



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. 5(174). 1972
Год издания шестнадцатый.

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 В. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Ответств. секретарь	Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции:	Базазянц С. В. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Уварова И. П. Шкаровская Н. С. Курбатов Ю. Н.
Главный художник	Лифатов С.
Художник номера	Штейнер Л. М.
Худож.-техн. редактор	Шорсткина И. А.
Корректор	Кочетов Г. И.
Фотохудожник	АПН,
Фото:	С. Онанова В. Кашанова В. Савельева, Д. Шнейдермана, Я. Юрко
	В составлении «Панорамы молодых» принимали участие: Н. Корниенко, С. Есаян, Т. Гаврюсова, К. Кожин Л. Тарасова

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

А 02807. 13.IV.1972
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 7
Зак. 1759. Тираж 23 420
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР,
Мало-Московская, 21.

В номере:

1	Социальная функция художественной критики
2	Юрий Королев, монументальных дел мастер
8	Панорама молодых
13	Пятая московская
17	Искусство Вьетнама живет
20	Вьетнамская керамика
26	Опыт разбора тибетской пиктографии
32	Памятники петровского времени
40	Две модели французского дизайна
41	Фернан Леже и театр
43	«Летрасет»
45—55	Хроника
56	«Гравюра петровского времени» «Прижизненные портреты»

Социальная функция художественной критики

Художественная критика в социалистической художественной культуре

Художественная культура социализма представляет собой качественно новое явление в истории мировой культуры. Она уже не обособлена от внехудожественных общественных отношений, как это было характерно для классического искусства старого буржуазного общества, и не оплетает их сетью фиктивных зависимостей, как это свойственно «массовой культуре» современного государственно-монополистического капитализма. Во всех своих проявлениях, будь то станковое искусство или художественное проектирование, она выступает как носитель социалистической идеологии, обеспечивающей внутреннее единство, крепость и цельность социалистического общества. Пестроте, раздробленности и разорванности искусства современного буржуазного Запада (где, наряду со вспышками художественного гения, выражающей тенденции социального прогресса, как эфемериды, возникают и гибнут бесчисленные тусклые новации авангардизма) социалистическая художественная культура противопоставляет свою монолитность, не знающую ни резких типологических, направленческих и стилевых перепадов, ни произвола и вакханалии эгоцентрического формализма.

Художественная культура социализма не сразу стала такой. Она росла и развивалась вместе с обществом и *по его законам* — следовательно, не стихийно, не сама собой, ибо коренной особенностью социалистического общества является, как известно, то, что строится оно *сознательно*. Социалистическую художественную культуру советское общество, руководимое Коммунистической партией, строило сознательно, целеустремленно. Оно создало ее такой, какой хотело, но в этом не было ни прихоти, ни своеволия. Проектирование, организация и управление художественной культурой опирались на объективные законы художественного творчества, на присущие ему силы спонтанности, на реальный опыт искусства, на традиции национальной и мировой художественной культуры. Она создавалась по образу и подобию советского общества и стала его проектным образом и подобием, гарантирующим полнокровное воспроизводство общества в сменяющейся череде поколений.

Описав так социалистическую художественную культуру, мы можем теперь определить социальную функцию художественной критики. То, что она проявляется в отношениях к искусству и к художественной культуре в целом, — это ясно. Все дело в том, *как именно* проявляется. Если выразить суть этого отношения в самом общем виде, то следует сказать, что художественная критика в нашем обществе и является как раз тем социальным инструментом, с помощью которого осуществлялось и осуществляется *сознательное управление* художественной культурой.

Обычно подчеркивают зависимость художественной критики от искусства, ее «вторичность». Опыт нашего общества дает основание обратить внимание и на обратную зависимость — искусства от художественной критики, зависимость в самом его бытии. Существуют и другие, более внешние зависимости искусства от критики, которые художники, даже неблагосклонные к ней, готовы признать, хотя бы потому, что известность и слава тоже находятся «во власти» критики — пусть не всегда справедливой и не абсолютной. Строго говоря, в современном индустриальном обществе, с его развитой системой разделения труда, с его многоступенчатой специализацией и усложнением социальной структуры, искусство невозможно без критики, без ее интегрирующей роли как внутри самого искусства (между его обособившимися друг от друга видами, жанрами и направлениями), так и внутри общества в целом (между искусством и публикой).

И как это часто случается со всеми видами опосредующей деятельности, художественная критика давно уже проявляет тенденцию «перевернуть отношение» и из опосредующей стать определяющей. Она иногда выступает с претензией на самостоятельное общественное значение, используя искусство как необходимый, но сам по себе «несовершенный» продукт творчества, как тему и материал для собственных построений, более «интересных» для публики, сочетающих в себе выразительность «преодоленного» в ней художественного произведения и его критическую интерпретацию.

В развитой социалистической художественной культуре такого замещения все же не происходит. Критика не пытается подменить собой искусство, она остается крити-

кой, однако не такой, которая *только* описывает, пересказывает, толкует, объясняет (это все тоже составляет ее задачу), но и такой, которая определяет самое развитие искусства, иногда вызывая к жизни целые новые явления художественной культуры, как это было, например, в конце 50-х — начале 60-х гг. с художественным проектированием. У нас тогда его еще не было, а художественная критика (которая в данном случае неизбежно оказывалась особенно теоретичной) уже говорила о нем, о его необходимости, разъясняла его принципы, содержание и форму его произведений, способы организации, цели и значение, его отношение к искусству и т. д. Иными словами, художественная критика по отношению к художественному проектированию выступала не в пассивной роли регистратора или толкователя, а в активной роли проектировщика. И, выступая так, она выявляла коренную особенность художественной критики в социалистической художественной культуре — ее *конструктивность*. Вполне понятно, что когда у нас появились организации советского дизайна, художественное проектирование оказалось не совсем таким, каким его хотела видеть критика. И это не могло быть иначе, ибо «идеальный тип» в принципе не переводим адекватно в реальную действительность. А то обстоятельство, что реальный дизайн предстал не совсем в том виде, в каком ожидали, не умаляя предварительной проектно-теоретической работы художественной критики, одновременно показало отчетливо, что существуют *пределы* воздействия ее на процесс художественного развития, которые переступить невозможно. Вместе с тем, когда техническая эстетика стала реальностью, перед критикой встала новая задача: не сетуя на обнаружившиеся несоответствия, понять, *чем же* она, эта техническая эстетика, является, иными словами, выступить по отношению к реальному дизайну в роли познающей, объясняющей и толкующей. Эта работа велась и ведется, но тут еще много предстоит сделать.

Читателю должно быть ясно, что тот же тип отношений существует между критикой и всеми другими видами искусства и что ее отношение к дизайну мы берем как пример для наглядного выявления общих закономерностей.

Продолжение на стр. 7

Юрий Королев, монументальных дел мастер

Л. Невлер

Юрий Королев окончил Мухинское училище в середине 50-х годов, а заявил о себе как серьезный монументалист к середине 60-х.

Можно считать случайным совпадением, что именно в это десятилетие произошел тот «великий перелом» в монументальном синтезе, масштабы которого выходят далеко за пределы обыкновенной смены стилей. Но благодаря подобным случайностям объективные процессы в искусстве становятся фактами человеческой биографии: уже имея в руках профессию, но еще не имея за спиной работ, привязывающих к прошлому, молодой художник оказался одним из тех, для кого формирование нового стиля стало делом внутренней заинтересованности, делом формирования личности.

Уже первые крупные его работы — роспись фойе областного театра в Мурманске и мозаика в Музее Вооруженных Сил в Москве — показали, какое подкрепление получило новое направление в лице этого монументалиста. Художник вовсе не пытался внушить зрителю мысль о неповторимости авторской индивидуальности, не стремился лидировать в ряду известных к тому времени пионеров «сурового реализма», но в его работах, может быть, впервые, разрозненные находки, еще связанные в нашем восприятии с отдельными именами, оказались принадлежностью объективно существующей системы; новые приемы взаимосвязи плоскостной росписи с пространством интерьера, еще казавшиеся нам плодами формальных экспериментов, выявились как структурный принцип активного воздействия на зрителя.

Эта особенность работ Королева делала их полемичными в условиях художественной ситуации тех лет: они были целиком направлены не на «станковое» восприятие, а на функциональное воздействие, не на «созерцающего» зрителя, заранее отставившего в сторону бытовые заботы и деловые размышления ради постижения художественного образа, а на человека, погруженного в конкретную бытовую ситуацию... Вот этот человек пришел в музей Вооруженных Сил СССР. Он входит в здание, направляется в гардероб, поднимается в залы. Во время осмотра он еще один или два раза проходит мимо мозаики, но она явно не является экспонатом, на который направлено его внимание.

Ее активность (то, что психологи называют «стоп-эффектом») заставляет, конечно, каждого ощущать присутствие мозаики в интерьере, но что она успевает сообщить зрителю, пока он проходит в залы? Для ответа на этот вопрос нам придется проанализировать минимум пять пластов ее содержания.

1. Центральная фигура левой части мозаики — человек с ружьем. Нам не надо ни думать, ни всматриваться, чтобы узнать этого легендарного героя плакатов и фильмов: мы реагируем на него почти бессознательно. Рядом — женщина с младенцем, вызывающая ассоциации с ренессансной мадонной. Рядом — столь же знакомая фигура старой матери. Традиционный строй этих образов окликает в нас что-то давно пережитое: мы вспоминаем их, даже не зная, где и когда встречались с каждым из них.

2. Но все фигуры вместе — уже семья: «Он», которого призвали на фронт; «Она», которая будет ждать; Мать, которая благословляет на подвиг и вечно оплакивает погибших сыновей; сзади угадывается Отец, справа Брат. На этом уровне восприятия включается механизм «идентификации» (самоотождествления) зрителя с героем, чему способствуют выступающие теперь на первый план бытовые детали (тяжелые рабо-

чие руки, будничный костюм), позволяющие узнать в герое любого из нас.

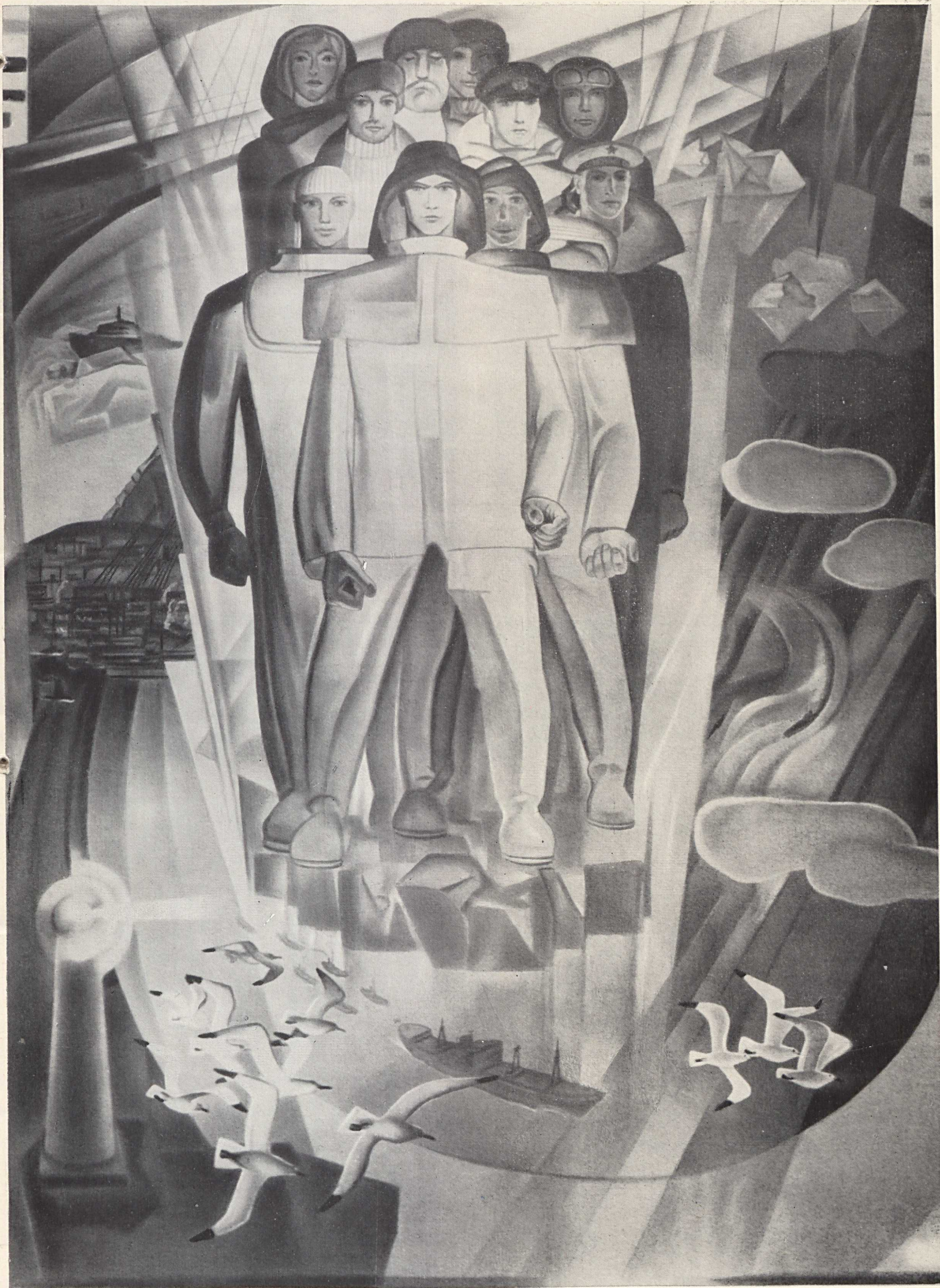
3. Но этот уровень восприятия вовсе не последний: в какой-то момент, а может, и параллельно, проступают и начинают играть семантическую роль многочисленные символы — лавровая ветвь, геральдика, атом, солнце. Зритель попадает в символический мир, где мать — уже не мать, а Родина, сын — Армия, ребенок — Будущее (не ребенок, изображающий будущее, а он и есть будущее). Мы перенесены в символическое пространство, где часть равна целому (человек по размеру равен миру), где все имеет значение: верх и низ (вверху — «положительные» символы, внизу — «отрицательные»), центр и периферия (за пределами мозаики — враги, которым нет места в этом мире), размер фигур, их соположение, их жесты.

Зрителю совершенно не нужно расшифровывать каждый символ и каждую метафору: вполне достаточно, что мы ощущаем намек на возможность такой расшифровки, при которой телесные образы становятся средством для выявления абстрактных понятий и связывания их в предложения. Преодолевая противоположность чувственного и умообразного, мозаика открывает свой аллегорический смысл, вырастает до антропоморфной (то есть соразмеренной с человеком) идеологической модели мира, построенной посредством определенного «тематического кода», соответствующего тематике музея.

4. Однако мы и теперь не исчерпали всех пластов заложенного в мозаику смысла: живой, непосредственный взгляд выявляет в ней то, чего понятийное мышление дать не может, — сосредоточенность героической воли, ту, заключенную в зримом образе теургическую силу, которая в мире представлений непременно оборачивается силой материальной и организующей. Ее действие тоже рассчитано на относительно самостоятельный уровень восприятия.

5. Но и он не последний. «На этой мозаике, — говорит, на минуту придержав группу, девушка экскурсовод, — художник изобразил вечного защитника нашей родины, Человека с ружьем. Слева вы видите сцены из русской истории, как на нашу страну не раз нападали враги, — и всегда на защиту вставал простой человек...» Таков уровень сюжета, необходимый для понимания произведения.

Но для того чтобы это понимание стало полным и действенным, необходимо, чтобы зритель сразу (или почти сразу) охватил все уровни смысла, от поверхностных, постигаемых разумом, до глубинных, направленных на инстинктивное схватывание. Это становится возможным лишь потому, что художник, как мы видели, сообщает нам не то, что знает кто-то в отдельности, а то, что знает каждый из нас в той степени, в какой мы — как все. Именно потому, что художник выступает от имени всех, эффект воздействия синтеза строится, в конечном счете, не на «созерцании» произведения зрителем, не на диалоге, а на чем-то противоположном: не изображение попадает в поле активного зрительского восприятия, а человек — в поле активности мозаики, не мы рассматриваем героев, а они нас. Только при этом условии синтез оказывается подлинно действенным, и посетитель музея, пройдя через вестибюль и даже не останавливаясь перед мозаикой специально, получает неизбежное представление о соотношении своего частного «человеческого» масштаба с масштабностью темы или, говоря точнее, обнаруживает себя включенным в некую образно-символическую модель мира,



«Люди северного моря».
Роспись фойе Музыкально-
драматического театра.
Мурманск.

перед которой отступают мелкие и хаотические впечатления от будничных ситуаций, этой модели не соответствующие.

Однако если художнику в самом деле удалось добиться описанного эффекта, — значит, мы и сейчас еще не исчерпали всех пластов заложенного в произведении смысла. В самом деле: ведь когда подобный потенциал жизненной активности обнаруживает историк искусства где-нибудь в средневековой росписи («...ее фронтальное построение и обратная перспектива, — пишет В. Лазарев, — способствовали тому, чтобы привлечь внимание верующего к одной точке... Этой точкой были обыкновенно пристально смотревшие на молящегося глаза...» *), нам ясно, что мастер, ее создавший, верил в существование «иного» мира, обитатели которого действительно могли «увидеть» человека, не считаясь с пространственно-временными ограничениями, которым подчиняемся мы, люди. Иначе говоря, за действительностью монументального синтеза того времени стояла определенная система представлений. Но с какой фантастической реальностью должен быть соотнесен современный монументальный образ, чтобы стать проводником столь же мощной психологической активности?

Тема космоса, — именно к ней должны мы обратиться в поисках ответа, — не случайно проходит через все творчество Юрия Королева. Художник-монументалист, как и писатель-фантаст, формирует сегодня наши космологические представления, проецируя проблемы времени в космическое пространство.

Первыми героями Королева были «Люди Северного

моря» (так называлась роспись в мурманском драмтеатре), но достаточно посмотреть, с помощью какой системы пространственных смещений художник решал эту тему, чтобы увидеть космическое направление его замысла: ощущение головокружительной высоты, на которую за долю секунды поднимал, вернее, возносил зрителя автор, многократно усиливалось тем, что его герои стояли на льдине, которая висела в воздухе (традиционный прием космогонического мифа), причем были освещены не сверху и даже не сбоку, как бывает на земле, а снизу; трудно было отделаться от чувства, что перед нами космические пришельцы, одежда которых не мнется, лица никогда не постареют, а глаза не утратят пристального взгляда, которым они рассматривают нас, землян. Разумеется, что это «научно-фантастическое» ощущение было смутным и неосознанным; оно вовсе не мешало зрителю улавливать другие значения образа — идентифицировать себя с героями (чему способствовали бытовые детали), видеть в них представителей «морских профессий» (поскольку персонажи были одеты в соответствующие костюмы), и вместе с тем, мы почти слышали в интерьере гул космоса, откуда эти герои явились вместе со своим сферическим, как выпуклая линза, пространством.

В более поздних работах Королева этот «космизм» из скрытой характеристики героя, повышающей его активность, становится частью сюжета: в одном случае появляется фигура космонавта, в другом — солярные знаки, в третьем — графическая символика внеземных пространств. Благодаря универсализации значений, космическая эмблематика вскоре не только с успехом заменяет традиционную, не только позволяет худож-

* В. Л а з а р е в. История византийской живописи.



«Народ и армия едины».
Мозаика в Центральном музее
Вооруженных Сил СССР.
Москва.

