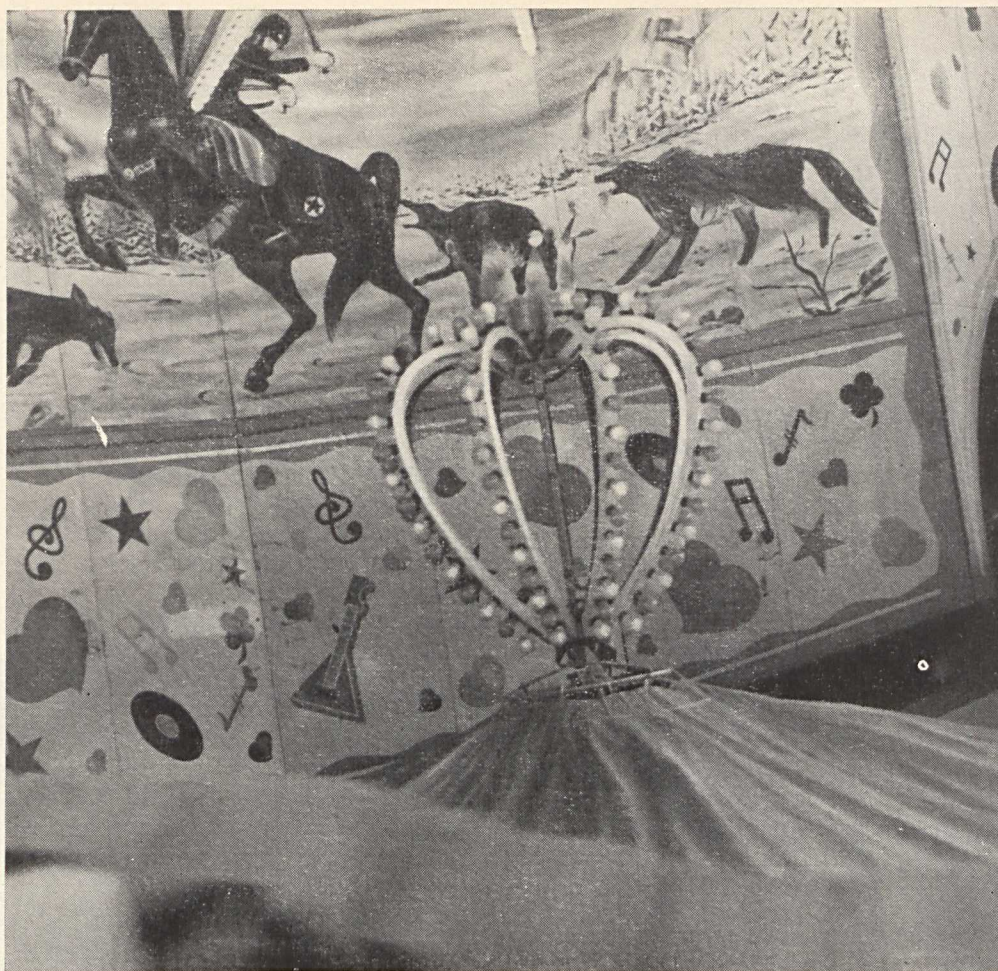


за. А что, если по ленте побежит негр — и продавать такую модификацию в Алабаме? Или кукольный белый — и продавать в Нью-Йорке или Гарлеме, где негры основная клиентура? Держу пари, что вежливые представители фирмы «Того» это уже делают или сделают в ближайшем будущем: спрос определяет предложение, но продуманное предложение проявляет потенциальный спрос. Игра!

4. Есть ли в балагане активность потребителя? Вроде нет — все сидят на лавочках, как в театре. Вроде есть — не знаю, активны ли зрители (расшифровка оттенков смеха на чужом языке дело нелегкое), но вот то, что Рыжий без именно этих зрителей существовать, действовать, играть не может, — очевидно!

Есть ли активность в игре с автоматом-тренажером, где нужно без аварий провести автомобиль на экране, выкручиваясь из потока других машин? Казалось бы, есть: руль, акселератор, подлинная напряженность внимания, дыхание очереди на затылке, сочувствующие, болельщики.

5. В балагане двойная игра — на сцене и между сценой и публикой,



которую ведет Рыжий. Игра в павильоне «Того» носит по видимости более сложный характер: человек играет с машиной, а на них обоих смотрят те, кто, зажав в ладони горсть жетонов, ждут своей очереди и сопереживают. Здесь все серьезно. Чуть фантазии, и легко вообразить себе киберхрам игровых автоматов, ритуал посвящения, искус неофитов, триумф победителей при лавровом венке.

6. Сколько страсти в недавних спорах о человеке, машине, художнике. Почти религиозная ненависть у Раскина, фабианцев, почти сексуальное обожание у футуристов, у платоновских сокровенных людей, боязливая ирония у Чаплина, нежное любопытство у адептов дизайна. А здесь машина уже так привычна и обыденна, что как таковая не осознается вовсе — она средство, инструмент. Инструмент чего?

7. Нажимая на рычаг, имитируя удар, попадать в нос танцующему за стеклом боксеру (его бьет второй

пружины. В самом деле, какие радости входили в рецептуру больших гуляний?

Во-первых, аттракционы с чудесами: в подозрительном полумраке вам показывали говорящую рыбу, двухголовую даму и женщину-паука;

во-вторых, кукольный театр, в котором осуществлялось таинство ожившей на ширме куклы;

в-третьих, балаган — театральное представление с феями, с тайнами черного кабинета, с превращениями человека в свинью и т. д.;

наконец, раек — ящик с глазком, из глубин которого добывались виды Парижа и Венеции.

Обратите внимание: когда общество «Просвещение и польза» вытеснило с балаганных подмостков фею и чудеса в пользу более полезных вещей (Островского и Гоголя), балаганы потеряли главную часть своего «колдовства». Хотя Гоголь писал лучшие либреттисты, стряпающих материал о похождениях феи, потерялось таинство, закрытость, веселая таинственность.

(Не будем обманываться, что в таком балагане дурачили простой люд. Такой балаган посещали просвещенные интеллигенты, приводя сюда своих детей — Бенуа, Блока, Станиславского, Нарбута и Григорьева).

Когда вас крутит карусельная лебедка, вы, по сути дела, — тот же арлекин, которого в балагане напротив только что разрезали на части, а он опять склеился.

Вне этой основы аттракцион — не более как средство массового развлечения, единичные и разрозненные развлекательные впечатления, получаемые современным зрителем за 40 коп.

И. Уварова

ОТ РЕДАКЦИИ

«Аттракцион-71» — так называлась эта замечательная выставка, принесшая столько радости москвичам и гостям столицы: летом нынешнего года им была представлена возможность испытать и оценить аттракционы, выпускаемые крупнейшими фирмами мира.

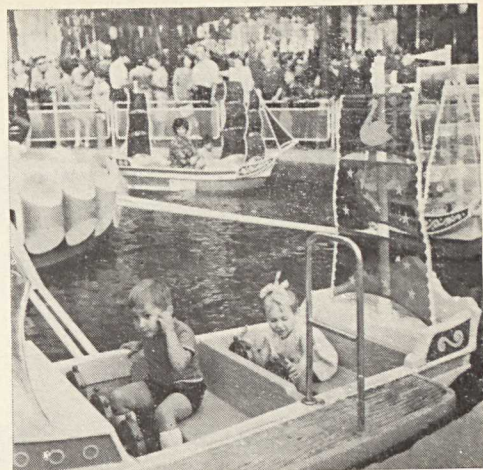
Пожалуй, мы не ошибемся, если скажем, что из всех специалистов, призванных вынести оценку представленным аттракционам (а в дальнейшем участвовать в их освоении), наименее подготовленными оказались художники. И не только потому, что конструктивно-технологические качества большинства аттракционов намного превышали эстетические, но и потому, что вопрос о том, каким должен быть советский аттракцион с точки зрения оформителя и дизайнера, какие он должен вызывать эмоции, какие выполнять функции — для нас нов и потребует для своего решения длительной художественно-экспериментальной и исследовательской работы. А пока эта работа начинается, нам показалось интересным ознакомить читателя с непосредственными впечатлениями социолога и искусствоведа. Может быть, эти беглые заметки, сделанные прямо на выставке, помогут сформулировать те вопросы, на которые мы получим ответы в будущем.

рычаг — двойная имитация, полное остранение) не так легко, как выглядит со стороны. Выигрыш везде не столь уже соблазнителен: в коммерческих автоматах, которые не привезли на выставку, которые в США, как известно, контролируются мафией, можно выиграть деньги, здесь — повторный тур с механическим партнером. Это по меньшей мере утомительно. Так что же здесь происходит — самопроверка, тщеславное самопроявление? Понятно еще, если вдвоем, а еще лучше, если и перед терпеливо ждущей публикой. А если нет публики? Тогда так называемое свободное время проходит так незаметно под звон и бряк стекложелезных, как сказал бы Гомер, ящиков? Может быть.

8. Как цирк, аттракционы почти не меняются, меняется только техническое совершенство, размеры, все что было скрыто занавесками, теперь обнажено — дети так любят машины сами по себе, что никому уже не придет в голову написать новый «Городок в табакерке». На ярмарочных павильончиках в Констанце — ставший таким милым изобразительный примитивизм, честный и открытый. На боксах автоматов, на павильончиках выставки

в Измайлово — примитивизм комиксов, честный и открытый тоже. Идиотские с взрослой художественной точки зрения зверюшки-качалки, зверюшки-автомобильчики, зверюшки-лодочки каруселей. И как улыбаются им дети, они — двухлетние даже (специально проверяли) — их не боятся, они их гладят! 9. С профессиональной точки зрения ничего интересного, все, как минимум, вторично. Идеи — от «луна-парка». Цвет — с упаковки кондитерских товаров. Изображения — из комиксов. Техника — со складов запасных частей «филипсов», «мицубиси» и «фиатов». Формы всяческих аппаратов — сначала они были в иллюстрациях к «научной фантастике», потом в фильмах, потом они стали игрушками в магазине. Только банальность. С профессиональной точки зрения это по меньшей мере важно. Во-первых, потому, что здесь работали дизайнеры и если их не видно, значит, они (или от них) этого не хотели. Во-вторых, потому, что здесь были люди, и им было здесь интересно, а именно эти люди воспринимают сегодня декоративное искусство и все другие виды искусства тоже.

В. Глазычев



«Лодочная карусель». Фирма «Того». Япония

На стр. 42:

Аттракцион «Твистер». Фирма «Шварцкопф». ФРГ

Аттракцион «Гусеница». Фирма «Спаджари и Барбьерни». Италия

«Дом неожиданностей». Фирма «Того». Япония





**Интервью с главным инженером
Всесоюзного объединения «Союзаттракцион»
Г. Тереховым**

— Какие практические цели преследовала выставка «Аттракцион-71»?

Вот уже два года (в соответствии с постановлением Совета Министров СССР «О мерах по улучшению организации массового отдыха и культурного обслуживания населения») наше объединение проводит работу по изучению номенклатуры, технических характеристик и конструктивных особенностей современной аттракционной техники, выпускаемой крупнейшими зарубежными фирмами. Выставка иностранных образцов в Москве должна была практически ознакомить нас, — как специалистов, так и неспециалистов, — с новейшими достижениями зарубежного аттракционостроения. В ней приняли участие 40 фирм из 10 стран. На выставке было показано около 50 образцов аттракционов и более 150 разнообразных увлекательных автоматов. За три недели выставку посетило свыше 2,5 миллионов человек (в том числе более 3 тысяч специалистов, работников промышленности и культуры).

Министерство культуры СССР произвело закупку большинства технически интересных и экономически эффективных аттракционов. Таким образом, теперь у нас созданы условия для освоения и выпуска в нужных масштабах современ-

«Авиакарусель». Фирма «Спаджари и Барбьери». Италия

«Баварские повороты». Фирма «Шварцкопф». ФРГ

«Старинные кареты». Фирма «Иле». ФРГ

«Музыкальный экспресс». Фирма «Шварцкопф». ФРГ

«Подъемная центрифуга». Фирма «Того». Япония



ных аттракционов и увлекательных автоматов и оснащения ими крупнейших парков культуры и мест массового отдыха населения. Разумеется, для этого потребуются большая работа по кооперации заводов ряда промышленных министерств СССР, которые примут участие в выпуске специфической и сложной современной аттракционной техники.

— Кто занимается в настоящее время архитектурными, художественными и социологическими проблемами, связанными с проектированием и эксплуатацией аттракционов?

До сих пор проектированием советских аттракционов занимались сотрудники КБ Ейского завода «Аттракцион» и отчасти группа специалистов «Гипротейтра». Планировкой зон аттракционов в Москве занимается «Моспроект-4», а в других городах — «Гипрокоммунстрой». Не буду от вас скрывать, что идейно-художественные проблемы, связанные с воздействием аттракционов на посетителей, до сих пор ставились глухо; никаких социологических исследований не проводилось вовсе.

Нам представляется, что в стране должна быть создана головная проектно-экспериментальная организация, которая могла бы взять на себя не только проектирование аттракционов, но и всестороннюю экспериментальную проверку. Тогда вы получите ответы на все интересующие вас вопросы.