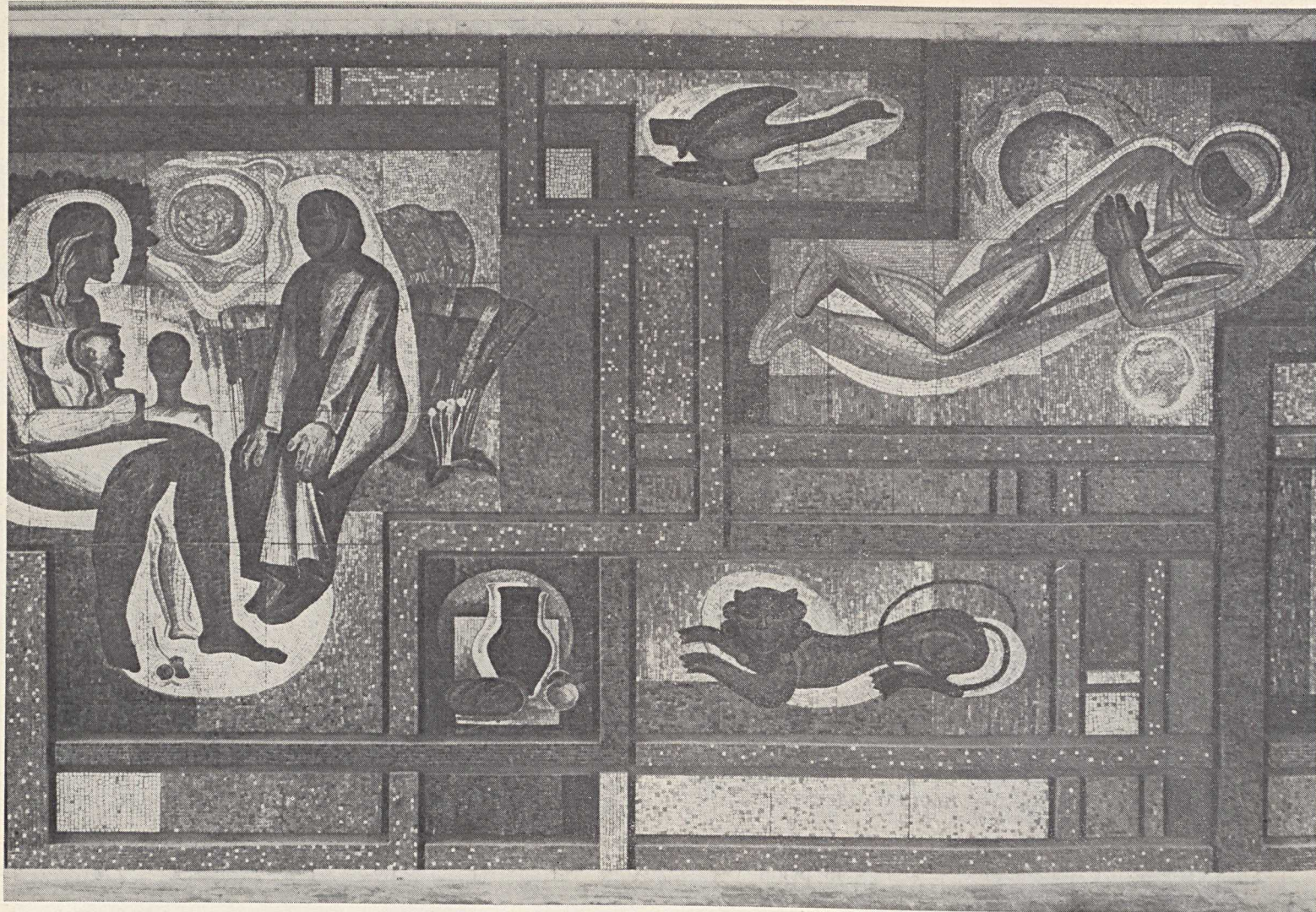


«Русские цветы».
Витраж в ресторане гостиницы
«Россия». Москва

Роспись кафе
«Метелица». Москва

«Россия».
Мозаики в интерьере автовокзала.
Москва.

«Кристалл знаний».
Керамическая мозаика
на здании школы. Москва.



нику создавать интересные бесфигурные композиции, но и доводит монументальный образ до вселенского масштаба, заставляет зрителя слышать за пафосом произведения голос космической воли. Именно «космичность», с одной стороны, и функциональная ориентация на зрителя, с другой, — вот те постоянные величины в творчестве монументалиста, на которые мы можем указать; все остальное меняется.

Почти каждое новое произведение Королев начинает как бы с чистого места, не ощущая никакой потребности ни в стилистической, ни в образно-сюжетной преемственности. Поставив в ряд его работы, мы с удивлением обнаруживаем, как ранний академический рисунок с легкостью переходит в изящную графическую стилизацию (в витражах «Русская сказка» и «Азербайджан»), вполне реальные образы солдат и рыбаков сменяются фантастическими персонажами из античной мифологии (роспись кафе «Метелица»), а эпически-строгая сюжетность (оформление актового зала завода) растворяется в свободной компоновке этюдов, напоминающих иллюстрации и заставки к книге, «текст» которой разыгрывается в интерьере («Автовокзал»). Следуя методу художника, мы должны были бы описывать каждое из этих произведений в отдельности, от начала до конца, — но что потом делать искусствоведам с такими разрозненными описаниями, как связать все работы в целостный образ, если, строго говоря, между ними не обнаруживается почти ничего общего, кроме профессионального мастерства?

Юрий Королев — «профессионал» в том значении этого слова, в каком мы применяем его сегодня к людям технических профессий. Проблема пресловутого «самовыражения», за которое так яростно бьются иные художники, в принципе исключается профессиональным подходом такого типа. Тут, скорее, можно говорить о «самоустранении» личности, при котором художник рассматривает свое искусство не как способ заявить о себе, но отводит себе роль посредника в сложном диалоге государства и человека, социального целого и социальной единицы.

Суть творчества заключается для него не в том, чтобы

проецировать себя, свою субъективность на произведение, но в бесконечном, непрестанном рисовании. Он рисует все, что попадает под руку, с чем он так или иначе встречается ежедневно и ежечасно. В поток рисования входят не только лица, фигуры, мгновенные позы, но и свежие газетные сообщения, выступления коллег на совещаниях... Он познает мир с помощью карандаша, и можно предположить, что он по рисунку узнает о своем отношении к тому или иному событию и предмету.

Из астрономического количества рисунков, из линий, тем и сюжетов выкристаллизовывается художественный образ; он как бы самозарождается в этой среде, получая, в конце концов, ту убедительную многозначность, которой никогда не появилось бы при субъективно-волевом конструировании образа.

Витраж «Русская сказка» (ресторан «Россия»), на первый взгляд, представляет собой чисто декоративную разработку на «русскую тему». Но в крупной пластике его элементов (явно не масштабных человеку за столиком) мы ощущаем вселенский пафос: эти цветы произрастают не на безмятежном лугу, а в космических просторах, их мощные металлические стебли изъязвлены ударами метеоритов... Королев не удовлетворяется простым, однозначным ходом. Если на стене автовокзала он изображает мир, который остался дома (мать, жена, ребенок, крынка с молоком — обычные аллегории домашнего уюта), то, кроме обычного «пассажира», солдата или спортсмена, он вводит в композицию космонавта: по сравнению с его путешествием вся земля — дом.

Не исключено, что постоянная привязанность монументалиста к фигуре космонавта объясняется именно тем, что образ человека, физически ощущающего гул космоса, становится наиболее емкой метафорой творчества «мастера монументальных дел», его цеховым знаком.

Критика и самокритика художественной критики

Как ни важна критика, она все же не является «последней инстанцией», где решается судьба искусства. В художественной культуре заключена такая мощь социально-естественной первозданности, что критика может что-либо значить лишь тогда, когда она находится в ней самой, когда она не занимает позицию *постороннего*. Да, критика — средство формирования художественной культуры, но это ее собственное средство, ее внутренний, ею самой образованный живой орган. Критика, действующая *извне* художественной культуры, уже не является, собственно говоря, художественной.

Художественная критика тоже нуждается в критике, ее также необходимо проектировать, строить, объяснять, толковать. И, надо сказать, благодаря естественным в процессе усложнения социальных структур дифференциации и специализации, внутри нашей художественной культуры образовалась критика художественной критики, столь же, правда, не безупречная в своем отношении к ней, как последняя к искусству, и, следовательно, так же нуждающаяся в общественном контроле. Сегодня именно об этом идет речь, сегодня весь корпус художественной критики со всей его внутренней иерархией стал объектом критического анализа.

Итак, не художественная критика является конечной инстанцией, где решается судьба художественной культуры. Ею является сам народ — носитель культуры, интересы которого выражает и отстаивает Коммунистическая партия. То, что мы сказали о социальной функции критики, является принципиальной оценкой, не исключающей того, что критика не всегда полноценно отвечает требованиям развития художественной культуры.

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» говорит именно об этом. В нем указывается, что «состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. Недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций. Многие статьи, обзоры, рецензии носят поверхностный характер,

отличаются невысоким философским и эстетическим уровнем, свидетельствуют о неумении соотносить явления искусства с жизнью. До сих пор в критике проявляются примиренческое отношение к идейному и художественному браку, субъективизм, приятельские и групповые пристрастия. Иногда публикуются и такие материалы, в которых дается неверная картина истории советского и дореволюционного искусства, предвзято оцениваются отдельные художники и произведения. Критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями».

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» дает глубокий анализ ее современного состояния, вскрывает недостатки, которые имели место, в том числе и в художественной критике декоративного искусства. Постановление ЦК КПСС проникнуто заботой о дальнейшем развитии художественной культуры социализма. Оно содержит всесторонне продуманную программу художественно-критической деятельности, четкую формулировку ее основных задач: «глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии. Литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства. Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам».

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» внимательно изучается во всех творческих союзах, во всех организациях Союза художников СССР; оно стимулировало процесс самокритики художественной критики, ее взыскательный самоотчет, осознание необходимости повышения идейно-теоретического уровня, оно обострило потребность критики в самопознании, в более отчетливом представлении о том, чем вообще является художественная критика в социалистической культуре. Для критиков стало насущным исследование проблем теории и методологии критики.

В Постановлении ЦК КПСС после-

довательно проведен взгляд на критику как на силу конструктивную, формирующую, активную, заботливую, не ограничивающуюся простой констатацией того, что происходит в искусстве. Прекрасно, когда художественная критика делает открытия, постигает смысл происходящего в искусстве и умеет рассказать о понятном и пережитом так проникновенно, что сами художники начинают лучше понимать себя. Художественная критика в декоративном искусстве в последние годы показала эту способность, когда возникло то, что она назвала *станково-прикладным искусством*.

К сожалению, в последние годы значительно ослабел конструктивный пафос в художественной критике декоративного искусства, который так воодушевлял ее во время «штурма и натиска» художественного проектирования.

Но речь сегодня должна идти именно о *конструктивности* критики. Художественное проектирование — всего лишь одна из важных проблем художественной культуры, но и она не может решаться по-старому. Для этого следует применять более глубокие подходы, идущие от понимания культурно-проектного смысла самого искусства. Это нужно и для художественно-критического освоения *всего комплекса проблем декоративного искусства и прежде всего для содействия взаимообогащению и сближению культур социалистических наций*.

Для критики декоративного искусства этот процесс является предметом его *профессионального* интереса, ибо именно в декоративном искусстве национальные особенности фиксируются особенно четко и выявление их иногда составляет непосредственное назначение творчества.

Декоративное искусство пронизывает всю нашу жизнь, оно укоренено в быту, в этнической культуре. Оно выступает как художественно-культурное оформление всех без исключения жизненных процессов, всех общественных отношений. Лишь в отдельных своих проявлениях оно перетекает в станковое по функции искусство, выявляя этим свою неразрывную связь с ним. Все-му предметному миру декоративное искусство сообщает значение общепонятного языка культуры.

Вот почему критика декоративного искусства предполагает обращенность к *целостности культуры общества*.

Произведения декоративного искусства критик должен брать не во внешнем сопоставлении с жизненным процессом, а в контексте жизненного процесса, как его собственное внутреннее качество.

Отсюда такой обостренный интерес у всех занимающихся декоративным искусством к теоретическим проблемам культуры, интерес, который мы обязаны удовлетворять все полнее.



Людмила Семыкина создает модели современной одежды по народным мотивам. Ее выставки произвели огромное впечатление на киевлян. Объяснить этот успех только тем, что народные мотивы теперь «в моде», нельзя: работы Семыкиной не модны, они современные.

Их современность — в подходе к национальному наследию: это не стилизация и не подделка. Это — построение современной модели на элементах исторического национального костюма. Семыкину прельщает не чистота этнографического типа сардака или свиты, но заложенные в них пластические возможности. Слегка модернизируя силуэт, она наполняет его новым образным смыслом, и сокровенные древние мотивы народного творчества проступают в новой форме. Сначала сардаки ее были броски, пышная орнаментация излишне красива. Сегодня в ансамблях Семыкиной покоряет чувство меры, поиски единой образной структуры, столь органичной, что из нее ничего нельзя ни изъять, ни прибавить. Свои произведения автор называет по-народному традиционно: кептарь, сардак, свита, джерга. Образы, темы, мотивы, которые «наполняют» произведения Семыкиной, пришли из глубин украинской истории. Отдельные художественные элементы ведут родословную от совсем далеких, скифских времен. Неслучайно свои модели-

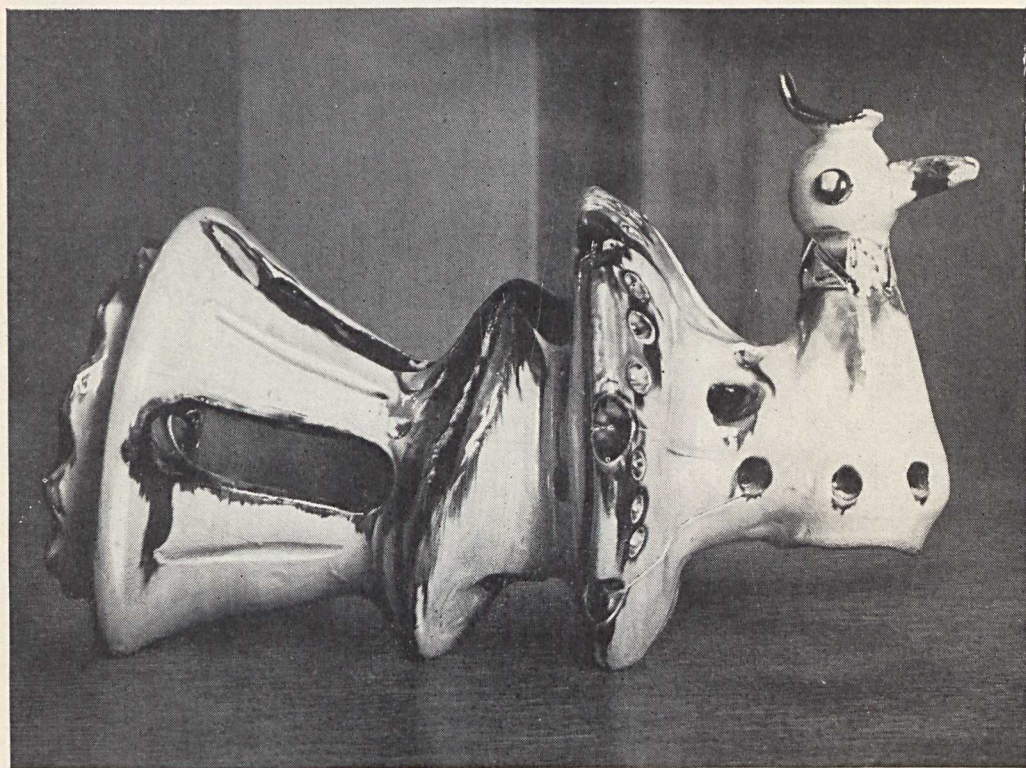
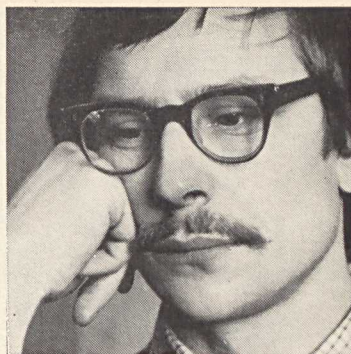
образы Семыкина часто называет именами славянских языческих богинь: Берегиня, Литавя, Блискавица, Вогняна.

Произведения Семыкиной жанрово близки не столько живописи, сколько скульптуре. Цветовая палитра материала сознательно ограничена. Одежда из шинельного сукна кажется скульптурой, высеченной из серого камня. Особая роль тут отведена деталям (используются металл, кожа, сукно, дерево). Деталь в ансамблях Семыкиной легка и изящна. В ней есть некая загадочность, идущая от средневековой геральдики, от древних легендарных символов. Деталь уточняет образ модели, завершает его, придает ансамблю неповторимую интонацию. Модели Семыкиной всегда имеют точный адрес: художнице должен нравиться человек, который будет носить ее одежду. Она должна представить себе его вкусы, занятия, склонности — и тогда Семыкина ищет костюм, который соответствовал бы индивидуальности именно этого человека. Она не только заботится об эскизе, но собственными руками исполняет ансамбль. Поэтому произведения ее активны по отношению к человеку, они диктуют ему пластику движений, манеру держаться. Но, быть может, она идет и дальше — ищет способ влиять на личность, отчасти формировать ее, ориентируя на существование в поэтической среде народного мифа? Во всяком слу-

чае, ее творения, бесспорно, связаны с духовной культурой предков не меньше, чем с их материальным миром...

Модели Семыкиной несут на себе чрезвычайно сильный отпечаток личности автора. Во всем чувствуется ее поэтичность, глубокое чувство гармонии, соединяющее архитектурную силу ее работ с женственной нежностью деталей. Ее модели — это посредники между личностью автора и личностью человека, для которого создается вещь.

Семыкина принадлежит к числу тех представителей молодой творческой интеллигенции, которые изучают искусство, историю родного народа профессионально, как историки, филологи, этнографы. Глубокое знание украинской культуры — вот основа, на которой развивается сегодня творчество многих художников поколения Семыкиной. Она живописец и монументалист; только в последние годы ее интерес к народному искусству нашел выражение в костюме. Костюм оказался жанром искусства, способным наиболее полно выразить идеи и замыслы Семыкиной, ее личность, ее любовь к украинскому фольклору, ее горячее стремление возродить и сберечь большую культуру своего народа.



Птица
Свинка
Подсвечники
Куклы
Керамика, гончарная техника



«Среди всех глиняных изделий, будь то идолы, расписные сосуды или вычурная лепная керамика, простой крестьянский горшок и кувшин занимают особое место. Есть в них нечто притягательное, какая-то духовная наполненность, значительность», — писал В. Помещиков о крестьянском искусстве в «ДИ СССР» № 7 за 1971 год. Именно так определяет свою привязанность к народным гончарным изделиям и молодой керамист В. Осетров. Привязанность эта выражается не в копировании народных образцов, хотя в первых самостоятельных его работах можно отметить налет стилизации.

В. Осетров — выпускник Строгановского училища, и оттуда вынес он и любовь к народной керамике, и мастерство профессионального гончара. Он проводил долгие часы с замечательными гончарами керамической мастерской училища. Все, что делает художник сейчас — будь то кружка, штоф, кашпо или фигурка, — не вылеплено, не отформовано, а сделано на гончарном круге. Интересны его фигурки-куклы. Они представляют своего рода костюмированное шествие — средневековые рыцари, дамы, арлекины. Но их пластика идет не от западноевропейской, мейсеновской или севрской традиции лепки фигурки, а от простейших гончарных форм. И сам прием исполнения становится в них как бы гротескным. В. Осетров пробовал свои силы

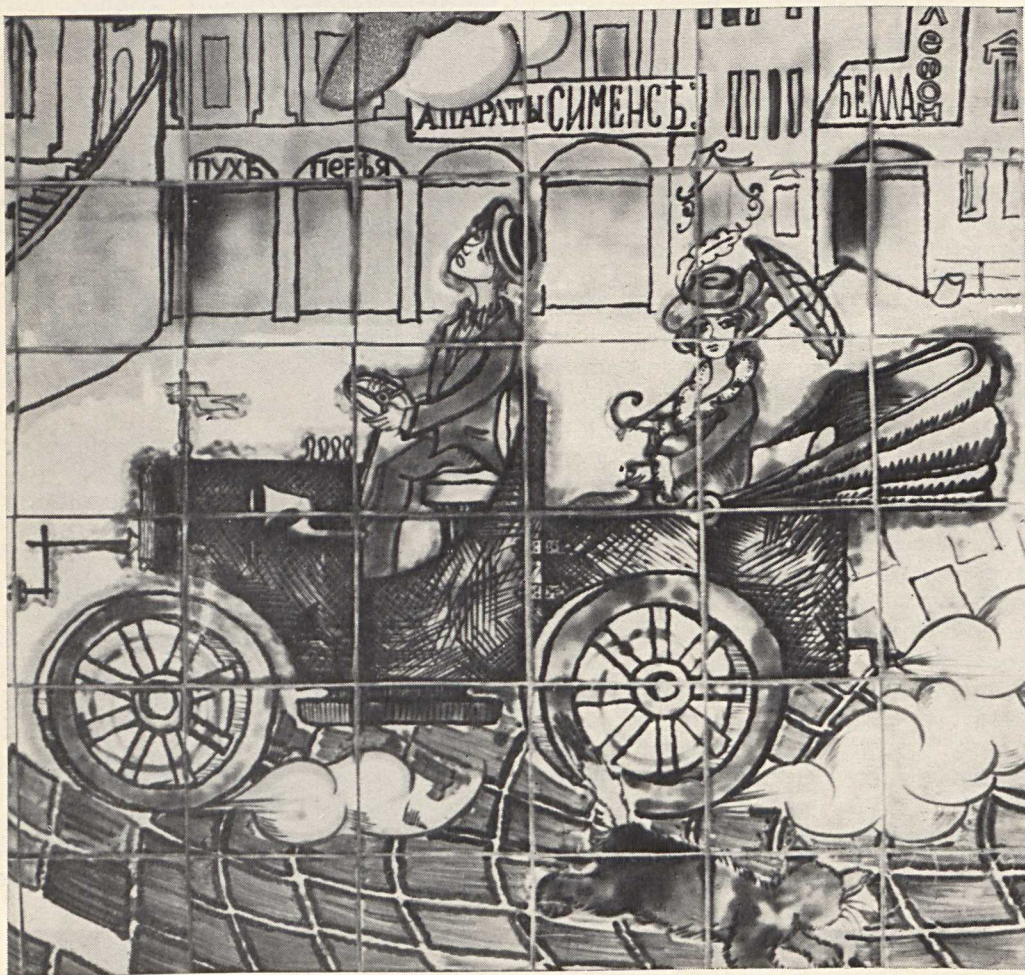
и в монументальной керамике, но его излюбленной сферой остается мелкая пластика. В последних работах молодого керамиста наметились более сложные решения. Это видно по публикуемой нами скульптуре «Птица». И в «Птице» В. Осетров остается верен гончарному кругу — она не вылеплена, а отдельные ее части «вытянуты» и соединены в сырой глине до обжига. Но в этой вещи прием не примитивизируется, как в фигурках. Здесь сама техника является средством решения усложненной пространственной задачи. Полость скульптуры открыта зрителю. Надрезы и отверстия на поверхности формы не механично-орнаментальны; они позволяют заглянуть внутрь скульптуры, связывают внутреннее ее пространство со средой внешней, делают это пространство выразительным. Те же качества мы видим и в другой работе Осетрова — «Свинка», хотя здесь чисто формальные задачи уступают место несколько нарочитой юмористической изобразительности.

В целом работы В. Осетрова отличаются бережное отношение к материалу, четкая постановка и последовательное разрешение пусть скромных, но по сути серьезных пластических задач.



Панно в интерьере
«Дома радио» в Ленинграде

Фрагмент панно в «Доме радио».
Фарфор, подглазурная роспись



Родина Александра Данова — Дагестан. Вероятно, поэтому так динамичны, насыщены энергией композиции его рисунков, покрывающие керамические чаши, вазы, блюда. Изображения горных козлов, львов, буйволов сплетаются в причудливый цветной орнамент, характерный для восточного искусства. Однако на сложение индивидуальности художника наложила отпечаток и ленинградская школа монументального искусства. Эти две линии образуют своеобразный сплав, выступая творчески переработанными в остросовременных замыслах художника.

А. Данов закончил в 1967 году факультет декоративно-прикладного искусства ЛВХПУ им. Мухомовой по отделению керамики. Им сделаны сотни работ в фарфоре, терракоте, фаянсе, шамоте, многие были показаны на персональных выставках художника в Ленинграде и Дагестане.

В живописных работах, а также в росписях чаш и блюд художник находит и выверяет те приемы, которые потом будут претворены в монументальной керамике, особенно привлекающей художника.

Любимая тема творчества Данова — опозитизированный образ города на Неве. В прохладной синеве воды и неба, мастерски переданной росписью кобальтом, встает старый Петербург и сегодняшний Ленинград. Синее-синее донышко чаши, а вокруг медленно кружатся дома



Панно «Синий корабль».
Фарфор

Блюдо «Вечерняя птица».
Фаянс

Блюдо «Буйволы». Фаянс

Панно «Поющие».
Фарфор, подглазурная роспись

и фонари. Синяя птица накрыла крыльями вечерний город...

Дипломная работа Данова — декоративное панно «Все флаги в гости будут к нам» — была его первым монументальным произведением. На верхнем этаже здания сквозь сплошные витрины видны очертания старых соборов в голубой дымке опускающегося вечера. Панно Данова является художественной доминантой интерьера, гармонично связывающей его пространство с окружающей средой. Оно выполнено подглазурной росписью по фарфоровым плиткам. В центре композиции «роза ветров» в окружении кораблей под парусами и геральдических знаков морских держав. Используя реалии петровского времени в современной композиции, художник ассоциативно вызывает представление о старом Петербурге. Этот метод получает развитие и в триптихе для интерьера «Дома радио» в Ленинграде. В первой части панно художник с юмором, лирично повествует о начале эры радио. Первые граммофоны, телефоны, машины, люди тех дней с их реакцией на невиданные технические новинки...

В центральной части триптиха — «Радио и техника сегодня» — динамика композиции усиливается, нарастает темп движений. Цвет, сдержанный в первой части, построенный на благородной гармонии синих и коричневых тонов, здесь звучит более активно, полифонически.

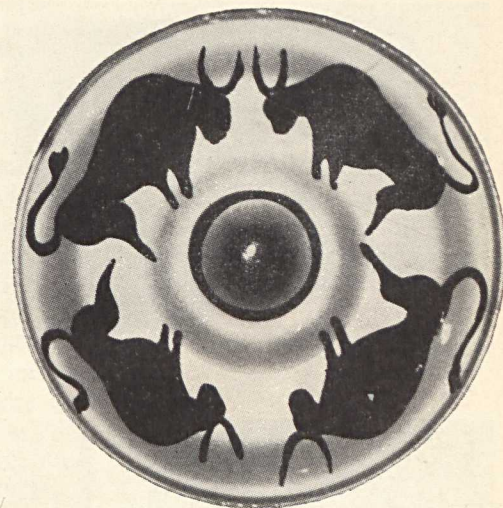
В последней части напряжение ослабевает, все обретает большую мягкость и спокойствие.

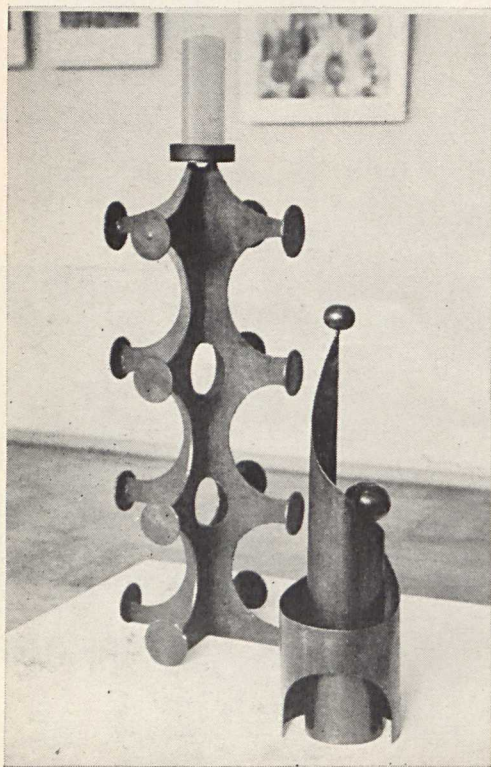
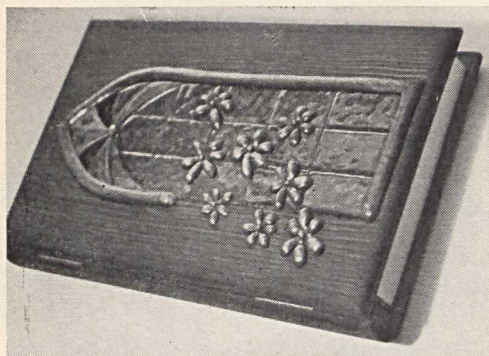
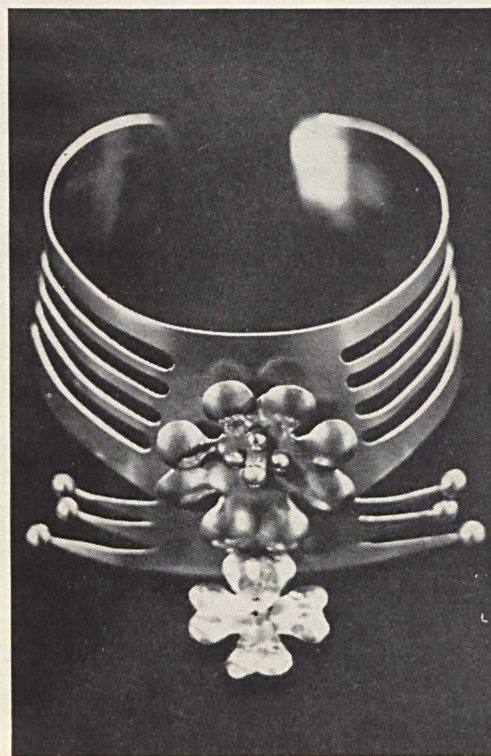
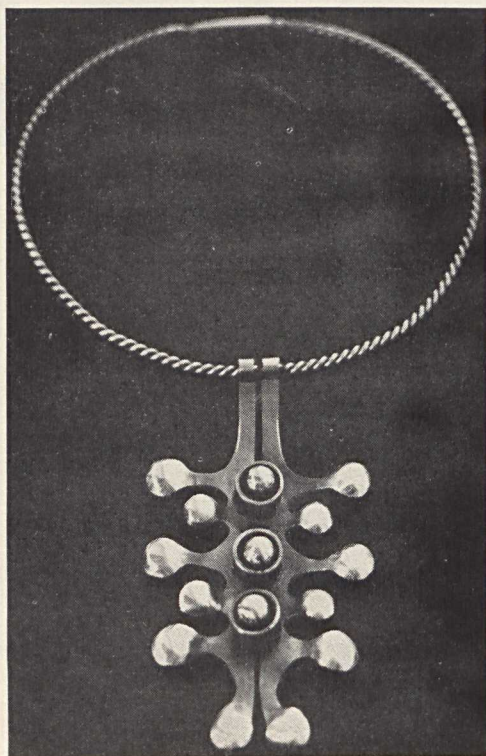
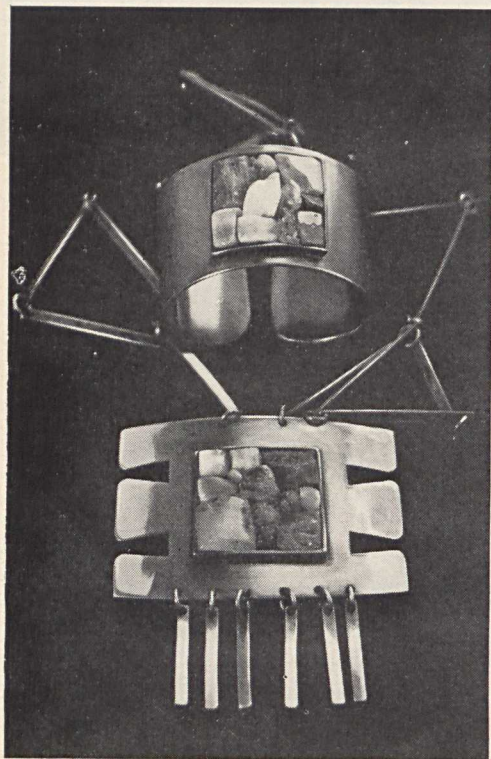
Художественные и технологические приемы Данова очень разнообразны, они постоянно пополняются новыми находками, полученными в результате неутомимого экспериментирования.

В холле здания инженерного корпуса института «Гипробум» в Ленинграде во всю стену вмонтировано множество декоративных шмотных пластов, изображающих водяные знаки всех времен, выполненные сложным технологическим приемом.

Недавно А. Данов закончил проект декоративной композиции «Полюстрово», в которой совместил роль архитектора и скульптора. Три бетонные стелы бережно охраняют струю лечебной воды, а над ней — плывущий по этой воде парусник. В настоящее время А. Данов работает в тесно сплоченном коллективе мастерской № 4 института Ленпроекта под руководством заслуженного архитектора РСФСР Л. Васильева. Проектирует декоративный бассейн на набережной Невы на Б. Охте, дно которого будет разработано в керамике и стекле, и декоративные терракотовые рельефы для фасада Дома технического творчества в Ленинграде.

Ряд осуществленных, а еще больше задуманных проектов свидетельствует о больших творческих возможностях художника.





Как часто мы наблюдаем, что работа на производстве поглощает всю энергию художника, не оставляя времени и сил на самостоятельное творчество, на художественные эксперименты, необходимые для развития таланта. Но молодая эстонская художница-модельер Ильме Соонсейн не только успешно трудится на производстве (она художник комбината бытового обслуживания «Эду» в Тарту), но и ведет большую и упорную самостоятельную творческую работу в разных областях искусства.

Вскоре после окончания Тартуской художественной школы она стала представлять свои произведения на выставки в Тарту и Таллине.

После трех лет работы художественный багаж Ильме Соонсейн оказался настолько значительным и интересным, что была организована ее персональная выставка.

Главное место на выставке занимали ювелирные изделия: серебряные и медные браслеты, шейные и нагрудные украшения, отличающиеся особым романтическим характером. Оригинальность композиции, элегантность и хорошее понимание материала делают эти вещи современными, прекрасно сочетающимися с ансамблем одежды.

В более монументальном стиле решены крупные железные подсвечники, выполненные в технике сварки.

Ильме Соонсейн обнаруживает способности и в искусстве оформления

интерьера. На выставке показаны настенные декоративные плиты с композициями, комбинированными из дерева и металла, сделанные в обобщенной манере. Они могут украшать как домашний, так и общественный интерьер.

Большой интерес представляют и деревянные переплеты альбомов с металлическими украшениями.

Экспозицию прикладного искусства дополняли произведения живописи: цветы и портреты в технике акварели и пастели. Для фона некоторых акварелей художница умело использует белую материю. Целеустремленная и систематическая работа Ильме Соонсейн, разносторонность ее художественных интересов позволяют ждать от нее новых значительных произведений на следующих выставках.

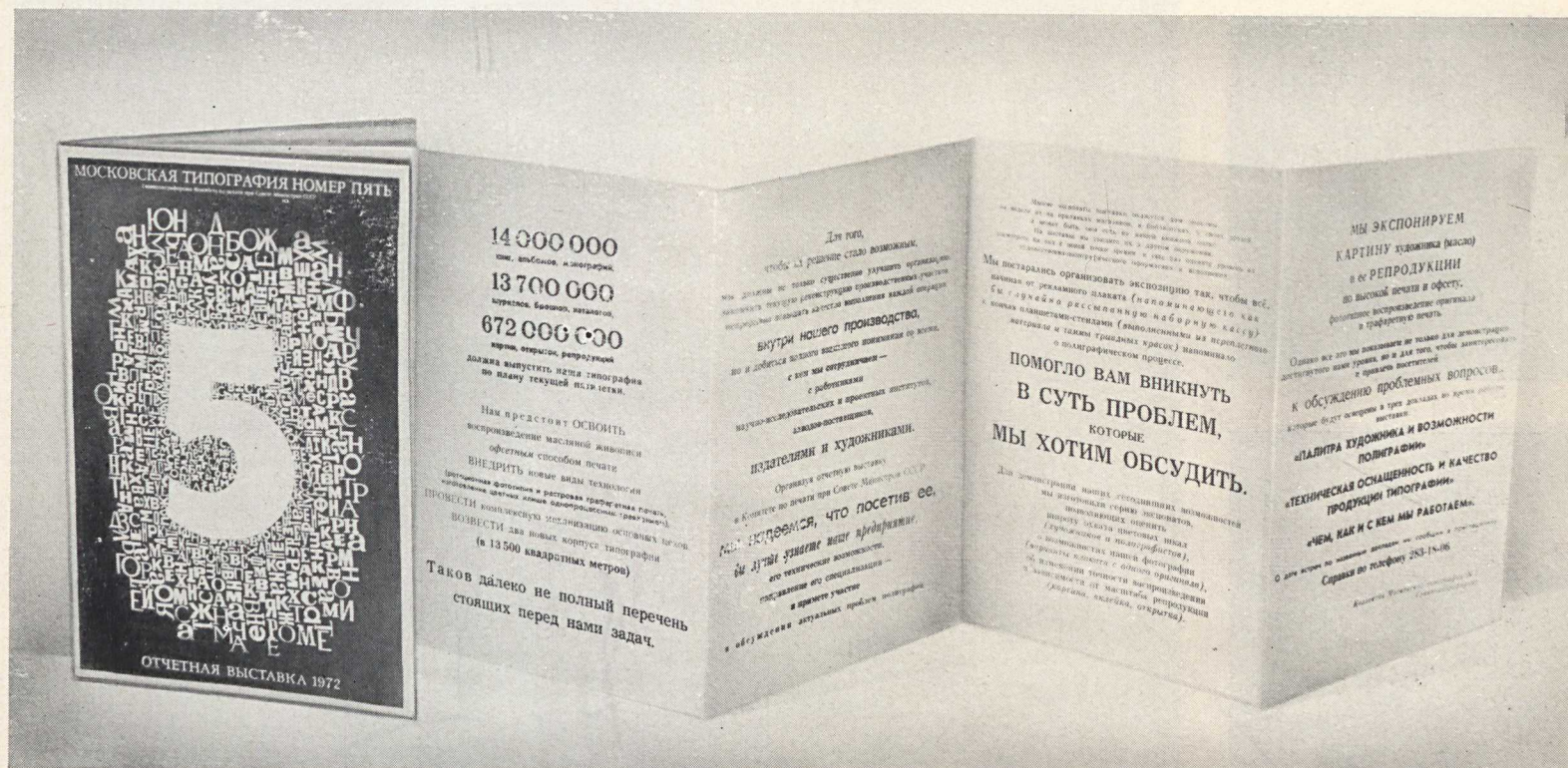
Женские украшения.
Медь, янтарь

Обложка альбома.
Дерево, медь, эмаль

Подсвечники.
Железо, сварка

Пятая московская

К. Лемих



«Год издания шестнадцатый» — значит-ся на титуле «ДИ СССР». Все эти годы журнал печатается на Мало-Московской, сначала в типографии издательства «Советский художник», теперь — в Пятой. Старые подписчики знают, что сменилась только вывеска, типография — та же.

В январе-феврале в Комитете по печати прошла Отчетная выставка этого полиграфического предприятия, почти совпавшая с его 25-летием. Выставка началась конструкцией, составленной из плакатов с цифрой «5». Конструкция напоминала пчелиные соты, и это воспринималось как символ: вот так же постепенно, по ячейке, собиралась типография.

Четверть века назад на двух «американках» — почти с таких же до революции сходили подпольные листовки — печатались пригласительные билеты на художественные выставки.

Сегодня типография располагает великолепным современным оборудованием, использует два основных вида печати — высокую и офсетную, специальный — шелкотрафаретную, осваивает еще один — фототипию. Она позволит неотличимо от оригинала воспроизводить рисунки с любой степенью размытости штриха — карандаш, уголь, сангину. С внедрением фототипии завершится создание полиграфического комбината, который сможет печатать все виды изданий по изобразительному искусству.

Пятая типография выпускает отличные альбомы, завоевавшие признание не только у нас в стране, но и за рубежом: «Древнерусская живопись», серии «Об-

раз и цвет», «Музеи мира», «Мастера мировой живописи»; монографии о советских художниках (такие, как «Очиари» и «Сандомирская»), получивших одобрение специалистов, и множество других интересных изданий. Например, по совершенно необычной технологии, не предусмотренной никакими инструкциями и преискурантами, изготовлен подарочный альбом «Фаворский». Наконец, печатаются отличные афиши и каталоги художественных выставок.

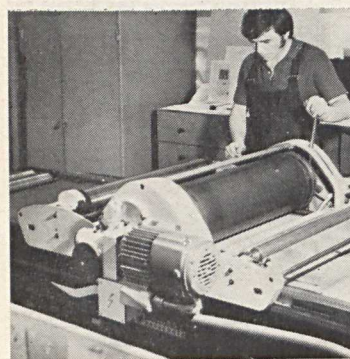
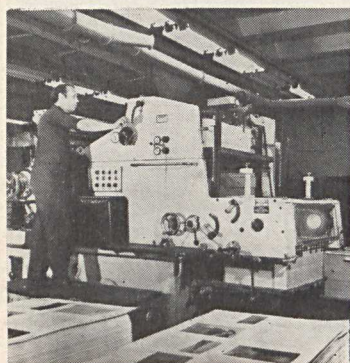
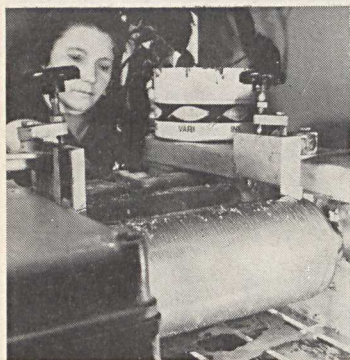
Именно поэтому за право иметь своим партнером «Пятерку» борются такие издательства, как «Изобразительное искусство», «Планета», «Аврора», «Советский художник», «Художник РСФСР».

В текущей пятилетке типография освоит новые машины и технологические процессы, которые позволят еще улучшить качество изданий и увеличить их выпуск: аппараты с программным управлением, денситометры «Макбет», установщики «Геварекс» и «Гевапруф», однопроцессное травление цветных клише, более совершенные печатные машины, механизированную трафаретную печать, факсимильное воспроизведение оригиналов способом ротационной фототипии, новые копируемые слои на основе хинондиазидов, массовую печать масляной живописи офсетным способом, поточные линии в переплетном цехе.

У типографии много наград. Переходящее Красное знамя, дипломы, денежные премии за классные места в соревнованиях по группе промышленных предприятий; множество дипломов различных выставок за качество изданий; наконец, серебряная медаль ИВА-71 (Меж-

Проспект Отчетной выставки





дународной выставки книги в Лейпциге) за альбом «Бабур-Наме» ташкентского издательства «Фан», оформленный главным художником типографии Ю. Курышевым.