«Джет-Стар-2». Фирма «Шварцкопф». ФРГ

К 500-летию А. Дюрера

Буркхардт Герес (ГДР)

Дюрер работал в конце XV — начале XVI века. За этот небольшой срок искусство Германии преобразилось. В условиях общественного подъема и начинавшейся бюргерской революции здесь сформировалась новая художественная культура, наиболее передовые тенденции которой нашли воплощение в творчестве Дюрера. Не следует думать, что все мастера немецкого Ренессанса испытывали непосредственное влияние великого нюрнбержца или подражали ему. Напротив, резкое различие творческих индивидуальностей составляет своеобразие искусства Германии той поры. Однако деятельность Дюрера определила общее развитие искусства его дней. Недаром этот период часто называют временем Дюрера. Задача юбилейной выставки — показать во всей полноте переход в прикладном искусстве поздней готики к Ренессансу и при этом продемонстрировать параллели в развитии прикладного и станкового искусств, влияние станкового искусства на сложение нового содержания и формы в различных отраслях художественного ремесла. Чтобы сделать понятной проблематику этого периода и воссоздать исторический фон, на выставке в двух помещениях был устроен исторический раздел.

Далее в трех залах — работы золотых дел мастеров, которые сопровождаются репродукциями эскизов Дюрера. Ряд экспонатов этого раздела связан с творчеством Мартина Шонгауэра, Альбрехта Дюрера, Георга Пенца. В двух следующих залах были показаны работы оружейников; мотивы декорирования, выполненной в технике травления, восходят к работам Даниэля Хопфера, Ганса Буркмайера, Ганса Зебальда Бехама. В остальных восьми комнатах второго этажа — экспонаты художественного столярного мастерства, имеющие отношение к деятельности Альбрехта Дюрера, Генриха Альдегревера, Израэля Мекенема, Петера Флетнера и других мастеров. Здесь же показаны изделия из олова, латуни и керамики, а также шпалеры.

На третьем этаже были выставлены предметы из стекла, монеты, медали и книжные переплеты. Кованые изделия показаны в четырех помещениях первого этажа. Там же располагался и один из самых значительных памятников столярного искусства немецкого Возрождения — пострадавшая во время второй мировой войны облицовка

В 1971 году весь мир отмечал 500-летие со дня рождения великого немецкого художника Альбрехта Дюрера. Имя Дюрера является символом блестящего расцвета немецкого искусства эпохи Возрождения. В Берлинском музее прикладного искусства была организована выставка «Художественное ремесло времени Дюрера». Ниже мы публикуем информацию, присланную нам научным сотрудником Берлинского музея прикладного искусства Буркхардтом Гересом, который был одним из организаторов выставки.

комнаты из замка Гальденштейна. Спустя тридцать лет комната была отреставрирована в мастерской Музея прикладного искусства и снова экспонирована. Великолепным украшением комнаты является идущий по всему периметру фриз из крупных панелей с перспективной интарсией.

Многие экспонаты выставки заслуживают особого упоминания. Существенная часть из них была впервые опубликована и введена в научный обиход в связи с юбилеем Дюрера. Среди сокровищ раздела ювелирного искусства прежде всего следует назвать приписываемую Людвигу Кругу резную раковину из Государственного Эрмитажа с изображением Геракла и Антея. Она восходит к рисунку Дюрера из цикла «Подвиги Геракла» (1511). Старший научный сотрудник Эрмитажа Юлия Каган выступила на научной сессии в Эрмитаже со специальным докладом об этом памятнике эпохи Дюрера.

Очень ценно, что организаторам выставки удалось сопоставить этот предмет с родственным ему произведением искусства, так как, попав в разные собрания, они были разъединены в течение нескольких веков. Здесь имеется в виду серебряный позолоченный кубок с крышкой 1515—1520 годов работы Людвиг Круга, также украшенный резными раковинами (Будапешт). Декор его тоже связан с миром образов Дюрера. Чувствуется влияние гравюр «Адам и Ева», «Сон доктора», «Четыре ведьмы», «Семейство сатиров», а также «Геракл». Красивый по форме в целом, совершенный в деталях, этот сосуд является шедевром прикладного искусства эпохи Возрождения. Относящийся примерно к 1520 году, двойной буклированный кубок нюрнбергской работы из Оружейной палаты Московского Кремля украшен вдоль закраины гравированным узором; и он связан с работами Дюрера. Декор состоит из лавровых гирлянд, птиц и рогов изобилия. Подобный предмет держит обнаженная женщина на дюреровском рисунке ок. 1506 года, похожий рог можно видеть на его рисунке «Венера на дельфине» 1503 года. Ощутима связь и с орнаментальным наброском Дюрера «Пеликан над рогами изобилия».

Маленький серебряный складень из Оружейной палаты Московского Кремля является примером длительного влияния творчества Дюрера на прикладное искусство Гер-

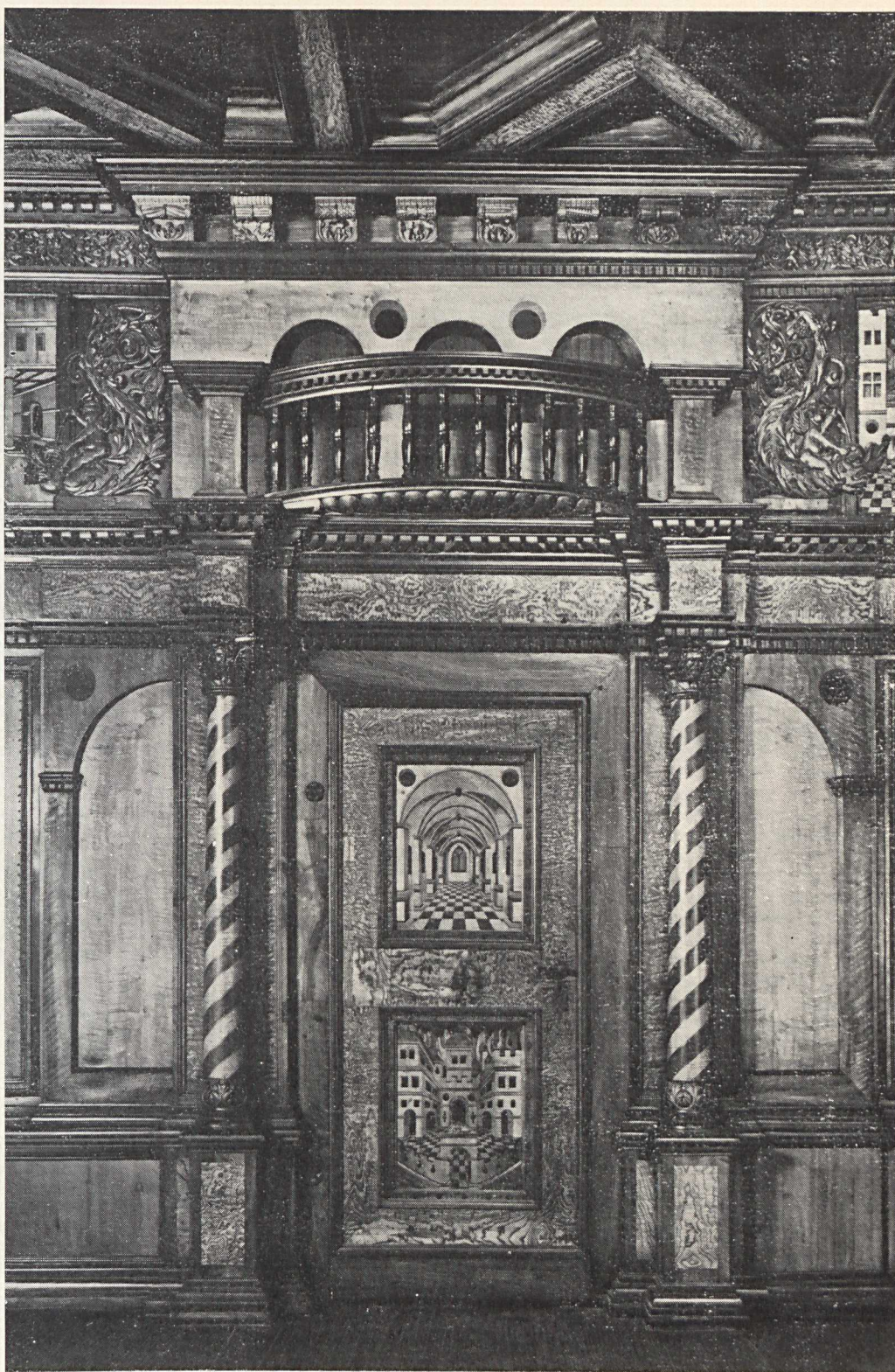


мании XVI века. Гравированное изображение восходит к эстампу Дюрера «Мадонна на дерновой скамье» 1503 года; на складне дата — 1566.

В зале, посвященном изразцам, мы встречаем портрет Альбрехта Дюрера на маленькой нюрнбергской пластине из обожженной глины с зеленой свинцовой глазурью. На ней — голова Дюрера в профиль по гравюре на дереве Эрхарда Шона, исполненная в 1527 году. Керамическая плакетка, в свою очередь, связана с современной ей медалью Маттеса Гебеля.

Бронзовая медаль 1514 года с изображением неизвестного мужчины — возможно, отца художника — приписывается самому Дюреру. Справа, на поле, его монограмма и дата 1514. Дюрер считается также автором бронзовой медали 1517 года с портретом члена Совета города Нюрнберга, близкого друга художника Вилибальда Пиркгеймера. К дюреровскому эскизу, который он исполнил по совету Пиркгеймера, подсказавшего ему сюжет изображения, восходит роскошная медаль в честь присяги города императору Карлу V. В кратком обзоре, естественно, нет возможности перечислить не только все, но хотя бы самые значительные экспонаты выставки, включающей более 500 произведений прикладного искусства, прибывших в Берлин из собраний ГДР, а также из многих музеев других социалистических стран. Нам кажется, что собранный на выставке материал дает основания для сопоставлений и размышлений. Совершенно очевидно, что в прикладном искусстве Германии конца XV — начала XVI века уживаются как ренессансные, так и позднеготические тенденции. Поиски классической правильности, широкое применение орнаментов, близких к античным образцам и идущих в какой-то мере от увлечения искусством Италии той поры, сочетаются в немецком искусстве с продолжающимся развитием позднеготических традиционных форм. Мы видим стойкость художественных представлений и живучесть средневековой фантастики. Даже в XVI веке во многих произведениях сохраняются черты готического стиля — условность построения предмета в целом, подчтенность его формы характерному стремлению ввысь. В таких стилистических противоречиях заключается своеобразная прелесть этой эпохи.

Мастера художественного ремесла еще долгое время придерживались принципов, сложившихся в прикладном искусстве в XIV—XV веках. Эстетический консерватизм художественного ремесла был преодолен в эпоху Возрождения в большой мере благодаря творческому сотруничеству мастеров с такими личностями, как Альбрехт Дюрер. Однако его влияние отнюдь не ограничивается примерами прямого использования готовых композиций...



Применение эстампов и рисунков в качестве иконографических источников не было единственной формой связи между искусствами. Взаимодействие значительно разнообразнее и шире. Благодаря влиянию Дюрера и других художников его времени, прикладное искусство обогатилось тематически в области орнаментации, введя в обиход декорировки множество новых сюжетов, а также изменив их каноническую трактовку. Это портреты, жанровые и мифологические сцены и даже пейзажи. Но, пожалуй, самая важная сторона влияния — стилистическая. Большие художественные проблемы — стремление к гармоничным пропорциям фигуры, соотношение человека и пространства, объемность предметов — находили отклик в прикладном искусстве. Влияние итальянского искусства и вытекающая отсюда новая ренессансная система орнаментации тоже были сти-

мулированы интересами крупных художников.

Исследователи, работавшие в области изучения прикладного искусства эпохи Дюрера, в той или иной мере рассматривали подобные вопросы. И тем не менее экспонирование большой, специально составленной под таким углом зрения выставки позволяет еще раз и широко поставить проблему: Дюрер и развитие художественного ремесла его времени.

На стр. 46:

Портрет А. Дюрера по гравюре Эрхарда Шона. Керамическая пластина. 1527

Пороховница. Кость. I пол. XVI в.

Людвиг Круг (?). Геракл и Антей. Резная раковина. Ок. 1525

Вверху:

Мастер Н. С. Облицовка комнаты в замке Гальденштейна. Фрагмент. 1548

«Зримое слово»

Книга Н. Харджиева и В. Тренина о поэтической культуре Маяковского * вышла в издательстве «Искусство», на первый взгляд, «не по профилю». Однако тот переворот в художественном сознании двадцатого века, который связан с именем Маяковского, затронул не только литературу. Он неотделим от тех сложных процессов, которые происходили в то же время и в живописи, и в художественном преобразовании мира вещей, и в театре.

Непосредственно связям Маяковского с пространственными искусствами посвящена первая и наиболее обширная статья книги «Маяковский и живопись», написанная Н. Харджиевым. Уже знакомая специалистам, но затерянная в одном из многочисленных старых сборников («Маяковский. Материалы и исследования». М., 1940, стр. 337—400), эта работа появляется здесь в новой, существенно дополненной редакции. Содержание ее значительно шире скромного заглавия: речь идет не только о «первой главе производственной биографии Маяковского», связанной с его занятиями живописью, учбой в Училище живописи, ваяния и зодчества, участием в диспутах левых группировок изобразительного искусства. Маяковский — художник, поэт и теоретик нового искусства выступает здесь на фоне широкой картины единства творческих поисков в поэзии и изобразительном искусстве предреволюционных и первых послереволюционных лет. Это обстоятельство имеет принципиальное значение, и не только для статьи «Маяковский и живопись», но для книги в целом. Ставшему уже традиционным, но совершенно произвольному по существу отделению Маяковского от его ближайшего окружения, от поэтов и художников, с которыми он был неразрывно связан, с которыми вместе работал и боролся, Н. Харджиев и В. Тренин последовательно противопоставляют внимательный и тонкий анализ творческих связей поэта с художественным движением его времени как в русском, так и в мировом масштабе, выяснение взаимных влияний и путей их переработки и усвоения. Для этого оказалось необходимым привлечь чрезвычайно обширный исторический материал, порой ранее не известный, а в значительной части основательно забытый. Это особенно относится к упомянутой уже первой статье сборника, в которой внимательно, хотя и предельно сжато рассмотрен и документирован, говоря словами автора, «крайне запутанный вопрос о возникновении левого искусства в России».

В этом рассмотрении поэзия и живопись выступают как неразрывные части единого художественного процесса.

«Едва ли в истории искусства можно найти моменты, когда поэзия и живопись настолько тесно соприкасались между собой, как это было в период возникновения так называемого кубофутуризма в России», — утверждает Н. Харджиев. Эта декларация подкрепляется не только выяснением личных связей поэтов и художников, их взаимными оценками и фактами совместного участия в бурной художественной жизни 1910-х годов, но и установлением внутреннего единства творческих устремлений. Оно обосновывается тонкими наблюдениями над самой структурой стиха раннего Маяковского и близких к нему поэтов, усложненной сдвигами смысловых планов, расчленением слов, над фактурой слова, противопоставляющей мелодической поэтике символистов напряженные звучания согласных шумового тембра (подобно тому, как огрубленная фактура кубистов противостояла академической гладкописи). Эти связи поэзии с живописью прослеживаются и на уровне собственно изобразительном — на примере использования экспрессивных зрительных образов, «вывесочной» тематики, цветовых эпитетов и метафор.

Рассматривая связи футуристической поэзии с изобразительным искусством, Н. Харджиев обращается также к анализу художественного облика первоизданий футуристической поэзии. Та зрительная революция в книге, которую произвели эти поэты и сотрудничавшие с ними художники, была во многом аналогична тому, что делалось ими же в области собственно поэзии и собственно живописи. Вместе с тем, ее изучение особенно наглядно выявляет новые связи, возникавшие тогда между словесным и пространственным образами. Сами стихи приобретали здесь порой пластическую, зримую форму, пространственную структуру, вне которой они не существовали. Интересны эти опыты, резко ломавшие привычные в то время каноны мирискуснической «изящной» книги, и в другом отношении — на них, как на своеобразную лабораторию новых художественных форм, опиралась впоследствии гораздо более известная и имевшая гораздо большее влияние на все стороны художественной культуры своего времени конструктивистская книга 20-х — начала 30-х годов, столь же тесно связанная с деятельностью и кругом Маяковского. Работа Н. Харджиева, в сущности, — первое исследование об этом своеобразном и ярком художественном явлении начала XX века, содержащее и перечень наиболее интересных опытов, и предельно краткие, но точные характеристики их значения (несколько подробней рассмотрены в работе того же автора «Памяти Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова» в сборнике «Искусство книги», выпуск 5. М., 1968, стр. 306—318). Не исчерпывая темы, заслуживающей, безусловно, монографического исследования, эти страницы существенно дополняют историю русского книжного искусства. Интерес-

ным, хотя частным дополнением к ней служат и впервые публикуемые здесь Н. Харджиевым (и повторенные в цвете на суперобложке книги) иллюстрации Маяковского к рукописному экземпляру его поэмы «Флейта-позвоночник», выполненные в 1919 году.

Не останавливаясь подробно на разделах книги, посвященных собственно поэзии, следует отметить, что намеченное в первой статье синтетическое восприятие «зримого слова» Маяковского в ряду не только словесной, но и живописной культуры его времени нередко возникает и в них, — то в сопоставлении «Стихотворного натюрморта» («Я сразу смазал краску будня...») с вывесочной живописью, столь привлекавшей «левых» художников десятилетия, то в анализе урбанистических пейзажей поэта.

«Поэтическая культура Маяковского» — не новый труд. Составляющие его статьи написаны в большинстве уже много лет назад (один из авторов книги — В. Тренин погиб в 1941 году в рядах московского ополчения) и тогда же печатались в различных изданиях. К сожалению, в книге нет ни конкретных ссылок на первые издания, ни даже дат написания отдельных статей, часто небезразличных внимательному читателю. Собранные воедино, все эти старые работы вместе с дополняющими их более поздними статьями Н. Харджиева не только стали доступнее читателю, но и приобрели новое качество — цельность труда, проникнутого единством мысли и метода.

Поэтическая культура Маяковского последовательно ставится здесь в связь со средой, в которой она формировалась, с художественной культурой времени, с творческими задачами, которые по-разному, в меру таланта и индивидуальности, ставились и решались не только самим поэтом и не только в области поэзии. Такое рассмотрение, несколько не снижая масштаба титанической фигуры Маяковского, не нанося ущерба его поэтической оригинальности, представляет его творчество гораздо более закономерным выражением эпохи. В то же время те явления культуры, которым так часто отводилась роль мрачного фона, лишь оттеняющего художественные добродетели поэта их чисто формальными устремлениями, пристрастием к эпатажу, зауми и т. п., раскрываются в своих связях с творчеством Маяковского как значительные и во многом позитивные факторы строительства нового искусства.

Вот почему книга Н. Харджиева и В. Тренина войдет в неизбежную и непрерывно пополняющуюся цепь работ о Маяковском не рядовым звеном. Это важная, узловая работа, раскрывающая во многом новые аспекты темы, предлагающая новые точки зрения и намечающая перспективы для дальнейших исследований.

Ю. Герчук

«Искусство керамики»

Рецензия

Вышел из печати сборник статей «Искусство керамики», посвященный разным отраслям современного советского и зарубежного керамического производства *. Несмотря на то, что о современной художественной керамике говорилось и писалось достаточно, сборник значительно дополняет и углубляет сведения о ней. Здесь, по существу, находит дальнейшее развитие тема «художник и промышленность», открывшаяся сборником того же названия в 1969 году (он издан также НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР). Авторы стремились как можно шире показать разнообразие видов современной керамики, методов использования богатейших возможностей материала и способов его художественной обработки. Основные положения каждой статьи опираются на конкретный вещественный материал, в том числе малоизвестный, интересный для читателя своей новизной.

Композиция сборника несколько необычна: сюда включены статьи, посвященные общим проблемам развития керамики (Н. Воронов — «Тенденции развития современной керамики», К. Макаров — «Проблема традиций в советской керамике», И. Крюкова — «Стилистические особенности современной советской керамики»), одному заводу (Н. Степанян — «Конаковский фаянс 1960-х годов») и целой отрасли (И. Алпатова — «Проблемы развития керамической мелкой пластики в СССР», В. Кантор — «О художественном направлении работы советской фарфоровой промышленности», Н. Степанян — «Художественная керамика в архитектуре»). В книгу входят и статьи по вопросам технологии (Н. Селезнев — «Технические и декоративные возможности архитектурно-художественной керамики», З. Федорова — «Декоративные возможности облицовочной керамики»); ряд авторов обращается к опыту зарубежных стран (Л. Жадова — «Чехословацкая керамика», Н. Николаева — «Народные традиции в керамике современной Японии»). Составители сборника обосновывают такую «пестроту» содержания стремлением к наибольшей широте показа видов современной керамики и к выделению тех отраслей, художественных течений, отдельных производств, где наиболее ярко отразились характерные тенденции искусства рассматриваемого периода. С такой аргументацией можно согласиться.

Тем не менее сборник не изобавлен от некоторого разнообразия: каждая статья живет в нем самостоятельной жизнью, а в этом случае неизбежны повторения, и они есть. Так,

* Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., «Искусство», 1970.

* «Искусство керамики». Сборник статей под редакцией Н. С. Степанян. НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР. М., «Советский художник», 1970.

из статьи в статью переходят мысли о специфических особенностях керамики как материала, богатого художественными возможностями. Эта безусловно необходимая в данном случае тема изложена каждым автором достаточно интересно (что особенно касается текста И. Крюкова), но, может быть, стоило посвятить «материаловедению» отдельную статью, вынеся часть общих положений за скобки?

В какой-то мере то же самое происходит и с другими узловыми проблемами сборника: вопросом о роли художника на крупном предприятии, суждениями о художественных особенностях «массовой» керамики, о ликвидации разрыва между рядовой продукцией завода и индивидуальными творческими работами. Представляется важным, что в ряде статей (И. Алпатовой, В. Кантора, Н. Степанян) имеются небольшие экскурсы в историю развития того или иного производства, написанные, кстати сказать, очень тактично и к месту. В то же время фрагментарность такого введения ощущается в статье К. Макарова, хотя именно в ней идет речь о традициях. Хотелось бы в этой работе, которая несомненно привлечет читателя оригинальностью мыслей и живой, «неакадемической» манерой изложения, прочесть не только перечисление видов древнерусской керамики, но и хотя бы краткий анализ внутреннего содержания этого вида национального искусства. Тем более, что и сам автор считает необходимым рассматривать народные традиции «...прежде всего как дух произведения, как логику национального художественного мышления». Следовало, вероятно, в некоторых статьях более критично рассматривать «ультрасовременные» для 50-х — 60-х годов, ныне же устаревшие произведения, авторы которых пропагандировали иные принципы подхода к материалу, иное понимание декоративности, чем это присуще художникам наших дней. При всем вышесказанном познавательное значение сборника несомненно.

Основная позиция сборника определяется статьей Н. Воронова, глубоко раскрывающего тенденции развития современной керамики и весьма убедительно систематизирующего ее виды. Интересны и логичны суждения автора о близости керамики с природой, отсюда — о человечности, демократизме, утилитарности ее в высоком смысле слова, а значит, и о заложенных в ней возможностях отражения духовных потребностей людей. Именно с этой точки зрения и рассматривает автор разные отрасли художественной керамики, связывая их развитие с прогрессом современной техники или выявляя их глубокую традиционность, отдавая дань прогрессивным течениям зарубежного искусства и анализируя такие явления, как проникновение в декоративное искусство принципов сюрреализма, абстракционизма или изолированного экспериментирования, приводящего к насилию над материалом.

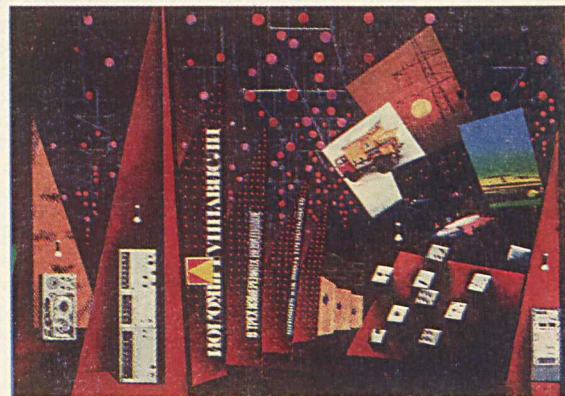
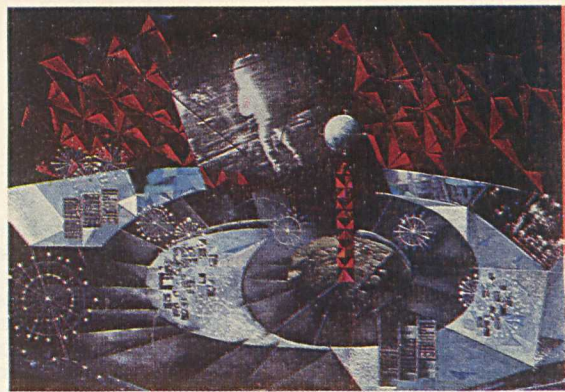
Мы уже говорили, что основные положения сборника строятся на конкретном мате-

риале. Следует добавить, что авторы его, как правило, близко знакомы с важнейшими керамическими предприятиями, их спецификой и нуждами и поэтому не ограничиваются констатацией фактов или отвлеченным теоретизированием, но дают в ряде случаев конкретные рекомендации, вытекающие из точного анализа художественных явлений (И. Крюкова, В. Кантор, Н. Степанян).

Разговор о современных художественных и технических достижениях в области керамики был бы, вероятно, неполон, если бы в нашей практике игнорировался опыт зарубежных стран, и в сборнике ему уделяется значительное место. Многие проблемы искусства керамики были разрешены в Чехословакии в период его бурного развития в 40-е и особенно 50-е годы. Поэтому закономерно появление в сборнике большой статьи Л. Жадовой «Чехословацкая керамика». Объекты творчества чешских керамистов крайне разнообразны; здесь широко применяются всевозможные хитрые и не хитрые технические приемы, массовое тиражирование не оторвано полностью от создания уникальных вещей, они обогащают и дополняют друг друга.

В противоположность чехословацкой практике, отмеченной поисками ультрасовременных приемов выражения художественного образа, в японском искусстве — спокойные раздумья, неизменная приверженность национальным традициям, изысканная простота и ясность форм. Высокий уровень художественного вкуса и мастерства делают керамику Японии своеобразным эталоном современного отношения к этому виду искусства. Автор статьи «Народные традиции в керамике современной Японии» Н. Николаева отмечает как важнейшую особенность японских керамических изделий их органическую связь с окружающей средой (дома, сада) и их активное взаимодействие с ними. Потому, по мнению автора, закономерен общий интерес к японской керамике, ибо нынешний европейский интерьер, освобожденный от громоздкой мебели и обилия украшений, сблизился в какой-то мере с интерьером Японии. Вывод этот вполне правомочен, однако спорным представляется категорическое утверждение, что раньше, до изменений в стиле современной архитектуры, такой интерес возникнуть не мог. Не говоря уже о том, что эстетические достоинства японской керамики всегда привлекали к ней внимание человечества — вспомним хотя бы, какое сильное влияние оказала она в начале XX века на искусство модерна. Итак, значение сборника «Искусство керамики» в нашей искусствоведческой литературе бесспорно. Для специалиста этот труд — ценный источник материала, характеризующий определенный этап в развитии современного производства керамики, для неискушенного читателя — книга, интересно рассказывающая об одном из самых жизненных видов декоративного искусства.