Пятая типография могла бы стать «домом» художников книги, их творческой лабораторией, их школой: у нее давние художественные традиции и многие годы общения с живописцами; высоко мастерство ее рабочих и велик опыт ИТР (такие ветераны, как начальник цинкографии Н. В. Корнов, как руководители цеха высокой печати А. В. Гомберг и В. И. Саломатин отлично знают возможности и «подводные камни» производства; их советы были бы весьма полезны художникам).

Известно, как сильно подчас искажается первоначальный замысел художника книги, когда этот замысел не соответствует возможностям типографии и возникают переделки «на ходу». Рождение издания, особенно издания иллюстрированного, — результат действия на него пары сил: издательство — типография. Только творческое взаимодействие составляющих этой пары может родить произведение полиграфического искусства, адекватное произведению художника.

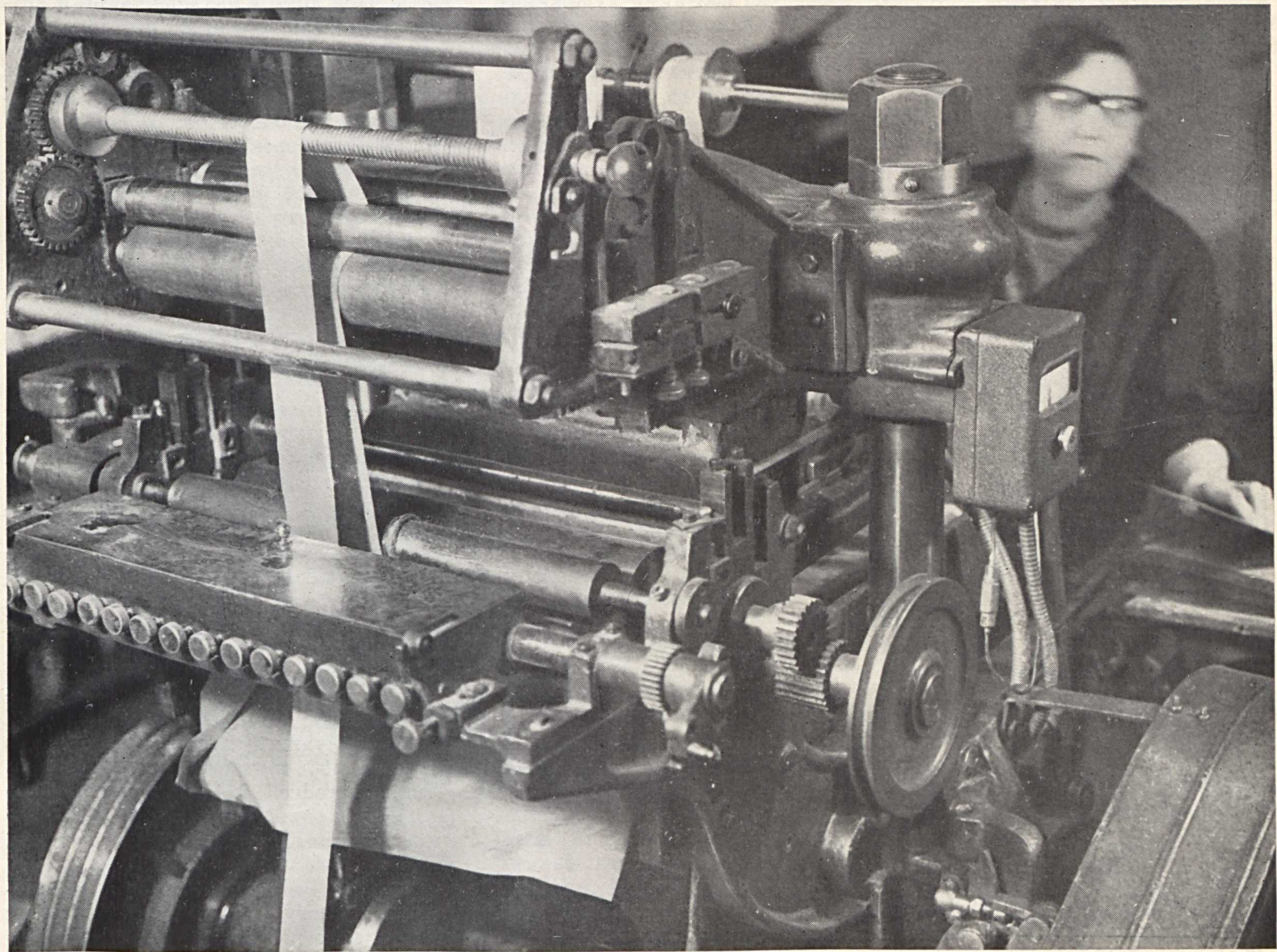
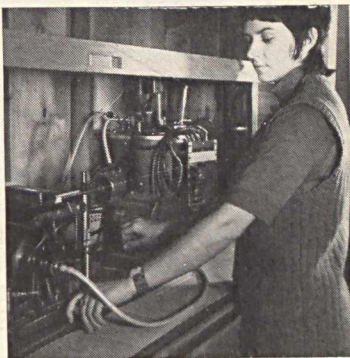
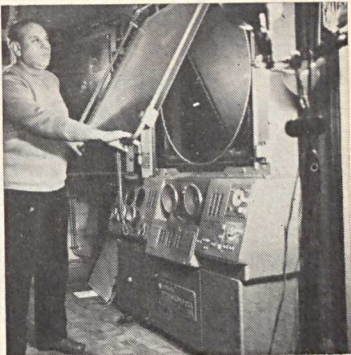
Пятая типография — предприятие, которое способно издание по изобразительному искусству сделать настоящим произведением книжного искусства. И еще меньше у типографии конкурентов, когда речь идет о «чистом» воспроизведении — о печати так называемых настенных картин, особенно крупноформатных воспроизведений живописи.

Высоким качеством отличаются те пять журналов, что выпускаются в Пятой. Архитекторы, вероятно, обратили внимание, насколько поднялось качество журнала «Архитектура СССР» с тех пор, как он стал печататься в этой типографии. Дипломами за полиграфическое исполнение отмечен журнал «Творчество». Необходимо сказать и о «ДИ СССР» — на его примере особенно заметна роль творческого взаимодействия художника с типографией.

Это первый из журналов, перешедших на модульную систему, которая сразу упорядочила масштабный расчет фотографий и их съемку в цинкографии. Следующий этап — монтаж пленок перед клишированием — привел к строгой определенности положения каждого клише на журнальной полосе, облегчил наколотку клише на подставки, упростил верстку. Переход на однопроцессное эмульсионное травление полутонных клише улучшил их качество. Внедрение в технологический процесс денситометра «Макбет» позволит оптимизировать толщину красочного слоя и тем еще поднять качество печати.

Пятнадцать лет сотрудничества «ДИ СССР» и Пятой типографии дали отличные результаты: почти пятикратное увеличение тиража — факт, говорящий и о полиграфическом качестве журнала. Но это содружество и типографии принесло немало дипломов, в том числе высший — имени Ивана Федорова.

В типографиях, выпускающих издания по искусству, в частности, в Пятой, уже несколько лет существует должность главного художника. Взаимные консуль-

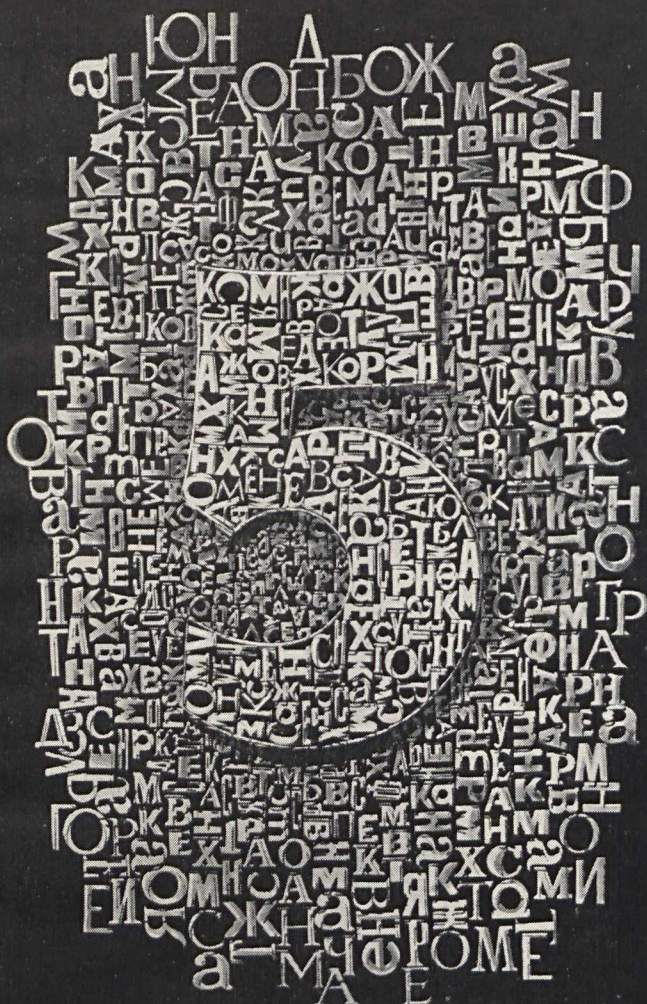




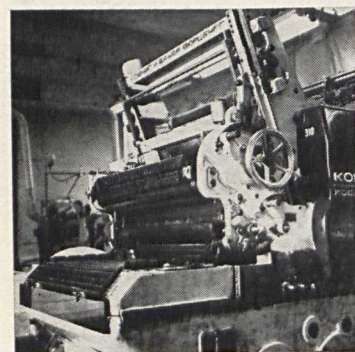
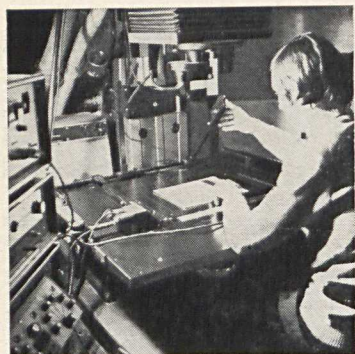
Медаль Международной выставки книги в Лейпциге 1971 года
Аверс и реверс

МОСКОВСКАЯ ТИПОГРАФИЯ НОМЕР ПЯТЬ

Главполиграфром Комитета по печати при Совете Министров СССР



ОТЧЕТНАЯ ВЫСТАВКА 1972



тации, творческие контакты художника издания с художником типографии уже на самых ранних стадиях работы над книгой могут принести ощутимые результаты. Но для этого художник на производстве должен быть художником не только по званию, ему необходим определенный — и высокий — статус, только тогда он сможет направлять художественную практику предприятия. Пока же зачастую получается так, что он «занимает должность» и занимается текущими внутритипографскими вопросами. Даже самый высокий профессионализм типографского художника не принесет плодов, если на него будут смотреть в лучшем случае как на дополнительную административную единицу. В худшем же — как на нечто ненужное и даже мешающее, появившееся только потому, что где-то «наверху» так решили. Но еще более вреден негативизм другого рода в отношении к художнику, когда руководители типографии «заполняют» штатную единицу людьми малоквалифицированными или просто равнодушными.

На Отчетной выставке особенно зримо выявился результат творческого сотрудничества журнала и типографии. Главный художник «ДИ СССР» Ю. Курбатов на основе одного плаката (цифра «5», сформированная «рассыпанным» в беспорядке шрифтом разных кеглей и гарнитур) продемонстрировал возможности типографии и мастерство полиграфистов. Оригинал «белый на белом» (художник Л. Бурман) был воспроизведен всеми возможными способами, во множестве съемочных и цветовых вари-

антов. При другой квалификации и другом отношении для этого потребовалось бы соответствующее количество оригиналов. Для сотрудников редакции, да и для самих полиграфистов было неожиданностью это блестящее решение сложной оформительской задачи.

Книга, альбом, плакат, издательско-полиграфическая продукция вообще воздействует на поколения читателей и зрителей, воздействует широко и длительно. Именно потому столь важно качество этих средств «массовой информации для целенаправленного идейно-эстетического воспитания трудящихся, для пропаганды лучших достижений многонационального советского искусства», как сказано в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

В перспективном плане развития Пятой типографии записано, что только за счет роста производительности труда, замены устаревшего оборудования и совершенствования технологии, без увеличения численности работающих (738 человек — единственная статичная цифра в плане), мощность предприятия возрастет со 113 млн. краско-оттисков в год до 300—320 млн. Необходимо, чтобы все эти миллионы были отданы изобразительной продукции.

«Книга — лучший подарок», — не всегда убедительно твердят книгопродавцы. «Printing production is not reproduction» («печатная продукция — не репродукция»), считает американский отраслевой журнал.

Практика Пятой типографии подтверждает правоту первых и опровергает утверждение второго.

Искусство Вьетнама живет

Л. Жадова

От редакции

Авторы статьи «Вьетнамская керамика» Ле Куок Лок и Нгуен Ван И — известные деятели искусства ДРВ. Ле Куок Лок — председатель Союза художников Вьетнама, Нгуен Ван И — директор Музея искусств в Ханое. Оба художники-керамисты. Они были гостями Союза художников СССР в прошлом году и участниками международного симпозиума керамистов в Вильнюсе. Их произведения, созданные по программе симпозиума, — декоративная ваза с национальным орнаментом, блюда со сценами труда и борьбы народа и революционными лозунгами (Нгуен Ван И), скульптура победно трубящего слона (Ле Куок Лок) — вызвали живой интерес советских зрителей. В них традиционное мастерство вьетнамских керамистов служило для выражения чувств и мыслей народа в сегодняшние дни.

Ле Куок Лок и Нгуен Ван И побывали в нашей редакции, и мы услышали их волнующий рассказ о том, как живут и борются вместе с народом вьетнамские художники, как они бережно хранят и развивают национальную культуру.

Гости предложили для публикации статью по истории вьетнамской керамики с фотографиями, которые мы и печатаем в этом номере.

Публикацию предваряют личные впечатления Л. Жадовой о труде и творчестве вьетнамских художников, дополняющие живую картину развития прикладного искусства во Вьетнаме в наши дни.

Во время пребывания во Вьетнаме я видела множество разрушенных городов и селений. Среди них остался в памяти Донхой, расположенный в зоне демаркационной линии, на «огненной земле». Собственно, города нет. Устояли лишь четыре высоких деревянных колонны, поддерживающих резные коромыслообразные арки. Этот остов выдающегося памятника народной архитектуры XIX века — традиционного во Вьетнаме общественного Дома рыбака — гордо возвышается над развалинами как своеобразный символ народного бессмертия.

Я видела деревню Виньмок, расположенную на берегу моря, неподалеку от устья реки, по которой проходит 17-я параллель. Ее тоже нет на поверхности земли. Несколько лет жители провели под землей, а сейчас обитают в полужемлянках. В этих деревнях, подвергавшихся и подвергающихся американцами полному уничтожению, не сохранилось ничего; как говорится, ни ложки, ни плошки. Посуда для еды здесь зачастую самодельная, из металлического лома сбитых самолетов.

В тяжелых условиях оказалось керамическое производство Вьетнама.

Тем не менее, в керамическом центре — деревне Батчанг, недалеко от Ханоя, упоминаемой в публикуемой статье наших вьетнамских друзей, — творческая работа не замирает. Этот старинный народный промысел в 1959 году стал Государственным предприятием. Оно выпускает до 12 миллионов штук продукции в год — посуду для еды, столь необходимую стране. Постоянно преодолевая трудности войны, борясь с опасностью наводнения (деревня расположена в излучине широко разливающейся Красной реки), гончары Батчанга трудятся с большим энтузиазмом.

Но сказанное — лишь одна сторона дела. Да, военное опустошение; да, бедность; да, подчинение всего целям победного



окончания войны. Но тем более поражает всеобщая тяга и любовь к книге, к искусству, забота о сохранении и процветании культуры. Мне врезался в память вид вечерних, лишенных электричества, вьетнамских деревень. Повсюду в домах, в островке света керосиновой лампы или просто светильника, силуэты людей, склонившихся над книгой. Во Вьетнаме нет неграмотных. Музей искусств в Ханое полон народа. И это понятно. В старом Вьетнаме музея искусств просто не было. Он создан правительством ДРВ. Практически это, наверное, единственный в мире художественный музей, возникший и работающий большую часть времени в условиях войны. Тем удивительнее полнота его коллекций, вкус, с которым они экспонированы.

В залах этого музея вы можете познакомиться со всей замечательной историей вьетнамского искусства: от древнейших бронзовых барабанов (4—2 тыс. до н. э.) до современных, хорошо известных у нас лаковых картин. Здесь можно получить представление и о пути керамического искусства Вьетнама, одного из древнейших в Азии. В частности, о большом расцвете его в эпоху средневековья (IX—XII вв.). Чаши, пиалы, тарелки из керамики, полуфаянса и фаянса не броски, даже строги. Здесь нет ярких красок, многоцветных росписей. Но сколько изысканности в простоте декора, сколько тонкости в монохромных, драгоценно сверкающих поливах серо-жемчужных селадонов. А в серовато-черные переливы глазури, образно названной «шкура угря», можно всматриваться бесконечно.

Коллекции музея непрерывно пополняются. И вместе с тем, делается все для их наилучшей сохранности. Наиболее ценные памятники древнейшего и средневекового искусства вывезены и спрятаны в пещерах. Как это было предусмотрено! Ведь бомбардировки, прекратившиеся с 1965 года, вновь возобновились... Но характерно, что в музее вместо спрятанной скульптуры выставлены гипсовые отливки хорошего качества. Поэтому полнота экспозиции не нарушается.

Удивительные по красоте старинные нефритовые тарелки с двумя выгравированными на дне силуэтами рыбок я видела в маленьком музее при пагоде Ко-минь (1305), в деревне, связанной с происхождением королевской династии Ли. Здесь когда-то велись археологические раскопки и в будущем, после войны, предполагается их продолжить.

Маленький музей керамики есть и в деревне Батчанг. Расписные вазы, чайники, тарелки, чайные сервизы — разглядывая их, я обратила внимание на две ярко выраженные тенденции: стремление воскресить старинные формы и росписи и раскрыть секреты древнего мастерства, создать свою современную керамику типа селадон.

В работе по восстановлению традиционных направлений керамики мастера Батчанга тесно связаны с Ханойским институтом прикладного искусства (создан в 1954 г.). Там на керамическом факультете — это одно из программных дел. При посещении этого института в прошлом году я познакомилась с двумя старейшими народными гончарами, которые специально приглашены на кера-





мический факультет проводить занятия со студентами. Один из них — Ву Ван Хау из провинции Куанебинь. Ему 71 год. Его ученики, бывшие при нашей встрече, оживленно рассказывали мне, как старый мастер все делает своими руками: от замешивания теста и составления красок до росписи, и как много это им дает.

Другой народный мастер — Дау Ван Кан из провинции Хатей, маленький, живой в свои 77 лет, с узкой седой бородой, напомнил мне доброго джина из восточной сказки. И керамика его сказочная. Это традиционные игрушки: слон с высоко поднятым хоботом, толстые свиноушки с даосийским знаком на боку, птицы-драконы, рыбы-драконы... Сейчас эти народные игрушки начинают массово производиться в Батчанге, где каждый год студенты керамического факультета проходят практику.

Примечательно, что на этом производстве имеется экспериментальная мастерская. Наряду с заботой о сохранении традиционной керамики здесь ведутся поиски новых форм и новых типов росписи. Так, недавно появилась своего рода «агитационная керамика». Она совершенно особая, вьетнамская, и все-таки заставляет вспомнить о нашем «агитфарфоре» 20-х годов. В музее Батчанга сразу обращает на себя внимание большой, монументальный чайник, который выглядит особенно крупным в сравнении с миниатюрной вьетнамской керамикой. На его сферической поверхности изображена целая военная сцена — уходящие в наступление бойцы в характерных широкополых шляпах. Силуэтная роспись крупными мазками темно-синего кобальта по серовато-белому фону производит большое впечатление. Автор ее Нгуен Ван И долго работал преподавателем на керамическом факультете, а сейчас стал директором Музея искусств. (Он — один из соавторов публикуемой статьи.)

На другом чайнике рельефной гравировкой под бело-зеленоватой глазурью выведено: «25 лет ДРВ». А среди мелкой пластики появилось изображение молодой женщины с ребенком. Созданием человеческих фигур керамисты сейчас особенно гордятся.