Е. Хохлова



Интерэлектро-72

Пока в Сокольниках строительные материалы устроили свою «ярмарку тщеславия», всюю шла работа над проектом выставки будущего года. Это особая выставка, на которой Советский Союз может показать больше зарубежных участников. Лидирующее положение нашей страны в ряде областей электротехники — главная тема работы художников. Фуллеровский купол за многолетнюю историю выставок в охваченном его границами пространстве превращается из безразличного фона в активный элемент экспозиции. Это «электронная среда», создаваемая музыкой и игрой цветного света, заставляющего зримо колебаться громаду купола, — уже разработана соответствующая «цветовая партитура». Но впустить в яркого дневного света в цвето-световой театр нельзя, нужна подготовка, адаптация зрения — и сто метров центральной аллеи превращаются в туннель с постепенным насыщением спокойной деловой информацией. Пространство под куполом динамично: центр композиции не совпадает с центром объема; доминанта композиции — светящийся шар взвешен над «японским садом», образуемым прихотливыми извивами цветного кабеля; пандус, покрытый зеркальной фольгой, в которой должна отражаться цветовая феерия купола, поднявшись над экспозиционной площадкой СЭВ, «выбрасывает» посетителя на открытые площадки. Разнородные, часто малоэффективные по формам экспонаты объединены здесь сложной колористической системой маршрутов, выгородок, знаков. Впервые вход в веерный павильон с центра, где вывешены «визитные карточки» всех разделов; пространство

павильона рассечено тремя двухсветными «островами», театрализованными макетами и объединено их смысловым и композиционным единством; общепонятная игровая форма сообщения о серьезном содержании экспозиции. Наряду с серьезным отношением к композиционной роли цвета отличительной чертой новой экспозиции является четкое разделение показа для специалистов и для любопытных. Деловая экспозиция «скрыта» за декоративной системой, воспринимаемой сразу, но для того чтобы ее «открыть», нужно сделать всего несколько шагов (причем ясно, в какую сторону сделать эти шаги), если есть желание.

И еще одна особенность выставки — ее методическая программа подготавливалась давно, раньше, чем началась работа над собственно проектом, и специально обсуждалась. Проект ясен, методически чист, а его смысловые и композиционные идеи выражены артистически отработанным изобразительным языком. Тем более интересно будет сопоставить проект с его реализацией в будущем году.

В. Г.

Композиция подкупольного пространства

Фрагмент экспозиции. Сочетание делового и театрального показа

Авторы проекта: Р. Файерштейн, М. Коник, Ф. Матюшин

Любая национальная выставка, особенно если она показывает искусство за тысячу лет (как это было на выставке венгерского искусства в Государственном музее изобразительных искусств), в центре своей экспозиции обязательно содержит произведения декоративного искусства, материально - художественной культуры прошлых эпох. Ювелирные украшения из археологических раскопок, обломки капителей, инкунабулы, драгоценные предметы из знаменитых храмов времен венгерской готики, кубки и чеканное серебро нового времени — все это было представлено на выставке как ствол могучего дерева искусства, от которого ветвями отходят побеги «изящных» искусств — скульптура, графика, живопись. Подобное сопоставление очень интересно для любого человека, впервые знакомящегося с уникальной по размаху художественной выставкой Венгрии (эта выставка — крупнейшая из всех, когда-либо устраивавшихся за рубежами Венгрии). Оно помогает лучше почувствовать общехисторический и уникальный характер развития венгерского художественного вкуса, особого понимания красоты мира и вещи, которые являются ключом к пониманию сложнейших произведений национального искусства.

Выставка начинается с витрин, посвященных первым этапам сложения венгерских народностей. Это — X век н. э. Здесь представлены золотые и серебряные украшения, снаряжение и оружие из раскопок военных вождей и дружинников, женских погребений в районе Карпат. Высочайшая техника обработки металла, звериные и растительные орнаменты сразу вводят в необычный образный мир племен, пришедших в эту часть Европы с предуралья. Данный раздел, казалось, более всего традиционен — так начинают музеи по истории культуры в любом крупном художественном центре. Но в истории материально-художественной культуры как науке этот этап занимает особое место. И вот почему.

Как известно, в начале XX века венский ученый А. Ригль написал свой эпохальный труд «Древнеримская художественная промышленность на территории Австро-Венгрии», где провел сравнительный анализ между общеевропейским и автохтонным декоративным искусством, дав образец глубокого сравнительного анализа стилей и формы. Его труд был доведен до момента появления там угорских племен. Поэтому данный раздел, удивительно интересно представленный в окружении более позднего венгерского искусства, как бы продолжает тему, оборвавшуюся у Ригля после его неожиданной смерти в 1905 году.

Наиболее эффектной частью экспозиции оказался период XIII—XV веков. Это было вре-

мя обретения Венгрией духовной и художественной самостоятельности, что сказалось и на материально-художественной культуре тех лет. Такие произведения, как водолей-кентавр с барабаном (ок. 1200 г.), найденный у Абауй-санта, филигранный кубок из Гарамсентбенедека (ок. 1480 г.), кубок с буквами МР—ДР (конец XV), потир короля Матиаша Корвина (XV в.), принадлежат к высочайшим образцам европейского декоративного искусства. Здесь удивительно богатая гамма от скупых, четко очерченных форм (водолей, кубка — вытянутого вверх, с накладным растительным орнаментом) до самого затейливого узора, со сложнейшими напайками серебра и золота (кубки XV века).

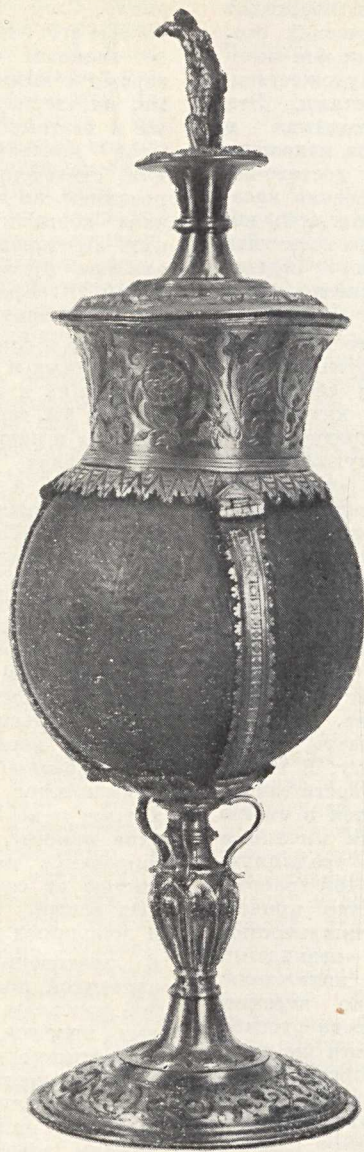
Рядом с ними оловянные и свинцовые глазури конца XV века — гербы, полуфигуры, фигуры рыцарей, изображения Матиаша делают эти плитки очень праздничными, полифоничными по цвету и во многом объясняют специфику цветовой гаммы, характерной для венгерского искусства еще с давних времен.

Резкий перелом происходит в прикладном искусстве Венгрии XVII века. Кубки Даниэля Ротта, Шебеттьена Ганна представляют из себя изысканные работы из серебра со сложной орнаментикой. Особенно интересен здесь кубок с крышкой из Надьсебенды (ок. 1690 г.), изготовленный Ганном в лучших традициях венгерского барокко, из серебра с позолотой. Это — экспонат Венгерского национального музея (на выставке представлены также работы из историко-художественных музеев Венгрии, Музея прикладного искусства в Будапеште, Исторического музея в Будапеште, музеев-храмов, венгерских библиотек, а кроме того из Эрмитажа и Оружейной палаты, когда надо было подчеркнуть ту или иную особенность художественного периода еще одним экспонатом).

Большой интерес представлял тот раздел выставки, где парадные портреты XVIII века сопровождалась парадными поясами и украшениями того же времени (из Венгерского национального музея).

Народные промыслы были представлены цветными вышивками и кружевными отделками простыней, подушек и накидок, относящимися к XVI веку. К этому надо добавить графику королевских указов и грамот XVII века, чеканную посуду конца XVIII — начала XIX века. К сожалению, современный раздел венгерского искусства был лишен столь выигрышных параллелей, которые надолго останутся в памяти московских зрителей, познакомившихся с художественной культурой Венгрии X—XVIII веков без ее искусственного разделения на «высокие» и «прикладные» виды.

В. Аронов



М. Ладур

Мне очень жаль, что я так поздно открыл для себя творчество интереснейшего театрального художника Софьи Юнович. «Гамлет»! Шекспир читанный, виденный, истолкованный, знакомый по проверенным театральным канонам и перепроверенным концепциям, и вдруг балет! Многовековой трагичный и загадочный образ, и балет! Поистине музыке и искусству танца многое подвластно. А как же художник? И в чем главный успех балетного спектакля? На сцене нет привычных, ставших «классическими» декораций, дублирующих давно ушедшую жизнь и иллюстрирующих место действия. Художник пошел иным, более сложным, но и более верным путем. Сила характеров, острый драматизм коллизий и еще далеко не раскрытая психологическая глубина образа главного героя определили и романтическую направленность, и смелый анализ, и всю внутреннюю структуру бессмертного произведения.

Мир человеческих страстей динамичен, и на сцене все в движении, в застывшем полете. Энергичные пересекающие линии-лучи и мятущийся цвет, чем-то напоминающие галактику, кажется, вот-вот разорвут золотую паутину, и произойдет нечто страшное. Обострение без разрядки, поиски выхода без решения. Эта тема проведена художником через весь сценический образ спектакля (так, по крайней мере, я воспринял эту умную и талантливую работу). Живописуя события такими средствами, автор обостряет борьбу добра и зла, благородства и подлости, ставит все события в датском королевстве на вершину общечеловеческую. Софья Юнович нашла свой ключ к прочтению великой трагедии духа, и Гамлет предстает перед нами как предвестник рассвета, он бросает миру надежду, не ожидая признания.

Мудрость художника подсказала ей путь более глубокого проникновения в мир шекспировских образов. И поэтому она обратилась к отвлеченным формам и стихийности цветовых характеристик, чтобы этими средствами, освобожденными от элементарности, приблизиться и к музыке, и к философии. Именно в таком приеме автор хотел выразить и суровость монументальных деяний, и эпичность нестареющих эмоций, а главное, найти то, что составляет сердцевину любого произведения великого драматурга — Человеческие отношения.

Я спросил Софью Марковну после спектакля: «Как Вы не побоялись обратиться к абстрактной форме, ведь Вы же знаете, что это значит?» — «Зачем Вы об этом говорите? В самом вопросе — заблуждение. У меня есть абстракция, но нет

абстракционизма. Да, абстракционизм в искусстве — это форма, потерявшая идею произведения, а следовательно, потерявшая и смысл. А у меня все наоборот. Здесь каждая картина насыщена смыслом, по крайней мере, я в этом убеждена. Ведь поймите, что конкретизация, особенно в балете, снимает, вернее, глушит напряженность образа, покрывает его многослойной избыточностью ненужной информации, замедляет движение борющихся сил. И еще ведь (что важно) в балете нет могучего шекспировского слова, его язык иной, и поэтому мысль и чувство должны быть освобождены от любых примесей, какими бы они удобными не казались. Конкретность в этом случае убивает живую ткань искусства Шекспира: поэтическая реальность — реальность внутренней правды. Я всю жизнь стремилась подойти к художественному воплощению такой правды, и если мне в какой-то степени удалось, то я...» — «Софья Марковна, а как же Ваше интеллектуальное кредо уживается с такой, я бы сказал, приподнятой эмоциональностью Вашего детища?» — «А я не знаю, я не думала... Но если Вы уже употребляете такое слово, как интеллект, то этот не дающий мне покоя спутник изрядно мне мешает жить... И это уже не абстракция». Да, признание в устах художника знаменательное.

А в самом деле, не спутали ли мы два разных термина — абстрактность как интеллектуальную категорию с абстракционизмом — определением враждебных нам, нашему искусству и нашим убеждениям модернистических извращений. Думается, что инерция раз установившейся верной оценки определенных антисоциальных явлений распространилась и на другие ни в чем не повинные категории. Здесь вряд ли уместно развивать эту мысль, но если по незнанию или по неосторожности принять ее как истину, то нам придется исключить из истории культуры многие и многие имена первооткрывателей и людей беспокойного пытливого таланта. Но вернемся к «Гамлету» — балету, поставленному на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Мне кажется, что это — своеобразное, значительное и, пожалуй, недооцененное явление в нашей театральной жизни. Удержался ли художник этого спектакля на том уровне задачи, к которому увлекла его творческая пыливость? Думается, что да. Но жажда слияния всех компонентов балета — актерского мастерства, музыки и великого искусства танца, пожалуй, удовлетворена еще не была. Слияния «музыкальной живописи» с режиссурой спектакля не произо-

шло. Да и сам Гамлет был, может быть, местами слишком традиционным-«балетен». Да и не только Гамлет... Очевидно, чтобы достичь новой гармонии и открыть новую безупречную страницу в искусстве, нужна не одна постановка и, может быть, и не один Шекспир, — нужно единое понимание и единомыслие всех авторов театрального зрелища. И все же самое главное достигнуто. Зритель если не все еще «читает» в этой театральной живописи, то отлично ее чувствует. В трудном и, кажется, мучительном поиске и утверждении своего видения, сложного, но всегда взвешенно-точного, художник одержал победу, и успех здесь не в том, что условность еще раз нашла свое реалистическое выражение (это уже стало театральным бытом), а в том, что в душе остается нечто большее, мятущееся, зовущее к размышлениям. Путь, избранный художником сложен, но ведь к Шекспиру нельзя и приближаться с элементарной палитрой. А что такое талант? — задал я себе риторический вопрос после спектакля. Вероятно, это прекрасное отклонение от привычной и часто банальной формы в творчестве. Я очень сожалею, что так поздно открыл для себя такое «отклонение», как творчество Софьи Юнович.

Конференция в Нови Саде

Летом 1971 года в Нови Саде состоялась конференция педагогов изобразительного искусства Югославии на тему «Прикладное искусство и дизайн в школе». В ней участвовали также делегации из Советского Союза, Чехословакии и Финляндии.

В городе Нови Сад работает Центр по эстетическому воспитанию детей и молодежи Воеводины, основанный в 1954 году. Аналогичные Центры, занимающиеся вопросами эстетического воспитания, созданы в каждой из шести республик Югославии. Центру в Нови Саде принадлежит авангардная роль в работе над содержанием программы художественного воспитания и в пропаганде передового опыта учителей. Немалая заслуга в этом его председателя профессора Богомила Карлавариса и секретаря Центра Милана Миячевича. Центр располагает одной из крупнейших в Европе коллекций детских рисунков и декоративных работ — 650 тысяч экспонатов. За время своего существования Центр провел более 100 выставок детского творчества.

Открывая конференцию, профессор Карлаварис отметил, что в современных условиях развития общества содержание эстетического воспитания не остается неизменным. Бурное развитие прикладного искусства за последнее десятилетие повлекло за собой демократизацию эстетического воспитания. Художественное воспитание начало охватывать многие области прикладного искусства и дизайна: это и оформление интерьера и моделирование одежды, и производство бытовых предметов и украшений. В этой связи профессор Карлаварис призвал участников конференции и дискуссии попытаться ответить на такие вопросы: дизайн и народное творчество (как в работе с детьми связать народные традиции и со-

временное проектирование предмета), методы работы с детьми по декоративному творчеству.

На конференции выступили педагоги, искренне заинтересованные в том, чтобы художественные средства, формирующие новую предметную среду, были и средствами художественного развития детей и молодежи.

«Профессия учителя изобразительного искусства, — говорил преподаватель В. Георгиевский из г. Скопле, — требует от него обширных знаний многих проблем жизни, широкого взгляда на мир. Он должен быть знаком с проблемами эстетики и других художественных дисциплин. Только критически подходу к ценностям в искусстве, преподаватель сумеет избрать правильную ориентацию в художественном воспитании детей». О проблеме ложного дизайна говорил учитель Я. Добродоньский из города Нови Сад. Он привел примеры оформления бытовых предметов, выполненных не на должном художественном уровне. Члены делегации Советского Союза, в числе которых была и автор этой статьи, в свою очередь рассказали на конференции о формах эстетического воспитания в нашей стране, показали диапозитивы и детские работы.

Участникам встречи было интересно узнать о том, что в разных республиках нашей страны педагоги-энтузиасты изучают памятники народного изобразительного искусства, собирают и обрабатывают материал для работы с детьми разных возрастов. Так, младшие школьники увлеченно лепят по мотивам народных игрушек. В рисунках детей возрождаются традиционные мотивы росписи старинных бытовых предметов, например роспись ставен и наличников, каруселей и т. д.

В своих поисках учителя-практики опираются на психолого-искусствоведческие труды советских ученых, главным образом те, которые касаются особенностей художественных форм мышления, творческого воображения, эстетического восприятия и других сторон формирования гармо-



А. Равич. 7 лет.
Оконный наличник.
Бумага, гуашь.
Ленинград

На стр. 53:

Роспись тарелок. Глина, гуашь.
Работа ребят 8-и лет
из 350-й школы. Москва

Маска. Тесто, пищевые краски.
Работа ребенка 6-и лет
г. Нови Сад, Югославия

В. Грушич. 15 лет.
Настенный ковер «Петух».
Холст, вышивка.
г. Иваница, Югославия

Н. Иванович. 15 лет.
Плакат. Линогравюра.
г. Ниш, Югославия

В. Гаврилович. 14 лет.
Модель робота.
г. Шабач, Югославия

Автомобиль из спичечных
коробков. Работа ребят 8-и лет
из 350-й школы. Москва

Т. Лазич. 14 лет.
Настенный ковер. Аппликация,
нитки. г. Сараево, Югославия



нически развитой творческой личности.

В дни работы конференции была открыта выставка детских работ. На ней было представлено более тысячи произведений, отражающих определенные области художественного творчества детей от 6 до 15 лет; это — упражнения в стилизации, текстиль, настенные ковры, исторический костюм, сцена, современный костюм, узор, интерьер, декоративная пластика, индустриальная графика, дизайн, архитектура. Маленькие авторы, в чью задачу входило формирование художественного облика предмета, показали почти профессиональное владение различными материалами (ткань, бумага, металл, керамика и т. д.). Все произведения отличались высоким художественным вкусом и особой эмоциональной взволнованностью, которая отмечает работы детей, открывающих для

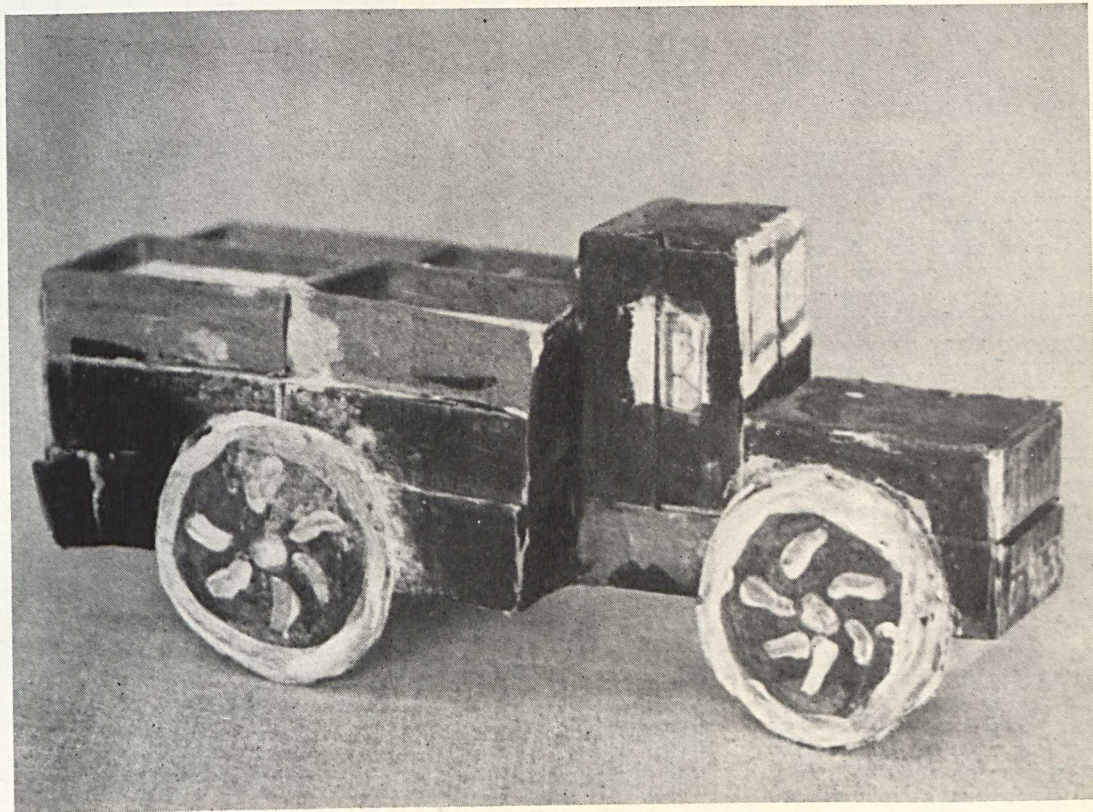
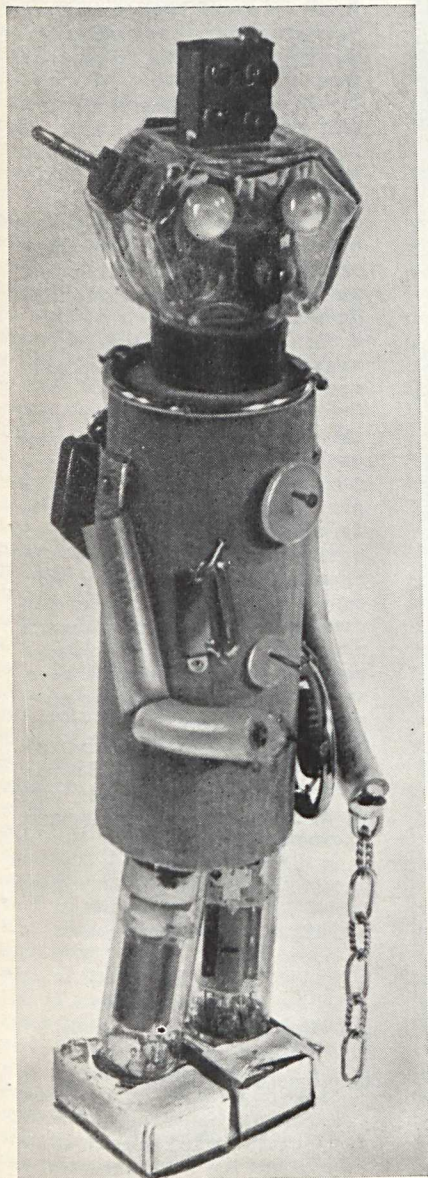
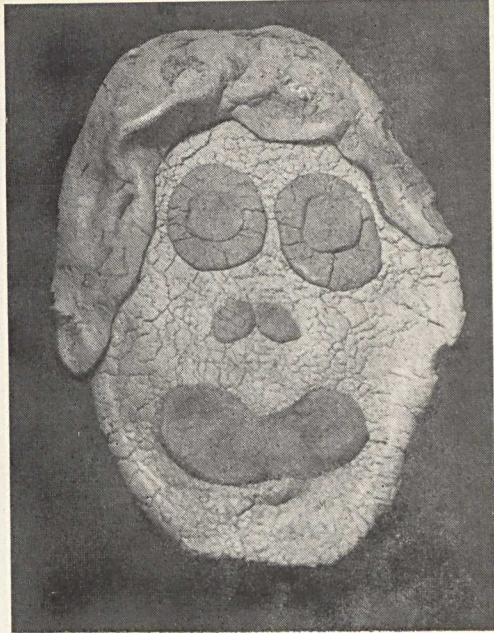
себя мир с новой, до этого неведомой им стороны.

Взыскательный глаз педагога-художника чувствовался во многих работах. Значительны достижения детей в создании настенных ковров, выполненных техникой народной вышивки, вытканых на станке, с применением аппликации, техникой штампа, рисованных жирной пастелью и т. д. Увлеченность детей работой с коврами отражает, очевидно, особый интерес народа к этому виду творчества, возникший в наше время. Важно и то обстоятельство, что современные художники-профессионалы уделяют серьезное внимание коврам-гобеленам. В Белграде, Нови Саде, Дубровнике на выставках, в картинных галереях мы видели таписерии современных художников, в которых национальный колорит и техника исполнения служат решению современной вещи (Эдо Муртич, Б. Петрович и др.).

Много творческих удач было и среди работ, отражающих исторический костюм, декоративную пластику, индустриальную графику, дизайн.

Конференция в Нови Саде показала, что современная программа художественного воспитания в Югославии составлена так, чтобы содействовать развитию творческой личности, повышать эстетическую культуру гражданина социалистического общества. Стремление широко включить прикладное искусство и дизайн в содержание преподавания вызвано требованиями жизни.