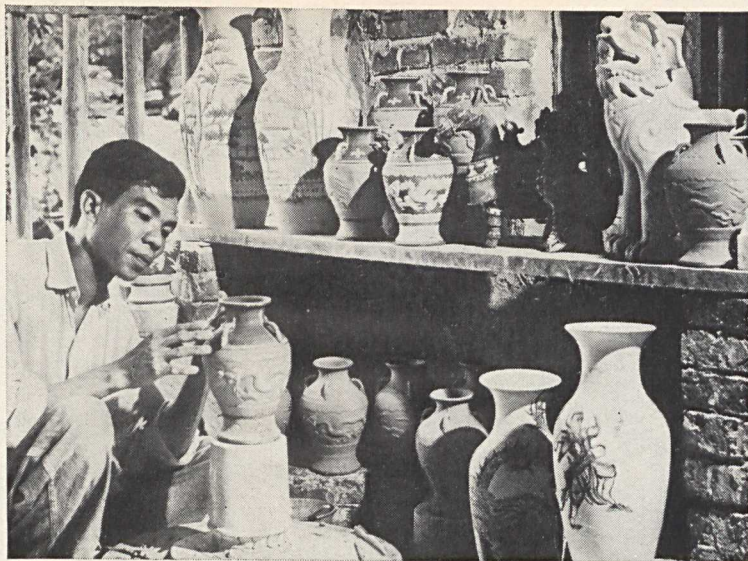
Некоторые студенты института получают учебные командировки в СССР, ГДР, Венгрию, Польшу, Чехословакию. Они привозят оттуда новые идеи. В Ханойском институте недавно открыт факультет дизайна.

Старое и новое, традиционное и современное, народное и профессиональное — вьетнамская керамика живет полнокровной жизнью, ее мастеров волнуют те же проблемы, что и керамистов во всем мире.

И то восхищение и уважение, которые испытываешь, познакоившись с мастерами вьетнамской керамики, повидав их труды, — неотделимы от чувства общего уважения к этому народу, защищающему свою свободу, свой образ жизни, свое искусство.

Вьетнамская керамика

Нгуен Ван И, Ле Куок Лок



Ваза для цветов.
Каменная масса, эмаль.
VIII—IX вв.

Блюдо.
Фаянс, глазурь «птичьи лапки».
XII—XIII вв.

Историческое развитие

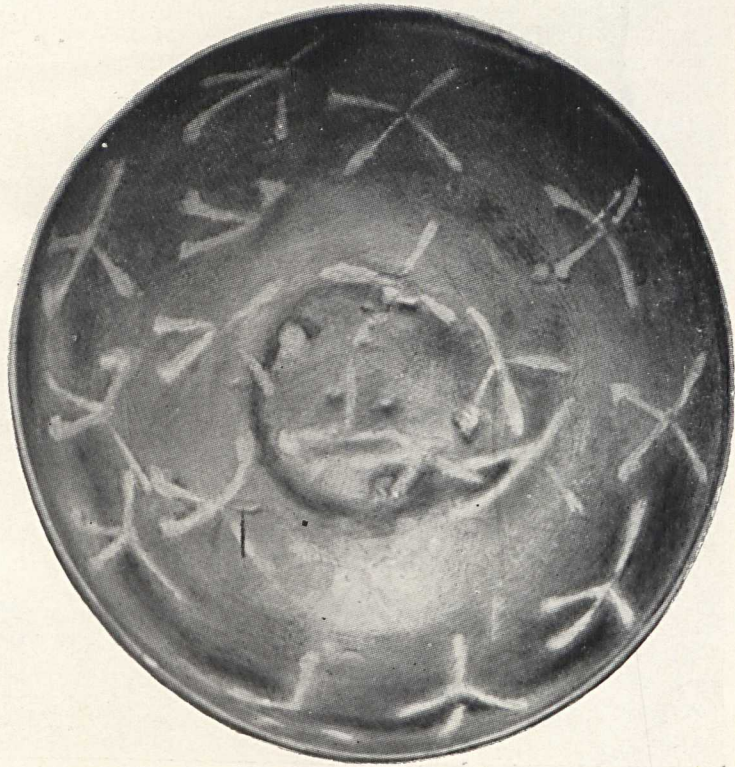
Вьетнамская керамика возникла очень давно. Последними археологическими раскопками обнаружено, что еще две тысячи лет до нашей эры вьетнамская керамика достигла достаточно высокого уровня как с точки зрения технологии, так и художественной ценности. Образцы керамических изделий эпохи бронзового века во Вьетнаме настолько совершенны, что пользуются известностью во всем мире.

Найденные во время археологических раскопок в Фунгнгуйен, в Гомун, в Донгдау (провинция Виньфу), в Тушон (провинция Хабак) черепки терракоты, одинаковой толщины и исключительно совершенной полировки, указывают на большое мастерство и точность в работе на гончарном круге. Многие черепки с гравировкой в виде тщательно и четко выписанных геометрических фигур, а иногда изображений рыб говорят о высоком уровне орнаментального искусства. Температура обжига этих керамических изделий достигала 800—900 градусов. Некоторые образцы обжигались при температуре до 1000 градусов, отчего масса их очень твердела и теряла свою пористость, например, керамика, найденная археологами во Вьетьен (провинция Виньфу). Сохранились образцы, покрывавшиеся перед обжигом тонким

слоем белого ангоба; такова керамика Фунгнгуйен (Винхфу). С первого взгляда росписи этих керамических изделий напоминают украшения на бронзовых предметах той эпохи, но они от этого не менее соответствуют керамическому материалу.

С конца I века до н. э. до X века Вьетнам был под китайским господством. Это было 1000 лет упорной борьбы вьетнамского народа, то скрытой, то явной, чтобы любой ценой защитить существование народа, которому угрожало вымирание. В течение этого тысячелетия развитие гончарства замедляется. Но все же народ продолжает создавать бытовую керамику. Во многих сельских центрах производства гончарных изделий исторические формы бытовой керамики сохранились вплоть до наших дней. Эти изделия носят ярко выраженный национальный народный характер, отличаясь сдержанностью и чистотой формы.

К концу периода китайского господства высокого совершенства в отделке керамики достигла технология эмалей. Об этом свидетельствует, например, керамическая ваза с барельефами в форме листка лотоса и шестью ручками. Силикатно-щелочная эмаль серо-голубого цвета покрывает ее толстым слоем, она слегка кракелирована в форме птичьих лапок. Эта ваза представляет собой одно из прекрасных специфически вьетнамских керамических изделий VIII—IX веков.





Именно эти силикатно-щелочные эмали открывают путь к селадону. В это время стали применяться и подглазурные цветные росписи, стал производиться не только белый фаянс, но и ранний фарфор.

Керамика с эмалью получила широкое распространение в XI веке, в эпоху, когда феодальное государство Дайвьет (название Вьетнама в то время) достигло могущества и процветания и когда вьетнамское искусство в целом, и в частности искусство керамики, испытало могучий подъем и приобрело ярко выраженный национальный характер. Появилась разнообразная керамика: с эмалью «селадон», с коричневым рисунком, предметы из относительно тонкого фарфора, кирпич с горельефами типично вьетнамского характера. Все эти памятники свидетельствуют о плодотворном развитии народного творчества в керамике в XI—XIV веках, что наложило на нее печать глубокой национальной специфики.

Начиная с XIV века появляется керамика с рисунками кобальтовых тонов; наряду с коричневыми, входят в употребление эмали других цветов с применением меди, магнезии и т. д. К концу XIV и в начале XV века вьетнамцы уже употребляли надглазурные краски, хотя еще ограниченных цветов.

Центры производства, знаменитые в XIV

веке или даже раньше, существуют еще и в наше время и продолжают свою деятельность. Таковыми являются: Батчанг с его керамикой типа белого фаянса с разноцветными эмалями и кобальтовым рисунком, Фуланг — с керамикой цвета шкуры угря, Тхоха — с коричневыми гончарными изделиями и т. д.

Вьетнамская керамика в давние времена очень ценилась в Юго-Восточной Азии. Она экспортировалась в Японию, Индокитай, Тайланд в значительных количествах в течение многих веков — с XIV по XVIII век. Особенно любили вьетнамские керамические изделия в Японии, где они употреблялись во время «чайной церемонии», потому что их изящество соответствовало эстетическому вкусу японского народа.

Со второй половины XIX века до первой половины XX вьетнамское искусство переживает упадок. Это был период глубокого угнетения народа, чинимого колониальной французской политикой, стремившейся задушить национальную вьетнамскую культуру, в частности, народные промыслы. Но в области культуры и искусства разворачивается упорная борьба как неотъемлемая часть общей борьбы всей нации. Так, например, как и в пору господства китайских феодалов, народные центры производства бытовой керамики сохраняют свою само-

«Конь». Терракота.
Народное творчество

Копилка «Свинья». Терракота. Народное творчество

Сосуд с росписью «Сцена работы слонов и воинов эпохи Ли и Тан». Фаянс, силикатная глазурь. XII—XIII вв.

Урна. Роспись «Тигр охотится на слона». Фаянс, силикатная глазурь. XI—XIII вв.

Чаша. Роспись «Хризантемы». Каменная масса, эмаль. XIV—XV вв.





Ваза. Фаянс.
Глазурь «кожа угря».
Традиционный образец

«Сказочный лев».
Каменная масса. XIX в.

Ваза. Роспись
«Павлины и рыбы».
Фаянс, силикатная глазурь.
Деталь. XI—XIII вв.

Ле Ван Ван
Ваза. Каменная масса,
глазурь «селадон». 1971 г.

бытность, не поддаются влиянию иностранной цивилизации, хотя и не имеют необходимых условий для развития.

После восстановления мира (1954 г.) в половине Вьетнама, получившей подлинную независимость и суверенность, искусство страны расцвело ярко и плодотворно. Вьетнамская керамика равным образом находит наилучшие условия для развития своих древних традиций, которые казались прерванными в течение долгих лет.

Вьетнамская керамика смогла восстановить свои селадоны с глубокой и светящейся прозрачностью типа нефрита. Развить цветные эмали, например, эмаль «шкура угря», «бычья кровь», черную эмаль, краклинрованную «птичьими лапками», подглазурную и надглазурную роспись, с формами и украшениями, идущими от древних национальных традиций, но модернизированными в соответствии с требованиями сегодняшней жизни. Появились чайные сервизы, вазы для цветов и другие предметы повседневного потребления как в керамике, так и в фаянсе, фарфоре, терракоте. Вьетнамская керамика также черпает темы росписей в боевой и трудовой жизни народа, хотя эти изделия производятся еще в небольшом количестве.

Кроме того, в древних центрах народных промыслов остро поставлены вопро-

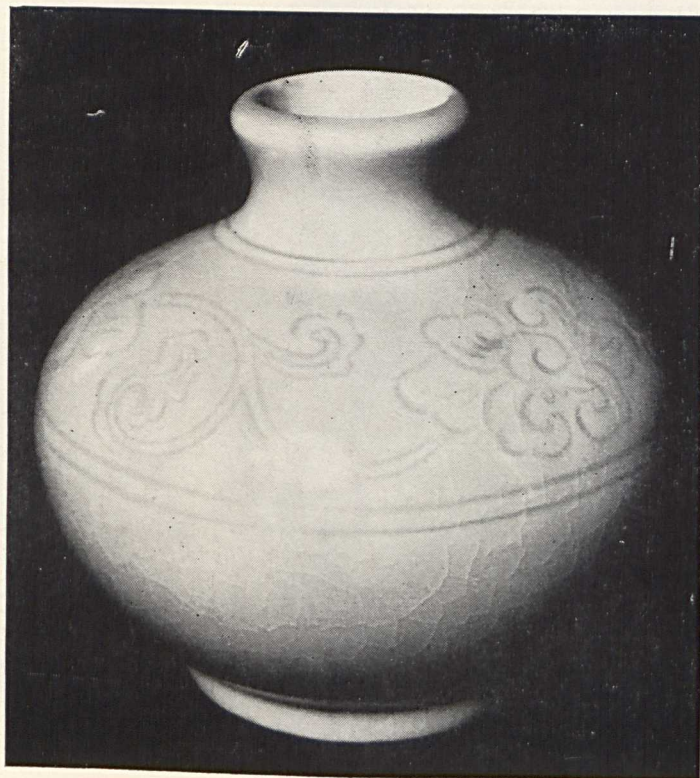


сы технологии. Все эти заботы направлены к осуществлению трех революций: революции в области производственных отношений, технической революции, идеологической революции. Эти три задачи наша партия поставила перед народом для осуществления строительства социализма на Севере, который должен служить надежной и крепкой основой для борьбы за освобождение нашего Юга, чтобы добиться национального единства.

Национальные народные традиции и их развитие в наши дни

Вьетнамская керамика представляет собой не просто ветвь азиатского гончарного искусства, она имеет свои национальные особенности. Среди них главные — большая строгость и сдержанность объемов при такой же лаконичной росписи.

Такой характер искусства керамики имеет глубокие исторические корни. В течение двух тысячелетий история вьетнамского народа является историей борьбы против иностранной агрессии. По этой причине вьетнамское искусство не делилось на аристократическое и крестьянское, а представляло собой единое целое. В таких условиях керамика носила глубоко народный характер, причем не только в бытовых изделиях широкого





Чайник. Каменная масса.
Традиционный образец

Ваза для цветов.
Украшение «Восемь фей».
Каменная масса, глазурь.
XIII—XIV вв.

постребления, но даже в керамике декоративной. Этим объясняются простота и лаконизм ее языка.

С декоративной точки зрения, вьетнамская керамика с самых начальных эпох несет ярко национальные и народные мотивы: четкие линии, чистый фон, очень умеренное употребление цветов. Эти черты сохраняются и в современном искусстве. Например, керамика с росписью в коричневых тонах существовала еще до XI века и существует до наших дней. Самыми типичными являются мотивы, отражающие тропическую природу: лотос, водяная лилия, цветок лимонного дерева, стилизованный цветок хурмы, тигр, слон, сорока, хохлатая цапля, павлин, рыбы, креветки. Встречаются и сцены из жизни соответствующих эпох. Например, сохранилась довольно большая ваза с изображением военной сцены с участием воинов и слонов эпохи Ли и Чан (с XI по XIV век). Она выполнена просто, в одном коричневом цвете с эмалью бело-слоновой кости, но рисунок очень живой и выразительный. На вьетнамской керамике лежит печать национального не только с художественной точки зрения, но и в технологии. Так, скажем, эмаль на силикатно-щелочной основе по технологии одинакова как в европейской керамике, так и в азиатской. Но способ приготовления ее во

Вьетнаме особый. Используя обычай смешивать красители в сырье, вьетнамские мастера опытным путем пришли к оригинальным смесям, с трудом имитируемым другими народами. Вьетнамский керамист не может не быть сведущим и в традиционных методах нагревания печи. Ибо очень часто именно в результате нагрева печи и регулирования огня создаются желаемые цвета. Например, чтобы сделать селадоновую эмаль, эмали «бычья кровь», «шкура угря» в разных тонах, недостаточно опираться только на материалы, нужно еще принимать во внимание опыт регулирования огня.

Сегодня вьетнамская керамика продолжает развиваться в различных видах: изделия из терракоты, фаянса, фарфора, грубой глины производятся на более высокой ступени технологического процесса, в особенности это касается фарфора широкого потребления. Между тем, мы думаем, что как бы ни была современна технология, во вьетнамской керамике, как и в керамике любой другой страны, необходимо сохранить и дать полную возможность развиваться национальным традициям, хорошо овладеть их особенностями в новых условиях, при новом образе жизни. Разумеется, эти традиции должны быть улучшены в соответствии с современными условиями жизни, раз-





Нгуен Ван И
Сервиз для зеленого чая
«Источник весны». Каменная
масса, глазурь «селадон».
1971 г.

Нгуен Ван И
Ваза для цветов. Каменная
масса, глазурь «селадон».
1971 г.

Ле Куок Лок
Чайный сервиз. Каменная
масса, подглазурная роспись.
1971 г.

витием науки и технологии, в условиях контактов с богатым опытом дружественных стран и в соответствии с новыми запросами широких народных масс.

Даже в самый разгар разрушительной войны, развязанной империалистами против Северного Вьетнама, в различных местах страны продолжают строиться печи для обжига гончарных изделий.

Куангбинь, расположенный рядом с демаркационной линией между Севером и Югом, получил название «огненной земли», так как количество взрывчатых веществ, сброшенных американцами на эту землю, превосходило намного число населения. Целые округа были снесены с лица земли, так что нельзя было найти даже и черепка гончарного изделия, чтобы употребить его в быту. И вот там, в самом сердце земли, стали строить печь для обжига белой глины. Несколько молодых людей, окончивших отделение керамики Института прикладного искусства в Ханое, пришли туда, чтобы производить миски и чашки — самые простейшие изделия для народного потребления. На этой основе они также начали экспериментировать с эмалевыми росписями и развивать искусство керамики, выросшее на базе реальной жизни и борьбы народа.

Кстати, несколько слов об отделении ке-

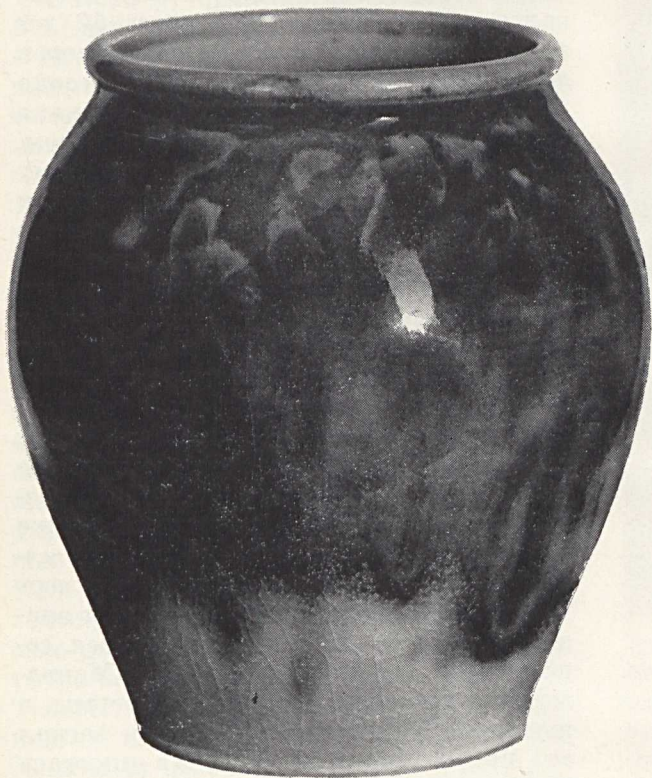
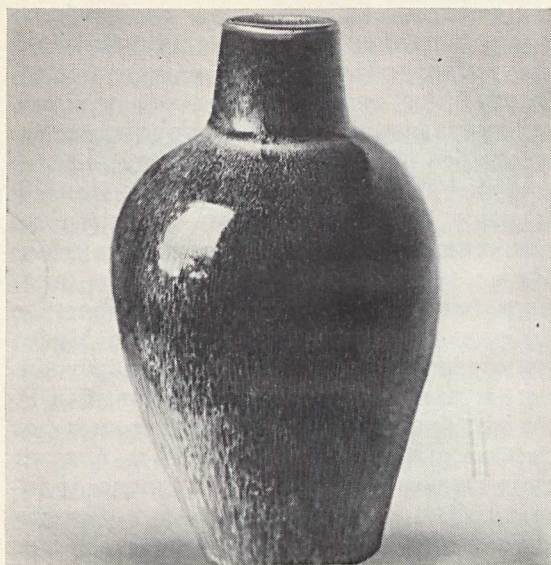


рамики Высшего института прикладного искусства Вьетнама. Обучение молодых керамистов этого отделения ставит художественное и техническое воспитание на равную ногу. Ученики должны владеть техникой во всей ее широте: экспериментировать с материалами, знать приготовление массы, нагревание печи, составление глазурей и т. д.

Мы думаем, что для того, чтобы изучить национальные черты в области керамики, недостаточно изучать образцы, нужно еще самому приложить руки к глине. Искусство керамики во все времена прежде всего было искусством лепки. Рука человека непосредственно лепит глину таким образом, чтобы чувства автора, его ощущения самым прямым образом отражались в произведении. Несмотря на то, что новые технические средства — штамповка, печать, серийная формовка — пришли на смену ручной лепке, нельзя забывать об изначальной работе художника, создающего образец. В этом-то и заключается солидная база для развития керамического искусства до высоких вершин.

Наша слабость в том, что при наличии богатого традиционного фонда мы еще слишком мало опираемся на науку и современную технологию. Это происходит по разным объективным причинам, среди которых война занимает





большое место. Симпозиум по керамике в Советской стране помог нам воспользоваться многими уроками драгоценного опыта художников разных народов. В заключение позвольте нам повторить слова президента Хо Ши-Мина: «Нет ничего дороже независимости и свободы». Вьетнамское искусство с давних времен участвовало в борьбе за независимость и свободу нашей страны. В настоящее время вьетнамская керамика, несмотря на множество препятствий, должна, безусловно, еще больше помогать народу в его трудовой жизни и борьбе. Мы глубоко верим, что будущее вьетнамского искусства вообще, вьетнамской керамики в частности, засияет так же ярко, как слава народа, ведущего борьбу за освобождение и занятию строительством новой жизни.

Перевод с французского Н. Шапошниковой

Нгуен Ньет
Ваза. Каменная масса,
глазурь «заячья шерсть». 1971 г.