Г. Шпикалова

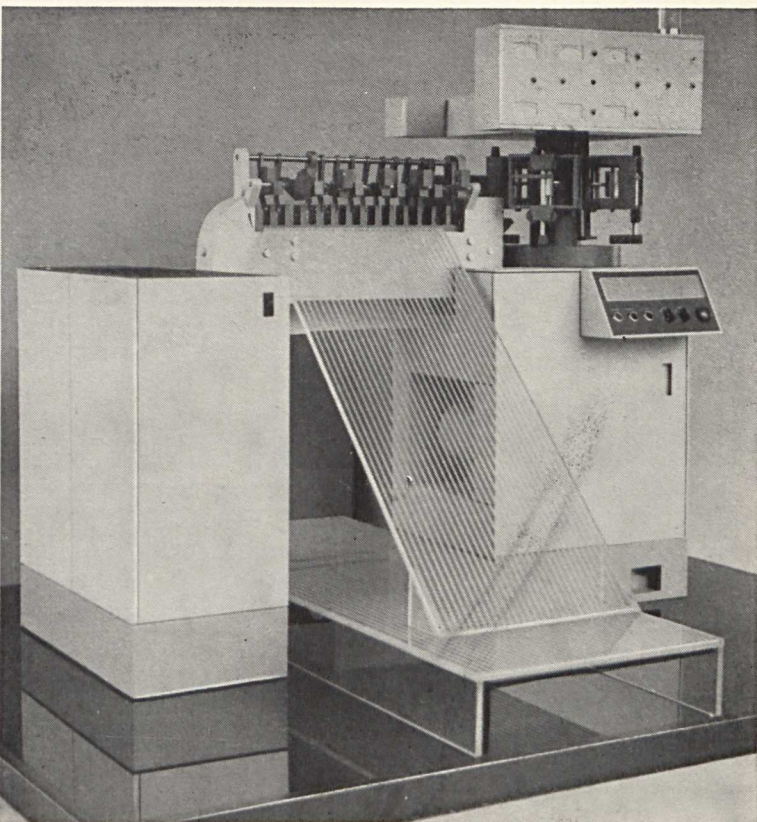
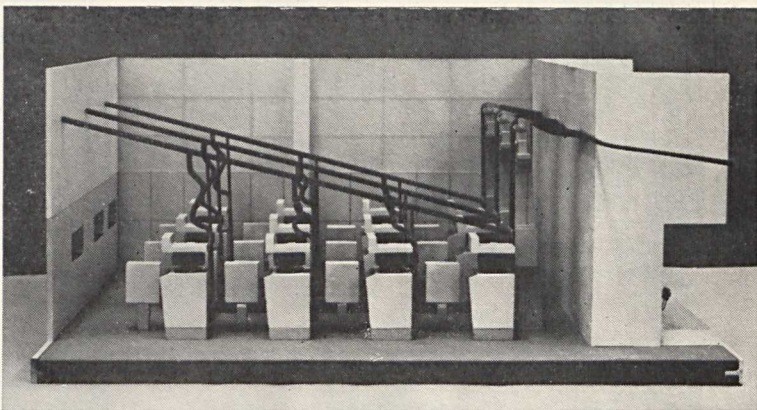
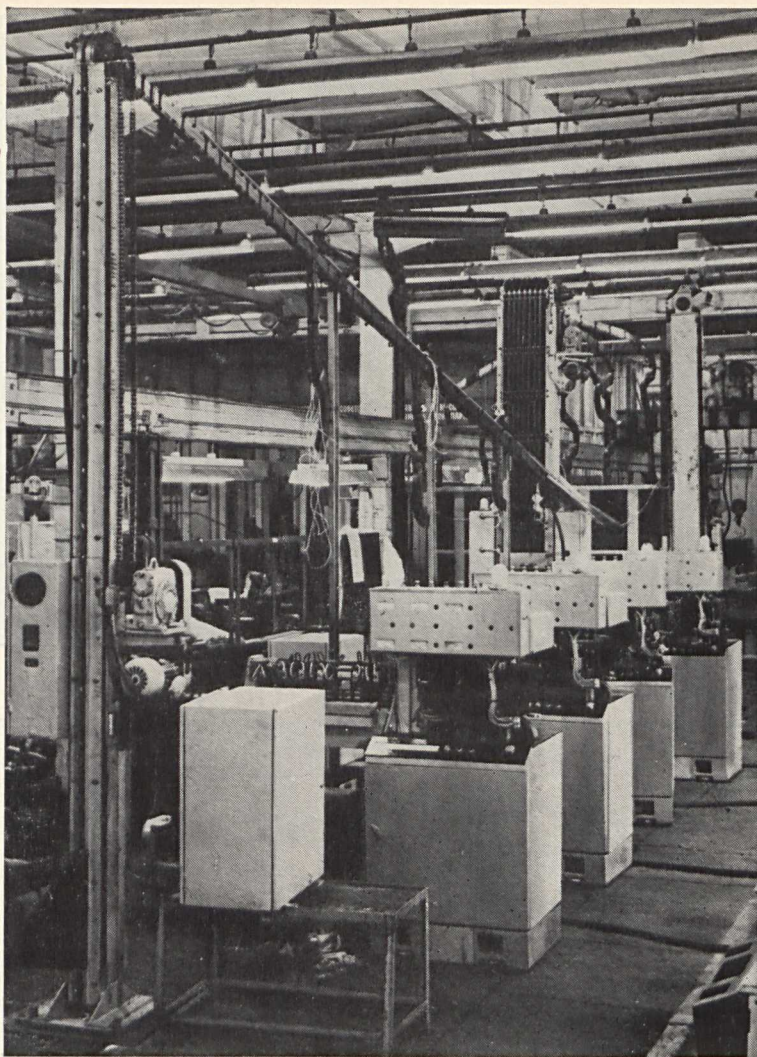


Художественное конструирование с точки зрения искусства парадоксально: чем тщательнее и рациональнее сделана вещь, тем меньше чувствуется в ней рука художника. Между тем, процесс художественного поиска в дизайне представляет самостоятельную ценность. Его можно реконструировать исследовательским путем, а можно воспользоваться, что значительно интереснее, описанием его самим автором. С этой целью редакция обратилась к художникам-конструкторам К. Скирдакову и С. Моисеенко с просьбой рассказать об их наиболее удачном последнем проекте. Им оказался автомат для контроля колец карданных подшипников, показанный на III Всесоюзной выставке художественного конструирования (серебряная и бронзовая медали).

Шарикоподшипник — символ точного и плавного движения. Как известно, подшипники «горят» только от исключительных перегрузок. Но, чтобы добиться этой точности, нужно учесть сложную кривизну их колец, соотношение осей, стыковку деталей. Автомат, который мы проектировали с группой конструкторов для завода «Калибр», гарантирует работу карданных валов. Без них колеса машин не сдвинутся с места. Автомат работает в линии. Такт линии — всего одна секунда. За смену через три цепочки по четыре автомата проскакивает более 17 тысяч малых, 15 тысяч средних и 13 тысяч больших колец. Понятно, что ни глаз, ни ухо не воспринимают таких скоростей.

Прототип, который мы встретили в цехах, по своим формам напоминает почтенный экспонат по истории техники. По вывернутым наружу «сосудам кровообращения» проскакивали блестящие кольца. При малейшем же сомнении автомата отвергнутые кольца сыпались на подсобные столы, образуя горы сверкающего металла, где их основу проверяли специальными приборами.

Идея оформилась в результате длительного эскизного поиска. Статичная объемная конструкция, внутри которой было тело автомата, было основным препятствием. Тогда мы зажали измерительные станции и разбраковочное устройство между станиной и верхним блоком, где расположены элементы информации и стабилизатор давления. Получилась трехчастная композиция с **частично открытым механизмом**. То, что раньше было хаосом, превратилось в органику, контрастную по отношению к окончательной «коробчатоподобной» архитектуре всего автомата. Здесь не было революции — так строятся оптические измерительные приборы, некоторые станки для обработки металла. Но есть и особенность. Автоматы работают вместе. Это значит, что в цехе двенадцать стоек, три наладчика и один дежур-



ный на всю линию. В такой «квадратно-гнездовой» композиции очень важна способность формы выдержать повтор, который обогащается ажурностью открытых конструкций (лопатки, подъемники, транспортеры). Поэтому основные объемы решаются с точки зрения внутренней архитектуры цеха, а не как станковая форма. Затем мелочи управления и сигнализации располагаются в одних горизонтальных срезах, оживляя неизбежный пуризм объемов. Продолжая работу над линией, мы столкнулись с необходимостью привязки ряда элементов. Например, электрошкаф отделили от автомата и поместили отдельно (над транспортером, проходящим внизу), как столик машинистки. В результате цех визуально упорядочился. «Сомнительные подшипники» по лоткам попадают теперь в другое помещение, в специальные емкости, организованные вроде рояльной клавиатуры.

Вся эта работа, потребовавшая аналогии с современным станкостроением (не имеющим прямого отношения к данному автомату), принципами современной архитектурной композиции, пластикой мелких деталей на фоне нейтральных объемов, вылилась в следующие сухие предложения, язык которых рассчитан прежде всего на инженеров.

1. Блок пневматики, который связывал предыдущий вариант автомата с электрошкафом, перекомпонован, и пневматические фильтры вмонтированы внутри автомата под пультом; доступ к ним осуществляется через переднюю дверь.
 2. В нижней части панели установлены стабилизаторы давления, датчики и сигнальные лампы.
 3. Пульт управления автоматом занимает всю длину передней части станины, и его плоскость имеет оптимальный угол наклона.
 4. Разбраковочное устройство, измерительные станции архитектурно и конструктивно связаны со станиной и верхним блоком.
 5. Конструкция дверей обеспечивает легкий доступ ко всем механизмам станины.
- Остается добавить, что таких автоматов будет выпущено около 70. Экономический эффект каждого из них составляет 5 тыс. рублей в год. Их будет обслуживать вдвое меньше людей. В цехе без окон подвешен потолок опустится и на стены, создав подсветку стены, облицованную плитками. На темно-вишневом полу встанут белые автоматы с темно-серой нижней частью, а над их верхней панелью будет вспыхивать огонь сигнальной лампы. И старый образец будет уже восприниматься в прошедшем времени.

В. А.

Опытный участок
с новыми автоматами

Композиционный макет
участка цеха

Проект станка-автомата.
Модель

«Поиски вымышленного царства»

Каждый, кто готов взять в руки книгу Льва Николаевича Гумилева «Поиски вымышленного царства»¹, может совершить психологически ошутимое путешествие в богатую и хищную Азию тринадцатого столетия. Территория, о которой идет речь в книге, называется Срединная Азия, Евразия.

«Строго научный курс истории Средней Азии, подобный курсу истории Рима... теперь еще не мыслим», — писал В. В. Бартольд в 1891 г. «Значение древних тюрков в истории человечества было огромным. Но история этого народа еще не написана», — писал Л. Н. Гумилев в 1967 году. Однако он смотрит на это дело оптимистически. Тезис Гумилева: «Вскоре наступит время, когда мы сможем говорить об искусстве древних тюрков». Так начинается возникать еще одна история самобытной культуры. Среднеазиатский ареал кочевников уже не рассматривается как периферия Китая, Ирана или Византии. Он входит в историю как равноправная культурная целостность. Из древности к нам пришла легенда о гуннах. Сначала европейские хронисты (а потом и европейские обыватели) из длинного периода истории кочевников отметили и запомнили лишь один и не самый главный эпизод вторжения в Европу гуннов. Так принято называть западную ветвь народа хунну. «Аттила — бич божий». «Гунны — кочующие грабители». При такой репутации степного народа о культуре его предпочитали не вспоминать.

В 1960 году Гумилев выпускает книгу, основанную на фактах, — «Хунну»². Конечно, страшные разговоры о хуннах не прекратились. Но вот что написано в книге. «Нет ничего более неверного, чем распространенное даже среди некоторых ученых мнение, что хунны были дикими племенами, жившими за счет ограбления мирных трудолюбивых окрестных народов». Войны с китайской империей Хань кончились не в пользу хуннов. Но они — хунны — 300 лет отбивали натиск противника в 20 раз сильнее. Они-то и остановили ханьскую агрессию. «Значит было что-то такое, что уравновешивало силы. Известный историк I века до н. э. Сыма Цянь говорил, что это кочевой быт».

В раннее средневековье к северу от пояса общезвестных цивилизаций простирались земли варваров. Европейские варвары ходили в овчинных тулупах. Кто был побогаче — окрашивал тулуп в пурпуровый цвет. «Весь мир, — пишет Ш. Диль, — грезил о Константинополе как о городе чудес, окруженном золотым сиянием. О нем мечтали в туманах Скандинавии, на берегах русских рек, в феодальных замках далекой Франции... о нем грезил в венецианских банках. Со всех сторон мира Константинополь привлекал к себе иностранцев». Но вот одна-

жды Менаандра Протектора, вельможа византийского императора, поражает увиденная в степи ханская тюркская юрта. Вельможа, знавший высокие покои Влахернского дворца императора, описывает шатер с золотым тронном, который был так легок, что его могла тащить одна лошадь. Материальная культура и история тюрков, создавших в VI веке свое государство — Великий Каганат, — долгое время оставалась страницей, скрытой от взора европейцев. История их была разгадана Л. Н. Гумилевым. Монография «Древние тюрки»³ это «океан раннетюркской истории в связи с всемирной историей, конспект истории равноправных народов Евразии».

Расцвету средневековья (период с IX по XIV век) посвящена книга «Поиски вымышленного царства». Это совершенно необычная книга. Темой ее становятся два исторических явления: поиски христианского царства Иоанна где-то в глубинах Азии, которые в конечном счете оказались смутными сведениями о влиянии несторианской церкви на кочевые народы Азии, и несторианство, которое охотно приняли племена Внутренней Азии, обитавшие по обеим сторонам «обочины» караванного Шелкового пути из Сирии в Китай. Книгу скорее всего можно назвать научным трактатом в средневековом смысле слова, в том смысле, что ее форма удобна и автору, и читателю. Автор для читателя собрал все ссылки на источники «воедино», продумал и прокомментировал и соединил 500-летнюю историю Азии от Мраморного моря до Желтого в несколько перемежающихся панорам. Благодарный же читатель не всегда заглядывает в низ страницы на сноску, а вместе с автором участвует в сложном процессе исследования.

Выявляя причину и следствие, мы вместе с автором заключаем, что религия — индикатор глубинных подсудных процессов исторического развития. Смена религий была подобна поворотам глубокого потока, когда ключья пены на поверхности обозначают изменения его глубинных струй. А что имело место в разгар событий XI—XIII веков? Не изоляция народов, но переплетение культур! Например, политическая раздробленность стран ислама не мешала культурному единству, противопоставляя себя франкам, грекам, «неверным туркам», под которыми понимали всех кочевников Евразии, включая венгров и монголов. Кочевники тоже ощущали свое единство на фоне политического и бытового разнообразия. И память о созданных ими державах осталась. А если археологи находят мало остатков кочевой культуры, то это происходит только потому, что юрты сооружались из нестойких материалов, дерево и меха истлели, оружие заржавело и погибло, а золотые украшения перелиты врагами в слитки. Вот свидетельство венецианского купца Иосафато Барбаро (XV век) в книге «Барбаро и Контарини о России» (Ленинград, «Наука», 1971). Он говорит, что «таборы, разбиваемые в степи, похожи на ог-

ромные и красивейшие города», и он употребляет при этом четкое в понимании европейца слово *città*, и тем самым приравнивает эти степные станы ко всяким другим средневековым городам — конечно, не по типу, «а по величине, по наличию ремесла, торговли».