Нгуен Ван И
Чайный сервиз. Каменная
масса, глазурь «селадон». 1971 г.

Нгуен Хао
Ваза. Каменная масса, глазурь
«бычья кровь». 1971 г.

Ле Куок Лок
Чайник. Каменная масса,
зеленая глазурь. 1971 г.



Опыт разбора тибетской пиктографии

Л. Гумилев, Б. Кузнецов



Икона «Ямантака». Общий вид

Ни одна из религиозных систем мира не имеет столь развитой иконографии, как буддизм. Количество и разнообразие изображений, подлежащих почитанию, в буддизме (ламаизме) кажется, на первый взгляд, беспредельным, но при пристальном изучении обнаруживается, что разнообразие заключено в строгую систему, а трактовка сюжетов подчинена не менее строгому канону.

Но наряду с каноническими сюжетами существуют локальные варианты икон, тесно связанные с местом написания, эпохой и личностью автора иконы. При наличии большого количества вариантов в поле зрения исследователя иконографический материал может быть использован как археологический источник. Так как большое количество вариантов характерно для буддийской иконографии, то, работая в этом направлении, мы вправе ожидать значительных результатов, важных для уяснения темных вопросов истории Срединной Азии. Но мало этого: канонический сюжет создавался в конкретных условиях, он имел связь с фактом исторической действительности, и в этом аспекте нам не менее важны мифы, отраженные в изображениях. Наконец, наличие столь большого количества икон наводит на мысль, что здесь отнюдь не просто любовь к живописи. Так как нам известно, что живопись при отсутствии грамотности является мощным средством агитации, то необходимо учесть ее направление и постараться понять, как реагировал тибетец VIII века на предлагаемые

ему картины, ибо эта реакция и была целью буддийского монаха-художника¹. При выборе объекта изучения необходима крайняя осмотнительность, так как маловыразительный образ трудно истолковать без привлечения аналогий, каких не может быть при первом шаге. Исходя из этих соображений, мы остановили свое внимание на фигурах Ямантаки (букв.: убивающий смерть) и Ямы (владыка смерти, хозяин ада), прекрасные изображения которых имеются в Музее этнографии АН СССР и Государственном музее этнографии народов СССР. Оба эти божества весьма почитались ламаистами Монголии и Тибета и, будучи тесно связаны между собой, представляют интерес для исследования в указанном аспекте.

В основе образов Ямы и Ямантаки лежит миф. Некогда был отшельник, очень святой, жил он в пещере и там предавался созерцанию, чтобы через 50 лет войти в Нирвану. Однажды ночью сорок девятого года одиннадцатого месяца двадцать девятого дня два разбойника вошли в пещеру с украденным быком, которого они тут же убили, отрезав ему голову. Увидев аскета, они решили убить и его как свидетеля совершенного ими преступления. Он молил их сохранить ему жизнь, уверяя, что через короткое время он войдет в Нирвану, а если они убьют его, то он потеряет 50 лет совершенствования. Но они не поверили и отрубили ему голову. Тогда его тело приняло страшные формы Ямы, царя ада, и он, взяв бычью голову, посадил ее себе на плечи. Затем он убил обоих разбойников и выпил их кровь из их же черепов. В своей ярости, ненасытно алкая жертв, он угрожал обезлюдить весь Тибет. Тибетцы взмолились владыке знания бодисатве Маньджушри, прося защитить их от ужасного врага. Маньджушри, приняв устрашающие формы, в жестокой борьбе победил Яму и загнал его под землю, в ад. Гневная ипостась Маньджушри и есть Ямантака².

Происхождение культа Ямантаки

Зародившийся в Индии буддизм воспринял брахманское учение о метампсихозе (переселение душ). Это учение стало впоследствии одной из основ буддийского миропонимания; Тибет получил эту концепцию в готовом виде и охотно ее воспринял. Каждому лестно иметь знаменитых предков, но куда приятнее узнать, что сам был некогда царем или божеством, а в условиях острой политической борьбы такое «происхождение» бывает в ряде случаев просто необходимо. Царь, принявший буддизм, назывался индийцами дхармапала, то есть защитник веры, но в Индии цари не становились предметом поклонения, тогда как в Тибете признание божественности царя стало политическим актом, признаком лояльности. Тибетский царь Сронцан Гамбо (629—650) был объявлен воплощением бодисатвы милосердия Авалокитешвары; предпоследний царь Тибета Ралпачан (817—839) считался перевоплощением бодисатвы Ваджрапани, а его прадед, знаменитый Тисрон Децан (754—797), восстановитель тибетского буддизма—первоплощением бодисатвы мудрости и учености Маньджушри³. При вступлении на престол Тисрон Децан отделался от своего министра Машана, ретивого поборника религии бон, закопав

его живым в землю⁴. Поступку царя было необходимо дать удовлетворительное объяснение, и тогда-то явилась, очевидно, тибетская легенда о Яме и Ямантаке, приведенная выше. Она отвечала и требованиям момента, и идейным установкам буддизма и даже обеляла память о погубленном вельможе, фактически обращенном в «царя бездны». Предлагаемое толкование легенды и связанного с ней образа находит ряд подтверждений, исключаящих, по-видимому, все иные предположения. Сначала наметим предельные даты: в древней Индии не было образа Ямантаки и самого культа его⁵. Впоследствии тибетский Ямантака отождествлялся индуистами с Шивой, однако шиваизм, как составная часть индуизма, оформился лишь в результате деятельности Кумариллы, то есть после VIII века. Итак, VII—VIII века — предельная нижняя дата. В XI веке образ Ямантаки зафиксирован в Непале⁶, а это указывает на то, что предельная верхняя дата его возникновения X век, то есть еще до восстановления буддизма в Тибете Атишей. На тибетское происхождение Ямантаки указывает и текст легенды, где прямо сказано, что отшельник, превращенный в беса-людоеда, грозил опустошить Тибет⁷, то есть эта легенда отнюдь не переводная и, значит, могла возникнуть лишь в эпоху Тибетской империи. Далеко не все тибетские цари покровительствовали буддизму, но и из них лишь Тисрон Децан считался воинственным воплощением Маньджушри, каковым является также Ямантака; следовательно, все прочие цари отпадают. Единственный серьезный соперник Тисрона Децана Машан был, подобно Яме, не убит, а ввергнут под землю живым за безобразия, производимые им на земле. Легенда удивительно точно повторяет исторические события⁸. Теперь встает другой вопрос — какую пользу извлекло правительство Тисрона Децана от своей пропаганды. Чтобы разобраться в этом, нам надлежит учесть своеобразие буддийской логики, не похожей ни на какую другую. В самом деле, Машан был в предыдущем перерождении жертвой несправедливости, разбоя, убийства и потому озлобился, но, озлобившись, хотя и не по своей вине, он стал вреден, и потому гибель его оказывалась следствием «кармы», причинной последовательности, а не злой воли царя, который совершил свой поступок, лишь жалея своих подданных. Да и Машан не пострадал, так как теперь в аду он на своем месте, делает важное дело — наказывает грешников, дабы исправить их, и поэтому тоже заслуживает поклонения. Для народа было придумано, что Машан услышал божественный голос, приказывающий войти в гробницу для счастья царя и страны. Когда же он вошел, то дверь сама замкнулась, и он остался под землей⁹. Сомнительно, чтобы тибетские массы и особенно сторонники Машана всему этому поверили, но диктатура, установленная Тисроном Децаном, была достаточно прочна для того, чтобы держать большинство населения в полном подчинении и обеспечить пропаганду буддизма. Однако успех пропаганды, несмотря на огромную деятельность, развитую переводчиками священных книг, был весьма относителен, так как подавляющая масса населения была неграмотна, а внедрение грамотности

при почти постоянных войнах чрезвычайно затруднительно. Для того чтобы подействовать на воображение народа, нужно было найти средство быстро и наглядно доводить идеи до воспринимающего субъекта, причем следовало также соблюдать известную точность, дабы не исказить «закон».

Такие возможности давала живопись, и вследствие этого тибетская иконография стала средством пропаганды буддизма и приняла те особые формы, которые по-



Ра-Лоцава и Лалитаваджра.
Деталь иконы «Ямантака»

ражают нас, но вполне закономерны при условии принятия высказанной точки зрения.

Цели и принципы тибетской живописи

Использование живописи для целей агитации — факт, имеющий весьма широкое распространение, и нет ничего удивительного, что мы обнаруживаем его в Древнем Тибете. При создании образа устанавливался канон, который должен был соблюдаться неукоснительно — ведь художник мог принадлежать к другой секте или быть вольнодумцем, или тайным бонцем и нарисовать икону так, что она дала бы результат, обратный искомому. Согласно канону, было необходимо, чтобы художник был хорошим человеком, не слишком вдумчивым, не склонным к гневу, святым, сохраняющим свои чувства, верующим и благодарным, лишенным скупости. Необходимо, чтобы он рисовал тайно, после того, как разгладит полотно. Он может рисовать, если, кроме него, художника, присутствует заклинатель, но посторонний человек его не должен видеть. Фигура получает 16 ног, 34 руки, 9 голов, она обнажена, цвета черного, ноги в движении. Первая голова бычья, рядом с рогами три лица: одно — синее, другое — серое, третье — черное. Лицо его должно быть ужасным, красного цвета, а над ним — несколько рассерженное и желтое лицо Маньджушри, то есть постепенный переход настроений бодисатвы: сначала он недоволен, затем разгневан, затем губителен, причем ему придана бычья морда, ибо бык в гневе — самое страшное животное, известное в Тибете. Правые руки держат нож, пест, кинжал в форме ваджры (молнии), топор, морскую раковину, стрелу, палицу, ваджру, каменный молот, меч, барабан и другие предметы, а левые руки держат череп, голову, щит, ногу, аркан, лук, колокол, руку, саван и т. д. Под ногами справа: человек, бык, слон (но на картинах, во-

преки канону, не слон, а як), осел, верблюд, собака, овца и лиса (набор жертвенных животных религии бон, за исключением верблюда и лисы). Под левыми ногами: коршун, сова, ворон, попугай, павлин, нырок и лебедь. Полагается, по канону, внизу изображать кладбище. В присутствии иностранца икону не рекомендуется развешивать¹⁰.

Чрезвычайно интересно и важно, что Ямантака не низший, а высший образ, не нисхождение Маньджушри к смерт-



Нанда. Деталь иконы «Ямантака»

ным, а восхождение его к подвигу. Тут отражена не концепция аскезы, а идея воинствующей и победоносной церкви, но буддизм приходит к этой идее в результате внутреннего исторического развития, а не в результате инкорпорирования языческих божеств¹¹.

Строгий канон как будто не оставляет места для вариаций и свободного творчества художника. Однако это не так. В углах иконы пририсовываются различные божества, сообразно выбору художника; на самом «докшите» (демоническое божество) надето ожерелье из человеческих голов, выражение лиц которых зависит также от вкуса и настроения мастера. Художник, приблизительно соблюдая ритуальную раскраску, остается хозяином колорита и т. д. Но самое главное то, что икон, точно соответствующих описанию, нет. Обязательно изображается шакти (женская волшебная сила), опущенная в описание¹², порядок атрибутов варьируется, и вместо кладбища, внизу иконы помещаются изображения других дхармапала, например, Ямы, Махакалы, Шридеви (Лхамо)¹³. Наконец, на иконе из коллекции Государственного музея этнографии изображен нага (змей, дракон), обвитый вокруг тела Ямантаки и сбоку — царь нагов Нанда, а крыльям коршуна, лежащего под левой ногой докшита, придана форма крыльев Гаруды, злейшей противницы змей. По легенде, учение Махаяны получено было Нагарджуной от нагов, которым проповедывал Будда более полно, чем людям¹⁴.

Теперь перейдем к вопросу о том, какими эстетическими принципами руково-

дились создатели образа, предлагая верующим как предмет почитания безобразную, на наш вкус, фигуру быко-человека. Согласно доктрине Махаяны, наряду с переселением душ существует воплощение (ватара), ничего общего с переселением душ не имеющее. Каждый человек перерождается из тела в тело, но святые при помощи совершенной безгрешности и истинного познания разорвали оковы круговорота рождения и смерти, стоят вне путаницы явлений и обманов, которые простые люди называют действительностью, и потому находятся вне времени, пространства и законов природы, которыми они распоряжаются по прсизволу. Будды, перейдя в Нирвану, исчезают всецело и навсегда, но бодисатвы, живя на небе Тушита (в раю), способны принимать любой образ, чтобы трудиться на благо живых существ, хотя их подлинное «я» остается без изменений¹⁵. Эта теория привилась в Тибете легко, так как угодные буддистам цари объявлялись воплощениями бодисатв, а тибето-буддийская эстетическая теория основана всецело на учении об аватарах. В самом деле, если мир — это цепь обманов и иллюзий, то изобразить его правдиво невозможно, следовательно, реализм неосуществим принципиально, а раз так, то совершенно безразлично, какую форму придает художник предмету, — важно лишь, чтобы зритель восчувствовал. Но иконная живопись, как было сказано выше, популяризировалась только потому, что она несла определенную смысловую нагрузку, она доводила до сознания зрителя идеи, которые бы он иначе не воспринял. Значит, буддийская икона есть, по сути дела, запись смысла, то есть род пиктографического письма, приспособленного для целей пропаганды прибавкой эмоционального момента, заключенного в самих средствах живописи.

При такой постановке вопроса понятны и строгость канона, и произвольное обращение с колоритом, формами и ракурсами, и стремление насытить площадь картины до отказа, и отсутствие перспективы или теней как элементов правдоподобия. Буддийские иконы в Тибете и Монголии не картины и потому в правдоподобии не нуждаются. Тибетский мастер не «не умел» рисовать как европейец, а не стремился к тому, чтобы фиксировать не существующий, по его мнению, мир.

Но для того чтобы быть доступными зрителю непросвещенному, создатели буддийского иконописного канона должны были заимствовать материал из того самого мира, истинность которого они отрицали. Чтобы показать силу бодисатвы, они рисовали много рук и ног, но вместе с тем, снабжали их мускулатурой, которую они наблюдали в повседневной жизни. Чтобы показать его победоносность, они надевали на него ожерелья из черепов и человеческих голов — для этого им было необходимо изучать анатомию и физиогномику; змей, обвивающий шею бодисатвы, изображается очень похоже, иначе его просто не узнать; короче говоря, действительность вползла на полотна буддийских икон и, застряв на них, дожила до нашего времени. Следовательно, перед нами не просто фантазия художника, а первоклассный исторический источник...

Выяснив принципы, цели и условия буддийской иконописи, мы можем обратиться к вопросу композиции, которая является ключом к чтению буддийской иконы. Но предварительно необходимо сделать несколько замечаний. Пиктографическая запись отличается от иероглифической и фонетической принципиально. Там мы имеем принцип последовательности, как в живой речи и даже в мысли, здесь принцип одновременности, так как полотно воспринимается глазом не постепенно, а сразу.

При фонетической записи читатель должен знать язык, на котором он читает, при иероглифической — систему знаков, тогда как при пиктограмме он должен знать сюжет, чтобы правильно интерпретировать запись. Возникает вопрос о смысле пиктографии: зачем записывать то, что уже известно? Дело в том, что пиктограмма исследуемого нами типа важна для зрителя-читателя как мнемоническое правило. Проповедуя, лама мог что-либо забыть, опустить или исказить, но, имея перед глазами икону, он уже не мог опускать ни одной детали.

Пиктографическая система письма имела смысл только при условии почти полной неграмотности населения, и сейчас буддийская икона для этих целей не употребляется, а воспринимается населением как амулет или фетиш — объект поклонения. Несомненно, что в раннем буддизме такого понимания иконы быть не могло, так как это не вяжется с философскими принципами раннего буддизма. Возникло оно, по нашему мнению, при проникновении буддийской философской доктрины в среду народов с анимистическим мировоззрением. Учитывая эти особенности, попробуем разобраться в публикуемой иконе Ямантаки, установив ее смысл через анализ композиции.

В верхнем правом углу изображены Ра-Лоцава (переводчик из страны Ра) и его учитель индийский волшебник Лалитаваджра. Оба они в облаках, оба вооружены ваджрами (молниями), которые держат в правых руках, и снабжены капалами (череп с кровью) в левых руках. В центре наверху — бодисатва Маньджушри в нимбе. Образ обычный: алмазное сиденье, атрибуты — меч (коим он разрушает путы невежества) и книга Праджня-парамита («Достижение высшей мудрости»). В верхнем левом углу — Дубчен Балдзин (?), обвитый змеей, и основатель современного ламаизма Цонхава с атрибутами Маньджушри. Балдзин в шарфе отшельника, у него кабанья голова, украшенная вертикально поставленными рогами, в руках держит две капалы¹⁶.

В середине справа — Нанда, царь нагов; на фоне пейзажа — река, окруженная деревьями и кустами, на реке утки, на берегу лань, гор нет. В центре — вышеописанное изображение Ямантаки с шакти. В середине слева — отшельник на пригорке, перед ним два дерева, олень, верблюд и нагой коленопреклоненный человек, сбоку отшельника — субурган (ступа). Пейзаж облаком отделен от дерева, на котором изображены предки тибетцев: царь и горная ведьма верхом на волке. Внизу, справа налево — Шридеви, Махакала и Яма.

Рассмотрим левый вертикальный ряд. Начало действия мифического нисхождения Маньджушри, то есть убийство отшельника, происходило на земле. Действительно, изображен святой в горной стране, затем он же в страшной форме под ногой Ямантаки, как царь ада Яма. Перейдем к центру: наверху — добрый Маньджушри; затем, видя безобразия, творимые Ямой, он начинает сердиться, но еще сохраняет золотистый цвет. Затем он красный от гнева, с выпученными



Балдзин. Деталь иконы «Ямантака»

ми глазами и оскаленными зубами, затем он уже устрашающий, синий, с бычьей мордой, и с шакти — он перешел от покоя к действию — искореняет грех. Под ним его индийский аналог — Махакала, стоящий на поверженном Ганеше, сыне Шивы, боге препятствий, индуистском божестве. Итак, центр — это вторая половина мифа, воплощение и победа Маньджушри над смертью.

Правый ряд включает предшественников и последователей Маньджушри в борьбе за буддизм: на земле — Нанда, передавший Нагарджуне Махаяну, в облаках — Лалитаваджра, тщетно старавшийся доставить торжество «закону и общине», и знаменитый переводчик священных книг, подвизавшийся в Тибете, Ра-Лоцава (жил в конце X — первой половине XI века), а внизу — Шридеви или Лхамо, которую ламаисты склонны были считать подругой Ямы.

Общий смысл иконы — история буддизма в Индии и Тибете, а также торжество этого учения в Снежной стране Тибет. Побеждает, повергая под ноги язычество и смерть, аватара Маньджушри — страшный Ямантака — тибетский царь Тисрон Децан (VIII в.).

Образ Ямы

Теперь рассмотрим образ Ямы, несчастного отшельника, превращенного, как гласит легенда, волею случая в бесаму-

чителя. Изображение его на публикуемой иконе, хотя и несколько модернизированное, позволяет разобраться в посмертной судьбе Машана, погребенного заживо своим лукавым царем.

Яма имеет три ипостаси: 1) Сандуб, форма, в которой он был побежден Ямантакой: красного цвета, на быке, с кинжалом и капалой; 2) Чидуб, также на быке, но с жезлом и арканом, в сопровождении своей сестры Ями, подносящей к его губам капалу, и 3) Нандуб,



Отшельник. Деталь иконы «Ямантака»

верховный судья ада, в отличие от предыдущих стоящий не на быке, а на распростертом человеке; обе последние формы темно-синего цвета. Все эти формы изображены на нашей иконе.

Перейдем к семантике образа: Яма стоит на быке, распростершемся над женщиной, и сам не имеет шакти. Он не попирает быка, а опирается на него. Бык и женщина, в отличие от животных, людей и птиц, попираемых Ямантакой, имеют не страдальческий, а торжествующий вид. В чем тут дело?

Яма пострадал из-за быка, пострадал — это значит — был ввергнут в страсть и обращен ко злу страстью, произведшей действие. Активность, по буддийской философии, немыслима без шакти, женского, вдохновляющего страсть, начала, но так как Яма сам был в земной жизни уже отрешен от активности и получил последнюю лишь через быка, то это и отражено на иконе. Очутившись во внутреннем мире, после победы Маньджушри-Ямантаки, Яма лишается быка и выбраться на землю не может.

Таким образом, этот сюжет иконы отображает мифологему и всю философскую концепцию кармы (перевоплощения). При учете этого факта нам становится понятной и композиция иконы, построенной, подобно уже рассмотрен-

ной нами, по принципу вертикальных рядов.

Левая сторона содержит сверху и внизу изображения Ямы от перерождения в беса до победы Маньджушри. Между ними изображения испуганных животных: тигра, яка, барана и собаки. Три последних известны как жертвенные животные бонских мистерий, то есть, с буддийской точки зрения, жертвы злобы Ямы. Тигр на этих мистериях не фигурировал, надо думать, потому, что поймать его живым было нелегко. Но известно, что шкура тигра была одеждой храбреца, то есть тигр также убивался для выполнения бонского ритуала. В центре — Яма, неистовствующий во «внешнем мире», но над головой его бдящий Маньджушри, а под ним, над капалой, треугольник, направленный острием вверх. Мысленная линия от центра лица Маньджушри до вершины треугольника делит икону пополам, и на правой стороне мы видим Яму усмиренного, в виде судьи, мучающего грешников. Животные: лев, конь, козел и волк — не участвовали в бонских мистериях. Это мир, свободный от Ямы, он освещен солнцем, тогда как «ужасный» мир освещен луной.

Теперь перейдем к рассмотрению деталей. Головы, составляющие ожерелье Ямы, весьма разнообразны, но для них всех характерно страдальческое выражение, вместо дикого, отчаянного упорства голов ожерелья Ямантаки. Сочувствие художника в данном случае не на стороне божества, а на стороне его жертв. Изображение животных представляет, по-видимому, наиболее архаические детали иконы. О значительной модернизации говорит изображение Маньджушри, так что приходится заключить, что изучаемый нами образ является переделкой древнего и может быть датирован лишь крайне приблизительно XV—XVII веками, причем несовершенная бурятская копия не дает возможности уточнить датировку. В связи с этим обратимся к другим иконам, посвященным нашему сюжету, чтобы на основании уже сделанных наблюдений и заключений установить трансформацию и относительную хронологию образов Ямантаки и Ямы.

Вариации образа Ямантаки

Образ Ямантаки, подвергнутый нами анализу, отнюдь не типичен: огромное большинство икон, из числа хранящихся в МАЭ и ГМЭ, значительно проще, примитивнее и восходят к образцам менее древним. Ямантака изображается без шакти, и одно это указывает на сравнительно меньшую древность. О том же говорит трактовка Маньджушри наверху иконы: бодисатва одет в ламскую одежду и желтую шапку, опознается он только по атрибутам — мечу и книге. Такая метаморфоза указывает на принадлежность образа к желтошапочной секте. Образ, несмотря на ряд упрощений, носит много архаических черт: в правом углу по-прежнему красуется фигура Лалитаваджры, хотя и в более спокойной позе, а в левом углу — Цонхава. Низ занят изображениями ипостасей Ямы. Изменилась композиция пиктограммы: вертикальные ряды заменены горизонтальными, причем «добрые» силы, то есть помогающие бодисатве, сконцентрированы на небесах, а «злые», пра-

вильнее карательные, — внизу, в аду. Надо полагать, что эта трактовка композиции отражает мотивы шаманского учения о трех мирах, постепенно вытесняющего буддийскую доктрину о взаимопроницаемости элементов единого мира. Идея, заключенная в описываемой иконе, сводится к следующему: мудрый бодисатва Маньджушри при помощи Авалокитешвары и Лалитаваджры, приняв страшную, но лишь для злодеев, форму Ямантаки, поверг Яму, обуянного страстями и злобой, и держит его в аду. Содержание весьма упрощено, но сюжет не потерян, и сохранен основной смысл образа. Из деталей стоит отметить, что обоюдоострый кинжал заменен китайским мечом и двухконечный дротик — кавалерийской пикой, а типы голов в ожерелье, хотя еще разных цветов, но уже в значительной мере монголоидны. Все это позволяет отнести образ Ямантаки этого типа к XV—XVI векам.

Иногда Ямантака сохраняет характерные особенности, но вместо Маньджушри над головой Ямантаки изображен будда врачевания Манле, что показывает, с одной стороны, на забвение основного сюжета, а с другой — на назначение иконы — охранять от болезней. Икона используется как амулет.

У юго-восточных монголов процесс упадка буддийской иконописи путем ее обесмысливания зашел еще дальше. Икона, привезенная из Внутренней Монголии, совсем лишена содержания: окружающие Ямантаку фигуры представляют только Ваджрапани с шакти и повторяются, составляя подобие орнамента. Процесс дошел до своего логического конца: пиктографическое письмо перестало существовать.

¹ В западноевропейской литературе по буддизму мы не найдем ответов на поставленные вопросы. Работы Грюнведеля и Гетти трактуют вопросы буддийской мифологии оторванно от истории народов, переживших влияние буддизма, а значительная работа Стейна ограничивается, в основном, личностью Гесара. Поэтому поставленная задача может быть решена лишь путем постепенного осмысления одного образа за другим. (См.:

A. Grünwedel, *La Mythologie du Buddhism*, Leipzig, 1900.

A. Getty, *The Gods of Northern Buddhism*, Oxford, 1914.

R. A. Stein, *Recherches sur l'épopée et le bard au Tibet*, Paris, 1959).

² (См.: A. Getty, указ. соч., стр. 136). Этот миф безусловно тибетского происхождения ничего общего не имеет с индийским, брахманским мифом, согласно которому Яма есть перерождение царя Вайшали, чрезвычайно воинственного и жестокого, который, умирая, пожелал стать царем ада, дабы продолжать свою деятельность; желание его исполнилось. (См. A. Getty, указ. соч., стр. 135; см. также: Л. Гумилев. «Легенда и действительность древней истории Тибета». «Вестник истории мировой культуры». М., 1960, № 3, стр. 103—104). Помимо сюжета, сама трактовка ада диаметрально противоположна. Индийский Яма зол по природе и мучит попадающих к нему людей. Тибетский Яма — жертва окружающей среды, толкнувшей его под землю; его гибель, последующая злоба и поражение есть результат причинности, царствующей в сансаре. Яма, находясь в аду и терзая грешников, мучится сам, и даже работа, выполняемая им, в общем, полезна, так как грешники в мучениях искупают свои грехи и могут впоследствии достигнуть Нирваны. Поэтому Яма входит в число «защитников закона» (дхармапала) и почитается наравне со своим победителем — Ямантакой-Маньджушри.

Необходимо учесть, что распространенное мнение о том, что «гневные божества» буддизма суть языческие боги, принятые в буддийский пантеон, правильно только отчасти. Некоторые

дхармапалы и божества-покровители (идамы), может быть, и таковы, но не все, ибо сам буддизм в своем развитии претерпел значительную трансформацию, и, отбросив историю проникновения и укрепления буддийской общины в Тибете, мы обречем себя на непонимание и тибетского ламаизма, и тибетской истории, и тибетской живописи.

Самый термин «дхармапала» в Индии применялся как составная часть титула раджей, симпатизировавших буддизму, и означал — защитник веры. В этом значении он употреблялся в Северной Индии и в Бирме.

(См.: T. W. Rhys-Davids, *Dharmapala. Encyclopedia of Religion and Ethics*. IV, стр. 701).

В Тибете этот термин получил иное содержание: дхармапалами там назывались сверхчеловеческие существа, часто ипостаси бодисатв, гневные и устрашающие. Но, несмотря на этот облик, они пользуются почитанием, так как страшны только для грешников и врагов веры.

³ Grünwedel, указ. соч., стр. 136.

⁴ Л. Н. Гумилев. Величие и падение Древнего Тибета. Страны и народы Востока, вып. VIII. М., 1969, стр. 173.

⁵ A. Bertolet und E. Lehmann, *Lehnbuch der Religionsgeschichte*, Tübingen, 1924, § 9.

В сутре «Мудрец и дурак», которая дошла до нас в тибетском и некоторых других переводах, говорится только о «Хранителе ада». См.: *Der weise und der Thor*, t. I, СПб (тибетский текст), 1843, стр. 293—294.

⁶ A. Foucher, *Etude sur l'iconographie Buddhique de l'Inde*, Paris, 1905, I, стр. 55

⁷ Getty, указ. соч., стр. 136.

⁸ Таковы косвенные доказательства, и естественно, что описание совершенного царем преступления искать в официальных документах бесполезно, но в мистическом театре (цам) одна из масок — свирепый людоед с бычьей головой — называется «мачан», тогда как другая, тоже быкоголовая, именуется «святой царь веры». (См.: L. A. Waddel *The Buddhism of Tibet or Lamaism*, London, 1934, стр. 537). Мало этого, рога «мачана» загнуты назад, подобно рогам Ямы на статуэтках, тогда как рога «святого царя веры» поставлены вертикально, как рога Ямантаки. Народное предание сохранило то, что старательно затушевывалось официальной историей и теологией.

⁹ G. N. Roerich, *The Blue Annals*, Calcutta, 1949, стр. 42.

¹⁰ Grünwedel, указ. соч., стр. 104.

¹¹ Там же, стр. 99—160.

¹² Там же, стр. 106.

¹³ Getty, указ. соч., стр. 155.

¹⁴ В. П. Васильев. Буддизм, ч. I. СПб, 1857, стр. 119.

¹⁵ E. Conze, *Buddhism, its essence and development*, N.Y. 1959, стр. 125—130.

¹⁶ Вызывает удивление тибетское имя этого лица («Держащий славу»). Допустим, что это имя является тибетским переводом, как это часто бывает, имени какого-то индийского божества. Индийский эквивалент тибетскому имени будет Шриджара. Очевидно, такая реконструкция в данном случае носит произвольный характер: ведь имя индийского божества в правом верхнем углу дано не в переводе на тибетский, а в транскрипции (Лалитаваджра). Но тибетская прическа Балдзина (длинные волосы перевязаны платком), эпитет Дубчен (маг-тантрист) и его тибетское имя прямо указывают на известного сановника царя Тисрона — Балдана. Известно, что он увлекался мистическим буддизмом, был тантристом и пользовался славой волшебника. Погиб он при таинственных обстоятельствах во время тантристской мистерии. Официальная версия, содержащаяся в биографии Падмасамбавы, гласит, что этот сановник-монах был убит нагами во время своего мистического путешествия (См. H. Hoffman, *Quellen zur Geschichte der tibetischen Bon-Religion*, Wiesbaden, 1950, стр. 221).

Вероятно, он умер от укуса змеи во время религиозного обряда, что дало повод бонцам обвинить царя в том, что он не дорожит жизнью даже своих сановников-буддистов. Представляет интерес ответ Тисрона на эти обвинения, окончательно разъясняющий смысл загадочного изобретения: «Раз уж убит, то не придет, он изгоняется» (H. Hoffman, указ. соч., стр. 355, тибетский текст из биографии Падмасамбавы).

Памятники петровского времени

Б. Сапунов

Первая четверть XVIII века — переломный момент в истории России. Новый период русской истории, активную ломку старых форм во всех областях жизни мы обычно связываем с именем Петра I. Однако эта ломка началась задолго до него. «Новый период русской истории», по определению В. И. Ленина, начинается, примерно, с XVII века *. Крушение средневековой структуры мышления, художественных вкусов, традиций стало ощущаться вскоре после Смутного

* В. И. Ленин. Полное собр. соч., т. I. М., 1958, стр. 153 («Что такое дружба народа и как они воюют против социал-демократов?»).



Начало строительства
Петербурга в устьях Невы.
1703 г. Рис. Патто, гравёр
Новелли. ГИМ

Алексей Михайлович
в Грановитой палате
Московского Кремля.
Рис. из «Книги избрания
на царство царя
Алексея Михайловича»

«Свадьба шута Феофилакта
Шанского» во дворце Лефорта
20 февраля 1702 года.
Гравюра А. Шхонебека.
Из собрания
Л. Кропивницкого. Москва





На стр. 34—35

Столовая в домике Петра.
Начало XVIII в. Музей-заповедник «Коломенское».

Кабинет в домике Петра.
Музей-заповедник «Коломенское»

«Иван и Петр».
Гравюра Ф. Иоллена. 1685 г.
Из собрания
Л. Кропивницкого. Москва

Складень-ковчег латунный
золоченый.
Работа М. Попова.
1720. Гос. Эрмитаж

Неизвестный художник
Зимний дворец
(архитектор Трезини).
Начало XVIII в.

Зеленый кабинет.
Летний дворец-музей
Петра I. Ленинград

времени. Тогда рухнули многие, казавшиеся вечными, ценности средневекового общества. Так называемая «европеизация» России была, по сути дела, процессом естественного возвращения России в сообщество европейских государств. В XVII веке эти процессы шли естественным путем. Петр I, используя всю мощь государственного аппарата, резко форсировал темп. Московская Русь в начале XVIII века стала быстро превращаться в Российскую империю, главной политической силой которой были крепостники-помещики. Вся тяжесть войны, создания флота, армии, основания промышленности, строительства новой столицы на берегах Невы легла на плечи крестьян и рабочих людей. Резко обострились классовые противоречия. Укрепление политического веса дворянства и его престижа шло по двум линиям: путем упрочения государственной власти и через нее — власти помещиков над крестьянами и путем выделения дворян из всех социальных слоев. Государство стремилось создать элиту людей с «голубой» кровью. По своему облику, языку, образу жизни они должны были резко отличаться от «подлого» сословия. Петровские реформы в области культуры не были радикальной ломкой основ русской культуры. Разрушение старых форм, начавшееся еще в XVII веке, подготовило почву для будущих реформ и раскрытия тех великих возможностей, которые накопила русская культура за восемь веков своего развития, в условиях татарско-монгольского ига и жесточайшей эксплуатации трудящихся. Чтобы полностью проявиться этим возможностям, надо было «сломать» старые формы развития культуры, перевести это развитие на светские начала, создать условия для накопления и передачи

знаний в школах, в академиях, в теоретических обобщениях, создать новые формы литературы, поэзии, театра»¹.

Петр I и его сподвижники, среди которых было много иностранцев, делали это слишком поспешно, часто проявляя явное пренебрежение к русским традициям и обычаям. Как всегда во время больших общественных сдвигов, разбили много ценного, что могло бы еще жить и служить людям. Вместе с полезным и нужным широкая волна «иноземщины» занесла немало лишнего, неприемлемого для России, захлестнула многих, и не все сразу могли разобраться в этом процессе. История сама отфильтровала семена от плевел. Изучение материалов и произведений искусства и культуры Московской Руси, особенно второй половины XVIII века, богато представленных во многих столичных и областных музеях нашей страны, позволяет выявить некоторые закономерности развития русского прикладного искусства на рубеже XVII—XVIII веков. Например, собрание памятников первой четверти XVIII века в Гос. Эрмитаже насчитывает более 3000 единиц (оно происходит в основном из старейшего музейного собрания России, известного под наименованием «Кабинета», а с 1848 года «Галереи» Петра Великого) и с самого начала комплектовалось как мемориальное, связанное с памятью Петра и его окружения.

Собрания областных музеев, в которых сохранились вещи из провинциальных дворянских усадеб, мемуарная литература, архивные и иные источники убедительно показывают, что процессы «европеизации» быта, столь бурно протекавшие в Санкт-Петербурге, в провинции затянулись на долгие годы. Подобно кру-





гам, расходящимся по поверхности воды, импульсы преобразований, исходившие из новой столицы, достигали периферии государства с запозданием на два, а то и на три десятка лет. Сплошь и рядом можно встретить памятники прикладного искусства, синхронные по времени изготовления, но отразившие вкусы разных эпох. Судя по музейным коллекциям, можно утверждать, что живые следы допетровской Руси даже в быту дворян из провинции дожили до середины XVIII века. В крестьянской среде остатки старины сохранились в повседневной жизни до конца XIX века. В разных областях прикладного искусства эти процессы преобразований протекали в различных темпах и приняли разнообразные оттенки.

Средневековая Русь не знала мебели в современном понимании этого слова (мебель — от лат. *mobilis* — подвижный). Ее функции исполняли части конструкций деревянных, а затем и каменных зданий. Неподвижные лавки, расположенные по периметру стен, служили для сидения и сна не только в крестьянской среде. Седалища, напоминающие современный табурет, были известны еще в древнем Новгороде. Употребление слова «стул» зафиксировано в письменных памятниках допетровского времени. Оно проникло на Русь вместе с предметами западноевропейской мебели. Однако это были только первые робкие шаги, да и то предпринятые во второй половине, а скорее, в последней четверти XVII века. На практике, во время больших царских пиров, которые так любил Алексей Михайлович, как иностранные послы, так и русские бояре сидели на лавках вдоль длинных столов. Только государь восседал на персональном кресле. Поражающая иноземцев пышная роскошь царского пира

не вступала в диссонанс с грубыми деревянными скамьями. Они символизировали собой равенство или, точнее, общее неравенство всех, даже высокородных гостей, перед государем всея Руси. Бояре и князья могли крепко стоять за местнические традиции, но все они растворялись в некой безликой массе служилых людей. Отмена местничества в 1682 году не отменила обычая сидеть на общих лавках. Индивидуальный стул мог появиться (в относительно широких масштабах) только тогда, когда ушло в прошлое средневековое самоуничтожение, те времена, когда даже богатые и знатные представители княжеских фамилий писали в прошениях на имя государя «холопишко твой...».

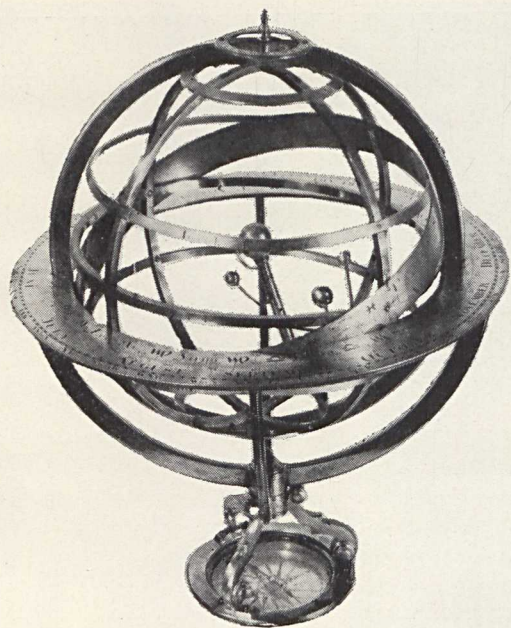
Многочисленные дворцы знати, выросшие в северной столице и ее пригородах, проводимые в них ассамблеи и иные празднества, потребовали большое количество мебели новых европейских типов. Часть этой мебели закупали за границей, часть — изготавливали русские и иноземные мастера.

В первые десятилетия XVIII века выработался и широко распространился тип русского стула. Появились рабочие бюро-конторки — «скрыни», по терминологии тех лет. В 1699 году русский посол П. Б. Возницын купил в Вене для Петра I такую конторку (находится на выставке Отдела истории русской культуры в Эрмитаже). Мебель поступала из Северной Германии и Голландии. В эрмитажном собрании имеется несколько так называемых «данцигских» шкафов, типичных для Северной Германии первой четверти XVIII века. Во второй половине XVII — начале XVIII века стали употреблять такие крайне необходимые предметы столовой посуды, как нож и вилка.



Полковое знамя
армейских пехотных
полков. 1721.
Гос. Эрмитаж

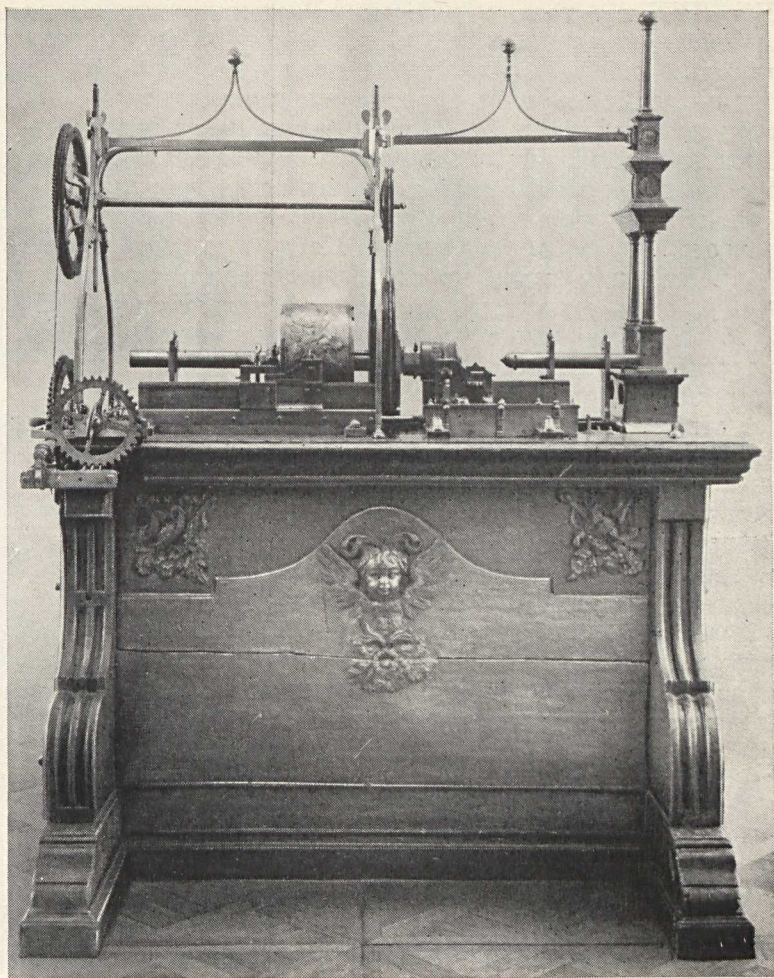
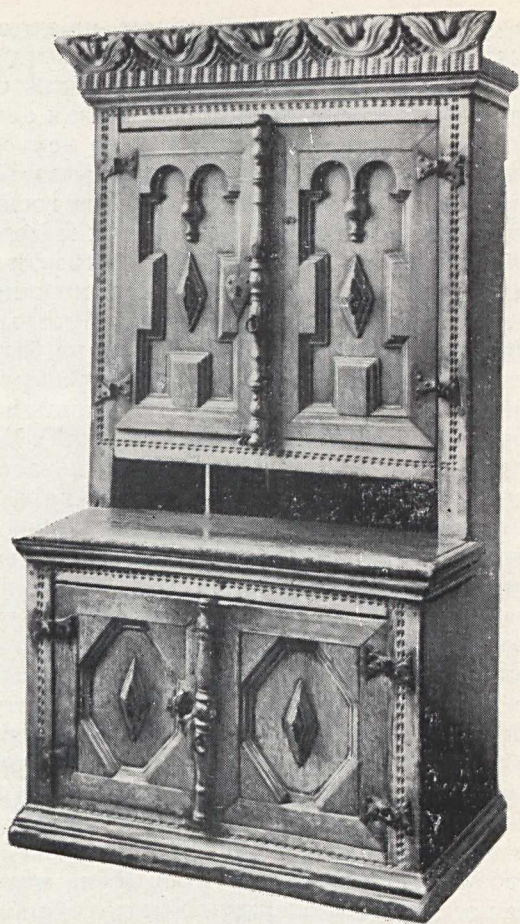
Армилярная сфера
с компасом. Латунь.
Первая четверть XVIII в.
Гос. Эрмитаж.