Вместе с традицией изучения кочевнического хозяйства создавалась и русская школа кочевниковедов — Н. Бичурин, В. Григорьев, Т. Грум-Гржимайло и Л. Гумилев. Географы, путешественники, климатологи, этнографы силой приводимых ими фактов заставляли учитывать географическое воздействие на явления культуры. С помощью этой школы «Гумилев, — пишет журнал «Вопросы философии» (1971, № 1), — вскрыл в своих исследованиях связь жесткой логики событий человеческого общества с историей биосферы нашей планеты, связь, ускользающую от внимания как гуманитариев, так и естествоиспытателей, ...то есть связь с частью биосферы — антропосферы, в которую входит вся биомасса людей вместе со всеми продуктами их исторической деятельности».

Гумилев поставил вопрос: как, в каких условиях проявляются этнические взрывы, свидетельства чего остаются в богатых эпосах и сказаниях, как и почему происходят завоевания, наступления, миграции. Ведь при традиционном изучении кочевников начинали считать за людей, лишь когда номады (дети природы) покидали свои «гнездовья» и становились властителями древних земледельческих оседлых стран — Византии, Ирана, Индии, Китая. Тюрки и монголы так приспособились к степному ландшафту, что стали в известном смысле завершающим звеном биоценозов или биосферы. Этим и определяется если не весь характер их завоеваний, то по крайней мере очерчиваются их пределы.

Историк призван не только изложить анализируемые им события. Физики да и вообще естествоиспытатели постоянно ставят вопрос, что было бы, если бы это было не так? «Могло ли в Центральной Азии создаться в XII—XIII веках государство, основанное подобно халифату на конфессиональном принципе?» — спрашивает Л. Н. Гумилев и отвечает: «Да, могло! Оно было бы третьим вариантом христианских культур и легко воспринимало бы достижения Европы и Ближнего Востока». Это только нам кажется невозможным. Для современников тех событий это была возможная, но неосуществленная реальность. История вообще полна несвершившихся надежд; несторианство — один из вариантов. И разве кочевники, внимавшие несторианским проповедникам, были лишены способности для технического прогресса? Кочевники вообще, а хунны и тюрки, в частности, изобрели то, без чего сейчас нельзя представить половину человечества, — штаны. Они изобрели стремя, изогнутую саблю, выюк, составной лук с дальностью полета стрелы до 700 метров, технику конного сабельного боя. Они усовершенствовали телегу, сделав ее че-

тырехколесной повозкой, и не хуже римлян устраивали военные лагеря. Круглая юрта — наисовершеннейшая форма жилья в степи уже несколько тысячелетий. Кочевники создали устную литературу: богатую сказку и демонологическую новеллу.

Но история пошла другим путем. К XIV веку в Евразии наряду с этно-культурно-исповедальными массивами начали появляться коалиции, основанные в политических целях. Возникли этнические целостности, началась медленная кристаллизация национальностей. Как это происходило в конкретной действительности — на сходном материале (создания турецкой национальностей), но художественными средствами демонстрирует современный прогрессивный турецкий писатель Кемаль Тахир в романе «Глубокое ущелье» (М., «Прогресс», 1971). Однако за исторический промежуток в 1300 лет известно гораздо больше славных народов, погибших в борьбе. Это хунны, кыргызы, кыпчаки, кидани, отуз-татары, тангуты, меркиты, печенеги, уйгуры, карлуки, кимаки, половцы (куманы). Все они имели богатую не заимствованную культуру и героическую историю.

Общий исторический процесс глубоко индивидуален для каждого народа, и глубоко различно искусство каждого народа. Более того, искусство одного и того же народа в разное время несхоже, уникально.

Существовало и существует много теорий, концепций, систем, которые упорядочивали неимоверное количество стилей, эстетических правил, направлений, форм. Было создано много систем: философских, социологических, психологических, формалистических. Новым и многообещающим является внесение Гумилевым в историю искусства принципа историчности, точнее — этноисторичности.

Систематика, вырабатываемая Гумилевым, не опровергает предыдущие системы — она во многом противоречит им, но и в значительной степени синтезирует их. Внесение в историю мирового искусства строго научных понятий ландшафта и эпохи дает ответ на многие вопросы искусствоведения и в то же время служит краеугольным камнем для построения «этноискусствознания». В концепции Л. Н. Гумилева нет великих и малых народов, нет некультурных и диких. В воссозданной Гумилевым картине истории и культуры Евразии находят себе место все упоминаемые в истории народы, многие из которых имеют славных потомков на территории нашей страны.

А. Курочки

¹ Гумилев Л. Н. Поиски вымышленного царства. Легенда о государстве просвитера Иоанна. М., Главная редакция Восточной литературы, 1970.

² Гумилев Л. Н. Хунну. М., ИВЛ, 1960.

³ Гумилев Л. Н. Древние тюрки. М., «Наука», 1967.

Конь. Баба. Птица

Коллекции игрушек — зрелище удивительное: пантеон древнейших богов и духов, образы волшебных сказок, ярмарка ошеломляющих своим свистом и цветом игрушек — поэтический мир народного творчества, уходящий от нас навсегда. В этом мире, что уместился на полках московской квартиры, дымковская франтиха очутилась рядом с рязанской богиней плодородия, а филимоновский всадник — вместе с памирским драконом. Коллекции народных игрушек, в частности собрание Н. Шкаровской, образцы из которого показаны здесь, отражают сегодняшнюю жизнь игрушки, которая еще сохраняется как народная бытовая скульптура, но не игрушка в собственном смысле слова. В том, что игрушка живет, нас убеждают вещи, созданные в последние годы мастерами и существующих промыслов, и тех, что вновь открыты ценителями и собирателями игрушки. В коллекции, о которой идет речь, собраны различные русские игрушки, украинские, узбекские, таджикские, литовские, дагестанские, молдавские, частично польские, чешские, югославские. Народная игрушка исчезает, и вместе с ней уходит что-то главное, что связывало образное мышление народного мастера с эмоциональным миром деревенской детворы.

Народная игрушка исчезла из игры ребенка и, может быть, именно поэтому стала «забавой» взрослых, предметом собирания и изучения. Пристальное внимание исследователей, привлекаемое к игрушке, не случайно; ведь, по словам В. Воронова, «в мире разнообразных художественных форм народная игрушка вообще занимает свое, особенное, ничем более не замещаемое место». Серьезное и забавное, архаика и современность в ней неотделимы. Детская потеха, безделка, она воплотила в себе начало культуры и начало искусства. Игрушка запечатлела и донесла до наших дней синкретизм древнего народного искусства, его основные первообразы.

Народному мышлению свойственно выражение всеобщих понятий и представлений о мироздании в образах людей, животных, фантастических существ. Женщина, птица, конь — вот основные типы русских игрушек. У горцев Кавказа и Памира — это козел или архар, на северо-востоке Азии — олень или лось, у скотоводов и земледельцев Ближнего и Среднего Востока — бык, у индоевропейских народов — конь. Конь, как известно, по верованиям древних славян, — это и воплощение солнечного светила, совершающего свой бег по небосводу, и символ ветра, несущего дождь полям. Движение передается в глиняной игрушке общей экспрессией образа: круто изогнутой шеей, вытянутой мордой коня, его мощным телом, в котором видна

с трудом сдерживаемая сила. Это — играющий конь, конь богатыря. А стройный дымковский конек в яблоках — радостен, как само солнце. Представления о небе, воздушной стихии, сияющем солнце, весне неотделимы от образов птиц. Их перья подобны лучам солнца, их яркая, пестрая окраска — весенней песне. Это светлое начало, воплощенное в облике птиц, и сделало их символом счастья в свадебных обрядах. Казалось бы, полная противоположность этим игрушкам — дракон «аджакор» с устрашающе разинутой пастью. Но он не приносит зла, наоборот, он отгоняет недобрых духов, охраняя весенний праздник равноденствия, праздник начала земледельческих работ у таджиков и узбеков. Характер изображения дракона — повернутая назад голова и хвост, закинутый на спину, — имеет аналогии в греко-бактрийском искусстве и в искусстве Китая. Этот образ уходит корнями в символику жреческих религий древнего Востока, где встречается изображение змеи, кусающей свой хвост — воплощение идеи круговорота бытия, вечного обновления мира.

Но народное мышление очень далеко от умозрительных представлений, оно все направлено на то, чтобы осуществилось одно, главенствующее стремление — умножилось плодородие земли и всего живого. И в детских играх главное лицо — кукла, которая считается символом плодородия. Куклы у многих народов переходят от матери к дочери, сохраняясь как залог жизненной силы, жизненного здоровья семьи. С магией плодородия связана и самая распространенная игра с куклами — в свадьбу. Кукольная жизнь — особый мир, в котором есть кукольные дома, посуда, животные, есть куклы-невесты, женихи, старухи, старики, дети, есть свои названия кукол. У таджикских девочек есть даже куклы — неродившиеся дети, которые помещаются под рубахой у куклы-матери на месте живота. Как и у людей, у кукол есть свои злые духи: у таджиков — джины, появляющиеся с наступлением темноты, у русских — голубоглазое существо Латька, а во время святок веселые маленькие чертенята «шулюканы».

Лучшим оберегом от злых духов считался яркий цвет, свист, звон. Поскольку наиболее важные обряды плодородия были связаны с началом полевых работ, именно весной нужно было громко свистеть и шуметь. В мае, в разгар сева, повсюду в русских деревнях детишки до одури свистели в свистки, сделанные из тальника и черемухи. Непрестанный свист, треск, шум стоял на всех весенних ярмарках и праздниках (вроде знаменитой вятской «свистопляски»). В Таджикистане к главному празднику «сари сол», с которого начинался земледельческий год, изготавливали

глиняные свистульки в виде животных и птиц. Свистки, свистульки, трещотки, жужжалки и прочие детские игрушки были приурочены преимущественно к весенним праздникам, по прошествии которых в эти игрушки уже не играли. Так же, как и режущие глаз яркие открытые цвета, украшавшие игрушку, свист являлся воплощением весеннего праздника.

Народная игрушка, как бы ни была она затейлива и забав-

творец, герой, демиург непрерывно меняющегося детского мира.

Игрушка без ребенка — не странно ли это? Можно классифицировать игрушку по типам и вариантам, можно изучать ее семантику, можно собирать, радуясь первозданной чистоте ее форм и веселой пестроте окраски. Но лучше всего — дать ее ребенку. Н. Д. Бартрам упоминает, что в Музее игрушки в 20-х годах всегда можно было видеть де-



А. Масленникова.
«Барыня». Глина,
роспись, перья.
дер. Филимоново,
Тульская обл.
1967

А. Иванилова.
«Барыня». Глина,
роспись.
Орловская обл. 1968

Таджикская кукла.
Лоскут,
вышивка.
г. Душанбе. 1970

Е. Медянцева.
«Кукла». Солома,
цветные нитки.
Пензенская обл.
1965

«Барыня».
Глина, глазурь.
Полтавская губ.
Начало XX в.

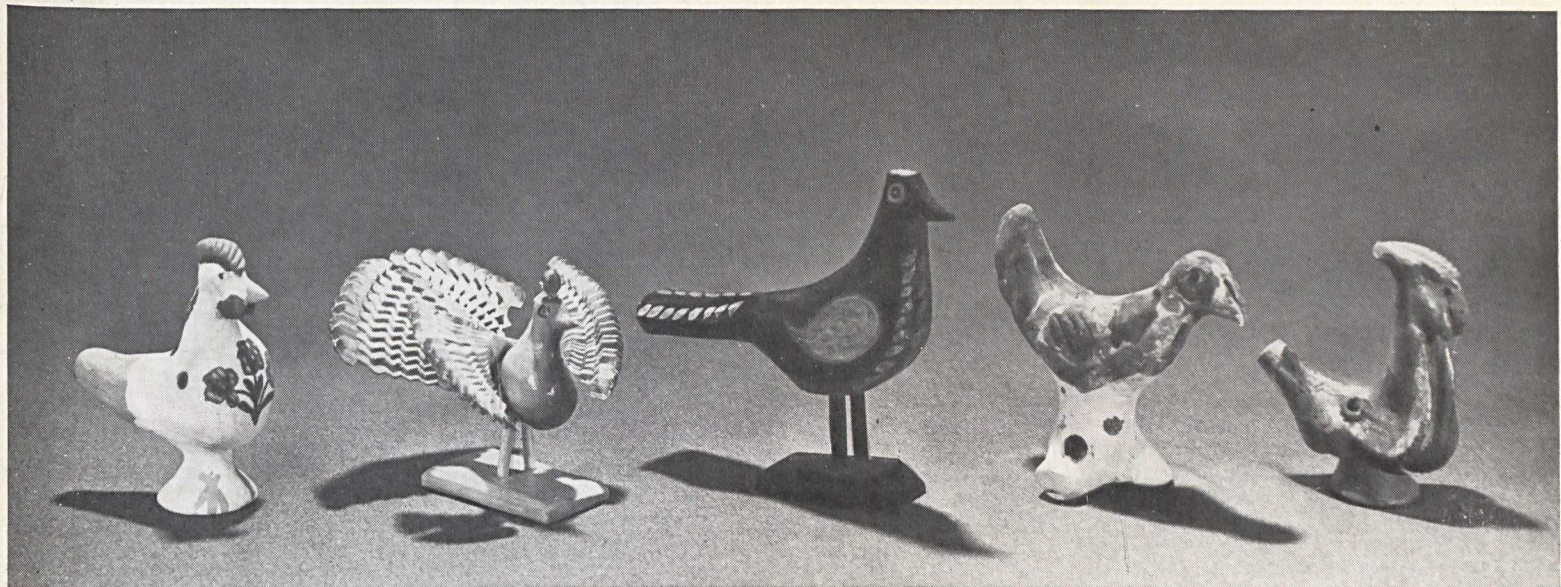
«Баба».
Глина.
Сапожковский
район,
Рязанская обл.

на, никогда не делалась особенно тщательно. В ней всегда есть некая незаконченность: гениальная незавершенность крестьянского творчества, ограничивающегося намеком. Именно поэтому народная игрушка так близка ребенку, ведь в ней, так же, как и в детских созданиях, передается не то, что видимо, а то, что произвело наибольшее впечатление, что составляет образное знание мира. Незавершенность игрушки оставляет простор воображению ребенка, его стремлению проявить себя в игре. Игра — преобразование привычных предметов и явлений, перевоплощение, забава, забвение и, прежде всего, — творчество. Создает ли ребенок игрушку или выдумывает ситуацию, обыгрывая подаренную ему игрушку, он —

вочек, которые «доили» глиняную корову. Я вспомнил об этом, глядя недавно на маленькую Дашеньку, «доившую» подаренную ей расписную коровку. Игрушка нашла своего хозяина, она жила подлинной жизнью — игрой ребенка.

Сущность игрушки неуловима. Она — в руках играющего ребенка.

В. Алексеев



К. Зингалюк.
«Петух». Глина, роспись.
с. Чинешауцы, Молдавская ССР.
1938

П. Козьмин.
«Жар-птица». Дерево,
резьба, роспись.
г. Клайпеда. 1970.

«Птичка». Дерево, роспись.
г. Городец, Горьковская обл.
1967

Х. Рахимова.
«Птичка». Глина, роспись.
Бухарская обл.,
Узбекская ССР. 1965

А. Зоткин.
«Индюк». Глина, роспись.
Пензенская обл. 1968



У. Джуракулов.
«Дракон». Глина.
Самарканд. 1967

«Конь». Глина, глазурь.
Полтавская губ.
Начало XX в.

А. Карпова.
«Всадник». Глина, роспись.
дер. Филимоново, Тульская обл.

А. Тарновская.
«Конь с всадником».
Молдавская ССР. 1969

Г. Халилов.
«Конь». Глина, роспись.
Таджикская ССР. 1960



Список основных статей, опубликованных в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1971 году

Теория

Бартке Э.	Монументальное искусство — выразитель идеологии	9
Долгий В.	Города будущего: утопия и реальность	4
Ермолаев А.	Искусство заземления	8
Зиновьев А.	К понятию моды	8
Илтнер Э.	Становление	6
Коник М.	Какого цвета Москва?	1
Ладури А.	Слово о Москве	1
Ракитов А., Томский А.	Как проектируются НИИ	1
Рябушкин А.	Коллективизм быта и жилище	3
Сиверцев М.	Структурный анализ художественной формы	5
	Социалистическое градостроительство и синтез искусств (симпозиум СССР—ГДР)	8
Толстой В.	Монументальное и декоративное	9
Субботин М.	Культурная ценность вещи	3
Фаворский В.	Образ в пространственном и словесном искусстве	9

Монументальное и оформительское искусство

Базазьянц С.	Стиль как он есть	6
Воронов Н.	Монумент в Мирном	4
Воронов Н.	Страницы монументального искусства	12
Галеев Б., Агишев М.	Светомузыка — эксперименты	11
Глазыхев В.	Экс-перимент. Эксп-порт. ЭКСПО	4
	Итоги пленума Союза художников СССР	3
	Комбинаты Художественного фонда РСФСР	1
Косаковский В.	Архитектура выставки	4
Кропивницкий Л.	Музей Тропинина	10
Кутнев Х.	Планетарий в Махачкале	7
Леонидов Н.	Заметки критика	7
Маевский В.	«Прогресс и гармония для человечества»	2
Мельников Л.	Светомузыка сегодня	11
Нелин Л.	Уральский почерк	9
Остенберг О.	Интерьер-71	6
Попова Л.	Новые работы украинских монументалистов	11
Рождественский К.	Ленинский ансамбль на ЭКСПО-70	2
Рождественский К.	О некоторых тенденциях на ЭКСПО-70	4
Розенблюм Е.	Комментарии художника	7
С. Б.	Саласпилс	6

Городской ансамбль

Асарис Г., Страуманис И.	Колорит Риги	6
Жадова Л.	Городская среда в Ля Гранд Борн	10
Иконникова А.	Город и время	1
Милецкий А.	Новая архитектура в древнем городе	2

Художественная промышленность и прикладное искусство

Андреева Л.	Проекты рациональных форм посуды.	12
	20-е годы	10
Бельская Т.	Советская памятная медаль	7
Бескинская С.	Художник на производстве	4
Борисова О.	Точная линия	7
Воронов Н.	Фарфор, стекло — сегодня и в 1975	8
Грамолина А.	Наш праздник моды	6
	Дипломы — 71	12
Каширина О.	Буйство цвета	4
Коваль Р.	Современная ленинградская шпалера	11
Крамаренко Л.	Фарфоровый конкурс «ЦИ»	2
Крамаренко Л.	Музыка стекла	7
Левашова А.	Москвичи на улице	1
Невлер Л.	Спорт. Спорт. Спорт.	11
Нодиева А.	По мастерским керамистов	6
	Панорама молодых	4, 5, 10
Рюмина И.	Литовский опыт	4
Рюмина И.	Текстиль в оформлении клубов	9
Степанян Н.	Вчера и завтра декоративного искусства	3
Стриженкова Т.	Узоры московских тканей	1
Струме Б.	Пластика металла	6
Сута Т.	Латышская школа современного гобелена	6
Цуцмер Р.	Лепная керамика	7
Чижова И.	Трудом и талантом	4

Прикладная графика и реклама

Лукин И.	Хлеб и зрелища Барнума	12
Ракитин В.	Искусство книги	5
Рюмина И.	Проектирование книги	5

Художественное образование

Глазыхев В.	Размышление о микрорайоне	5
Коник М., Сирин П.	Школа созерцания и любования для всех	3
Кузнецов Ю.	В московском СХКБ	5
Никитин В.	Семинар монументалистов на Сенеже	8
Полунина В.	Рисуют дети мастеров	9
Теплухина Н.	«Приезжайте к нам!»	2
Титова Н.	Сенеж — школа художественного проектирования	5

Художественное конструирование

Аронов В.	Новая мебель Италии	6
Аронов В.	«Авиасервис — 71»	7
Аронов В.	Меркурий и дизайн	10
Глазыхев В.,	Рижские дизайнеры	6

Сценография

Глазыхев В., Уварова И.	Веселитесь! Атракцион-71	12
Закс Е.	Дом, который построил Образцов	11
Луцкая Е.	Шекспир по-английски	9
Смелков Ю.	Дом, где показывают спектакли	3
Уварова И.	«Итоги сезона»	3
Бахталовская И.	«На что похоже облако, Полоний?»	12
Уласевич Л.	Образ и театр	6
Чижова И.	Романтический театр	11

Народное искусство

Балдина О.	Лубочность народных изделий	10
Василенко Г.	Деревянная игрушка с Мезени	8
Василенко В.	Несколько слов о Палехе	5
Воронов Н.	Сохранить деревянное зодчество Москвы	1
Вязьмин Б.	Преемственность	8
Гуляев В.	Палех: истоки стилизации	3
Гуляев В.	Федоскино — 175 лет	4

Какабадзе Ц.	Керамика Шроши	11
Круглова О.	Грязовецкие прялки	5
Маслова Г.	Устюженские ткани	6
Мильчик М.	Кимженское литье	4
Мочалова М.	Кузнечные изделия Южного Урала	9
Некрасова М.	Канон в народном творчестве	5
Помещиков В.	Над «праздным черепком»	7
Пуят Я.	Музей народного искусства	6
Пуреев Д.	Орнамент кочевых народов	8
Розова Л.	Музей кустарных ремесел	1
Сакович А.	Русский лубок на дереве XVII—XVIII веков	10
Соктоева И.	Искусство Бурятии XVIII—XIX веков	12
Сономцэрэн Л.	Традиции монгольского искусства	11
Фрумкин А.	Рязанские медведи	3
Фрумкин А.	Творчество гончаров-игрушечников	11
Шкаровская Н.	Возрождение музея игрушки	2

История

Герес Б.	К 500-летию А. Дюрера	12
Герчук Ю.	Два интерьера	7
Есаия С.	Заметки о чайнике в ожидании конкурса	2
Иващенко М., Казакевич И.	По древнему Зарядью	1
Кириченко Е.	Русский интерьер 70-90-х годов XIX века	3
Кириченко Е.	Интерьер русского модерна (1900—1910 гг.)	10
Ловшин Г.	Фрески Люблина, Вавеля и Вислицы	10
Морозкина Е.	Древний Псков	7
Остроумова М.	Два барокко	12
Стригалева А.	Лица Красной площади	1
Тарковский С.	«Вершина»	11
Турчин В.	Рама — пространство — картина	8
Турчин Н.	Рисунки Росси	3
Хромов В.	Тотемские картуши	4
Ямщиков С.	Печерские фрески	7

Люди и вещи

Егорьева Е.	В зеркале бара	10
Жадова Л.	«Краснодеревщики не слали мебель на дом»	12

Профили

Александрова Г.	Выставка Михаила Биласа	2
Анисимов Г.	Жанровая скульптура Ольги Малышевой	10
Базазьянц С.	Камерная скульптура Слонима	11
Воронов Н.	Премии Совета по монументальному искусству (В. Эльконин, Б. и В. Неклюдовы)	2
Воронов Н.	Ворис Милуков — монументалист холодного цвета	3
Гагкаев А.	«Ганс Эрн»	4
Гагкаев А.	Варфоломей Варфоломеевич Растрелли, обер-архитектор	12
Георгиева О.	На выставке Д. Горлова	5
Герчук Ю.	«Переселение человека на звезды» (В. Чекрыгин)	4
Есаия С.	О Всеволоде Смирнове	7
Жадова Л.	Роже Таллон	8
Карклин Г.	Скульптура Игоря Васильева	6
Коржнев Р.	Художники театра и кино (Л. Наумова)	5
Кузьмина М.	Красочный мир Мариам Асламазан	10
Лобановский Б.	Монументализм О. Павленко	3
Лобановский Б.	Выставка Екатерины Белокур (1900—1961)	8
Малкина М.	Театральные эскизы М. Плаховой	9
Маслякова Э.	Картины Л. Суворовой-Алферовой	9
Огинская Л.	Художник-агитатор (Г. Клуцис)	5
Поздняева Т., Бириштейн В.	Псковский театральный художник (А. Славин)	11
Романова Т.	Куклы Марги Спертал	6
Самохин В.	Рудольф Арнхейм и проблемы формы в дизайне	5
Соколова М.	Керамика Софии Раковой	9
Товбин А.	И вызов, и предостережение... (Антонио Гауди)	9
Шкаровская Н.	Народная картинка Ивана Никифорова	3

Рецензии

А. В.	«Народное творчество»	2
Базазьянц С.	«Фернан Леже» (Л. Жадова)	2
Бириштейн В.	«Рязань. Касимов». (Е. Михайловский, И. Ильенко)	2
Бириштейн В.	«Переславль-Залесский» (И. Пуришев)	8
Бочаров Г.	Альбомы по искусству	5
Василенко В.	Книга о русском фарфоре (А. Лансере. «Русский фарфор»)	3
Василенко В.	«Прикладное искусство Новгорода Великого» (Г. Бочаров)	9
Василенко В.	«Искусство холуйской миниатюрной живописи» (Л. Розова)	11
Глазыхев В.	«У истоков искусства» (В. Шерстобитов)	7
Дайн Г.	«Русская деревянная игрушка»	2
Званцев М.	«Русское народное творчество» (Т. Разина)	10
Земцов С.	«Русские самовары» (Е. Иванова, И. Захарова)	11
И. У.	«Художественные сокровища древней Молдавии» (Э. Рикман)	9
Кириков Б.	«Памятники архитектуры Ленинграда» (А. Петров, Е. Борисова, А. Науменко, А. Повелихина)	8
Крамаренко Л.	Книга об испанском стекле («Испанское стекло в собрании Эрмитажа»)	2
Кузьмин Н.	Легенда «О Ное праведном»	10
Луцкая Е.	На русской сцене (М. Пожарская. «Русское театрально-декорационное искусство конца XIX—начала XX века»)	7
Ратпопорт С.	«Художник о природе вещей» (Б. Смирнов)	8
Силантьева Т.	«Искусство Руси и Восток» (Л. Ремпель)	11
Шмакова В.	«Современная архитектурная графика» (К. Зайцев)	3
Щукина Т.	«Русская скульптура малых форм» (И. Крюкова)	11
Янбухтина А.	«Орнамент казанских татар» (В. Валеев)	11

Страница коллекционера

Александрова Г.	Гуцульские трийцы	7
Алексеев В.	Конь. Баба. Птица	12
Воскресенский Ю.	Значки ЭКСПО	2
Есаия С.	Граммалофоны	5
Кропивницкий Л.	Русское резное дерево	8
Кропивницкий Л.	На грани двух эпох	9
Кропивницкий Л.	Везмены	11
Курилко М.	Русская чайная посуда	3
Масаинов О.	Музыкальные автоматы	4
Пашко Я.	Терракотовые трубки	10
Скулме Ю.	Латышская торговая реклама	6