Сражение при Гангуте.
Гравюра. 1714

Корабль «Предестинация»,
построенный в 1698—1700 гг.
в Воронеже. Гравюра. 1701

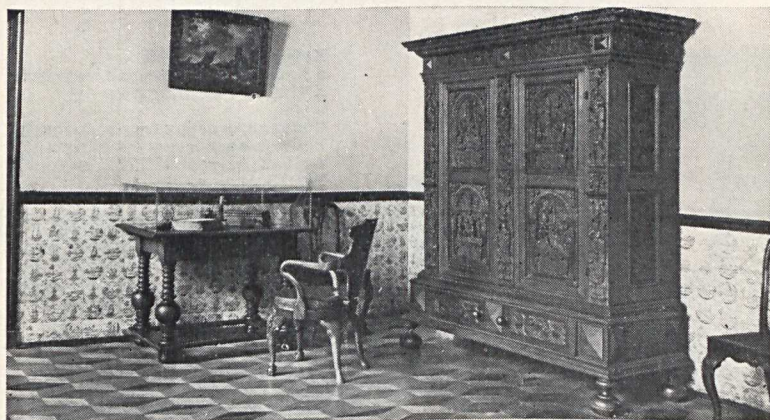




Поставец сосновый с дубовыми створками. Первая четверть XVIII в. Гос. Эрмитаж

Станок «персонный», начатый «строением» Ф. Зингером в 1718 г. и законченный А. Нартовым в 1729 г. Гос. Эрмитаж

Кабинет. Летний дворец-музей Петра I. Ленинград



Ни древняя, ни Московская Русь их не знала; судя по запискам иностранцев, на пирах у Ивана IV и Алексея Михайловича ножей и вилок не давали. Всякий порядочный мужчина имел при себе нож, напоминающий современную финку, а вместо вилок использовали пальцы: мясо подавали на стол уже нарезанным на куски. Не случайно столовой посудой в XVII—начале XVIII века считались и высокие медные кувшины с узким горлышком — «кумганы». Во время пира в них разносили воду, которой гости омывали руки. Ложки известны с глубокой древности. Вплоть до XVIII века каждый носил свою.

Во второй половине XVII века на Руси стали употреблять столовые ножи с закругленными концами (для безопасности) и двузубые вилки. Два длинных острых зуба были рассчитаны только на то, чтобы взять кусок с общего блюда и положить его на тарелку. Ели пальцами. Трех-четырёхзубая вилка современного типа сложилась в середине XVIII века. Ручки ложек и вилок обычно бывали медные, украшенные яркой цветной финифтью. С появлением русского фарфора черенки начали делать из дорогого и модного материала — «порцелина».

В петровское время ювелирное дело развивалось мало. Огромные расходы, вызванные Северной войной, незначительная добыча своего серебра привели к строгому ограничению потребления драгоценных металлов для изготовления посуды и ювелирных изделий, а также для шитья, украшавшего парадную одежду. Хотя в первой четверти XVIII века было проведено объединение золотых и серебряных дел мастеров в цехи (1722 г.) и мастера из Оружейной палаты, прекратившей свою деятельность, были переведены в Санкт-

Петербург, основная масса ювелирных изделий петровского времени изготовлена в Москве. Видимо, поэтому многие изделия из серебра первой четверти XVIII века (ковши жалованные, стопы, стаканы, чарки) отражают художественные вкусы конца XVII века. В общих чертах сохранился ассортимент и основные формы ювелирных изделий, новые элементы сказывались в декоре.

В эрмитажной коллекции хорошо представлена группа жалованных ковшей первой четверти XVIII века. Их форма восходит к деревянным резным ковшам, широко распространенным по всей России до XX века, и напоминает стилизованную ладью или плывущую птицу. Еще в XVII веке богато орнаментированные серебряные с позолотой ковши стали использовать как именную наградную посуду. В петровское время ковши меняют свои формы и превращаются в широкие плоские сосуды с невысокими бортиками, пить из которых совершенно невозможно. Так, серебряный золоченый ковш, жалованный Петром I мангазейскому воеводе Федору Никитичу Феофилу в 1708 году, по форме и размерам приближается к современному блюду или сковороде. В таком виде ковши дожили до второй половины XVIII века.

Общая тенденция придать искусству, с одной стороны, светский, а с другой — пропагандистский характер, столь свойственная петровскому времени, сказалась и в ювелирном деле. В Эрмитаже хранится уникальный кубок в виде военного корабля, изготовленный в 1706 году из первого серебра, добытого в Даурии, и поднесенный Петру I. Необычная форма кубка подчеркивает интерес царя к корабельному делу, прославляет морские баталии Северной войны.

И в XVII и в начале XVIII в. в России широко бытовала оловянная посуда. В XVII веке ее привозили из-за границы, в XVIII начали изготавливать в России. Эта традиционная область декоративно-прикладного искусства в начале XVIII века также несла пропагандистскую «нагрузку». Типичным образцом такой посуды является заздравный или, как тогда говорили, «виватный» кубок, изготовленный, по-видимому, в честь «поднесения» сенатом Петру I титула императора. Надпись на нем впоследствии стала прототипом для многих аналогичных. Менялось только имя. В XVIII век перешли широко бытовавшие в XVII столетии оловянные стспы-стаканы. На поверхности таких стаканов, как и на многих других изделиях декоративно-прикладного искусства начала XVIII века, мастера начали помещать гравированные картинки из популярной в первые десятилетия этого века книги «Символы и эмблематы», изданной в 1705 году в Амстердаме на русском языке. Светская символика и сложные аллегории стали возникать еще в искусстве второй половины XVII века. Можно вспомнить знаменитые картины и гравюры С. Ушакова. Еще в допетровское время художников и писателей интересовали проблемы человеческих страстей, грехов и пороков. Это была своеобразная реакция на господствовавшее многие века церковное искусство с его символикой. Процессу освобождения мышления и творчества от жестких предписаний религиозных канонов Петр I придал остронаправленное политическое содержание. В значительной степени все искусство, и декоративно-прикладное в том числе, прославляло не только новую государственную политику, но и личность самого преобразователя. Книга «Символы и эмблематы» как

раз оказалась тем источником, из которого русские ремесленники начала XVIII века заимствовали разнообразные символические композиции с соответствующими латинскими сентенциями. Новая символика проникла в декоративно-прикладное искусство. Наиболее ярко этот процесс сказался в знаменной символике русской армии, где до XVIII века господствовали религиозные мотивы. На богатом материале эрмитажной коллекции знамен первой четверти XVIII века, насчитывающей 133 полотнища, хорошо прослеживается процесс вытеснения религиозных эмблем светскими аллегориями. С 1712 года на белых полотнищах пехотных и драгунских полковых знамен вместо орла появляются вензели Петра I, увенчанные короной королевского типа (условно царской). После 1721 года форма короны изменяется на императорскую. Особенно четко и последовательно характер преобразований Петра I в области прикладного искусства проявился в реформе одежды. В 1700 году был опубликован указ, предписывающий всем дворянам носить «венгерское» платье. Указ явился полумерой, так как «венгерское платье» находилось где-то на рубеже западно- и восточноевропейской одежды. В 1701 году последовал новый указ: в будни носить «немецкое» платье, а по праздникам — «французское» (имелось в виду платье западноевропейского фасона, причем французское отличалось от немецкого большей роскошью). Затем последовала еще серия указов, строго регламентирующих покрой платья, количество и качество украшений. Произошла смена материала: дворянство стало шить одежду не из традиционных восточных тканей, а из материалов, поступавших с Запада. В минимально короткий срок была проведена огром-



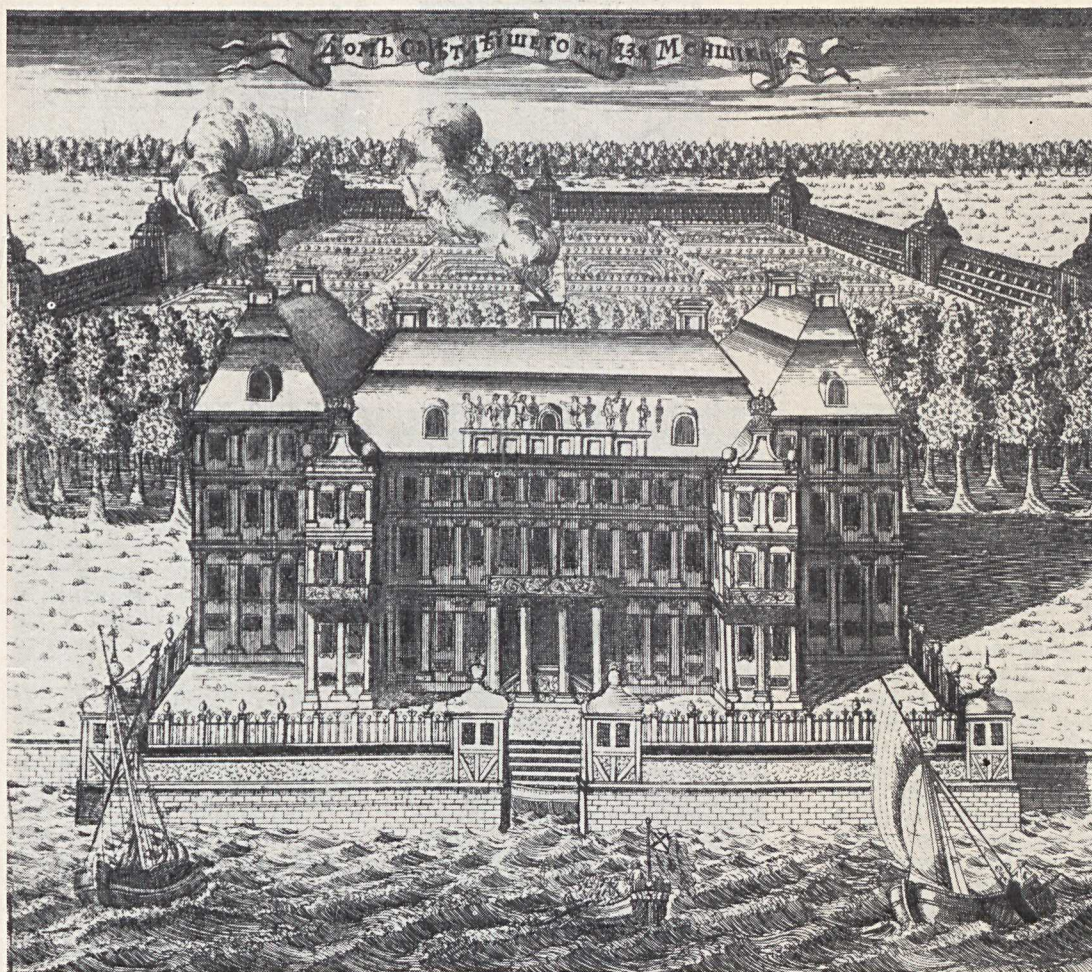
Кубок стеклянный с гравировкой. Первая четверть XVIII в. Гос. Эрмитаж

Солонка серебряная, золоченая. Работа московского мастера первой четверти XVIII в. Гос. Эрмитаж

Ларец серебряный с финифтью. Усольск. Конец XVII в. Гос. Эрмитаж

Золоченое кресло. Начало XVIII в. Гос. Эрмитаж





Дом Меншикова.
Гравюра А. Зубова. XVIII в.

Кубок-кораблик.
1703. Гос. Эрмитаж

Ковш серебряный, золоченый,
пожалованный Петром I
калужскому таможенному
голове Лукьяну Дружинину
в 1703 г. Гос. Эрмитаж

ная работа, в результате которой русское дворянство, армия и чиновничество были переодеты в европейский костюм. Трудно предположить, что дорогостоящая операция по переодеванию огромного количества людей была обусловлена только одним желанием следовать вкусам ветреной европейской моды. Считают, что реформа одежды была проникнута духом рационализма, характерного для эпохи Петра I.

Европейский ансамбль одежды, сложившийся в общих чертах во Франции в середине XVII века, был действительно удобен для светских политесов на блестящих паркетах дворцовых зал. Этот ансамбль состоял из кафтана, камзола и штанов. Широкополая шляпа, загнутая «на три угла», кожаные башмаки с пряжками завершали костюм. Золото и серебро отделки, огромное количество (до 100) пуговиц, дорогие кружева у шеи и запястий, разнообразный цвет и сорт материала позволяли варьировать костюм при сохранении единого покроя.

По всей видимости, никто из говорящих об удобстве и прогрессивности одежды, введенной Петром I, никогда не пытался сам облачиться в нее и в таком костюме попробовать что-либо делать. Тем более, такие разговоры теряют всякий смысл, когда дело доходит до обмундирования армейских частей. Форма столь ненавистных Петру I стрелецких войск была апробирована веками и несоизмеримо лучше отвечала полевым условиям. В России XVIII века, с ее долгими и снежными зимами, осенней грязью и бездорожьем, холодом и сыростью, неустроенностью быта даже социальных верхов, одежду, насажденную Петром I, трудно признать практичной (в истории одежды элементы рациональности всегда занимали весьма

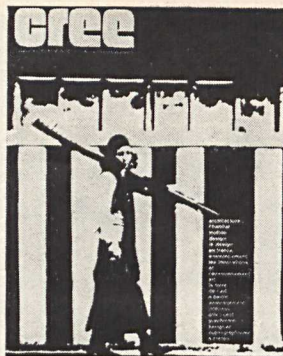
скромное место). По-видимому, чтобы в тяжелые годы Северной войны правительство пошло на значительные расходы, связанные с реформой одежды, оно имело весьма веские причины (главная из них — выделение сословия дворян)².

Итак, петровские преобразования в области культуры вообще и в декоративном искусстве в частности, при всем их кажущемся разнообразии, были едины по своему содержанию. Оно определялось классовой политикой Петра I и было направлено на укрепление дворянской империи и самодержавной власти монарха. В ряде случаев эти процессы носили характер насильственного насаждения западноевропейских образцов. Русская культура, прикладное искусство не стали провинциальным течением на задворках Европы. Мучительно переболев, русское искусство к середине XVIII века сумело творчески освоить лучшие достижения гения европейских народов и создало свое национальное, новое искусство, занявшее достойное место среди других культур Европы³.

¹ «Культура Древней Руси». Сб. Вступительная статья Д. С. Лихачева. Л., изд-во «Просвещение», 1967, стр. 220

² Указ о бритье бород, «бородовой знак» — звенья той же самой цепи мероприятий по изменению внешности дворян. Бороду мог носить мужик или, в крайнем случае, провинциальный купец. Недаром позже «борода» стала символом мужицкой Руси

³ В. Д. Лихачева, Д. С. Лихачев. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971, стр. 5—8 и др.



Обложки журналов

Франция уже много лет считается аутсайдером мирового дизайна. Об этом охотно пишут американские и европейские критики, в том числе и французы, причем с известной долей юмора. Таковы и журналы «Дизайн индустри» и «КРЕЕ», для которых французский дизайн является основной темой.

Различия между ними лишь в том, что «КРЕЕ» был создан в 1969 году для ликвидации такого положения.

Из множества причин отставания французского дизайна наиболее существенными считаются две: отсутствие развитой системы технической эстетики и слишком несерьезное отношение французов к навязчивым и порой не слишком обоснованным дизайнерским решениям. Один Институт технической эстетики в Париже, созданный в 1951 году Жаком Вьено почти на общественных началах, не мог сравниться с Обществом американских дизайнеров, Дизайн-центром в Лондоне или германским Веркбундом. Это был самый актуальный вопрос до последнего времени. В журнале «Дизайн индустри» подчеркивали: «Институт технической эстетики подготовил с этой целью весьма важный доклад, точный и весьма детальный. Он больше года пролежал в столе одного из министров, но никаких результатов не последовало... Кто создаст Центр художественного конструирования, для чего и по каким принципам? Это сейчас самый существенный вопрос, от ответа на него больше всего зависит развитие дизайна во Франции в течение многих лет».

О второй причине не без ехидства писал Ричард Мосс: «Не любовь французов к переменам отражается в отношении к ним как изготовителей, так и покупателей. Реакция изготовителя такова: «Дела идут хорошо, зачем еще новое?» Со стороны покупателя та же апатия. Ему безразлично, как выглядит его машина, пока она каждое лето довозит его до Ривьеры. И его жене наплевать, как выглядит кухонная плита, пока на ней можно приготовить хороший обед... А знаменитый автомобиль «Два коня»! Хотя он прочен и удобен, как и те, что стоят в явное дорожное, он такой безобразный, что его сравнивают с двумя велосипедами, соединенными между собой куском грязной парусины. Это неважно. Его раскупают, как пирожки, и французы, несомненно, будут продолжать его по-

купать миллионами экземпляров — как и последние 15 лет». Однако сегодня обе причины, к счастью, а, может быть, к сожалению, уже преодолены. И «Дизайн индустри», и «КРЕЕ» много писали, что в соответствии с VI планом хозяйственного развития страны, наконец, создана развитая служба дизайна. Здесь и долгожданный Центр художественного конструирования в Париже, и Высший совет эстетического творчества (куда приглашены и видные зарубежные дизайнеры). Улучшена работа Ассоциации французских дизайнеров (ее президент — Луи Лепуа, известный художник-практик, глава дизайнерского бюро «Форм техник интернациональ»), Совета профсоюзов дизайнеров. Анри Вьено, директор Института технической эстетики и дизайнерского бюро «Технес», избран в 1971 году очередным президентом ИКСИД, что тоже повлияет на развитие французской технической эстетики. Теперь уже нельзя говорить, как прежде, о препятствиях организационного характера.

Изменилось положение и с «французским вкусом». В последние годы нормативный дизайн все больше подвергается уничтожающей критике. Часто говорят об искусственном тупике, в который заводят авторы условно выбранных дизайнерских стилей (пирамидальных, обтекаемых, коробчатых, необарочных и т. д.). Все усиливается интерес к «памятникам промышленной революции» — техническим изделиям, начиная с 1760 года. В таком контексте «французский вкус» выглядит уже не таким дурным... Вместе с тем, в самой Франции нет единого понимания дизайна. Пока его не было на практике, сложились две различные модели его трактовки. Теперь, когда он начинает физически появляться, русла уже проложены, и поток явно расходится на два рукава.

Одна модель была создана на основе обобщения фактов техники, на предпосылках отвлеченной теории промышленного формообразования. Это журнал «Дизайн индустри». Другая модель складывалась в художественных кругах. Здесь шли от художественного восприятия окружающей среды, выражали точку зрения художников, которые одинаково легко проявляют свое отношение и к технике, и к архитектуре, и к декоративному искусству. Начиная с 1970 года ее отстаивает журнал «КРЕЕ». Первый из них издается 20 лет и является органом Института технической эстетики (в официальном справочнике журналов он зафиксирован как издание по вопросам тех-

ники). Его главным редактором является директор института. Второй начал выходить в конце 1969 г. во время преобразований в дизайне. Это «независимый», коммерческий журнал с несколько странным названием, ассоциирующимся со словом «творю» (сокращение довольно трудно переводимого названия, условно — «Проекты и поиски в европейской материально-художественной культуре»). Его главный редактор — журналист Жерар Неграню, авторы — журналисты и искусствоведы.

Итак, модель дизайна, характерная для «Дизайн индустри», была выработана в стенах Института технической эстетики и отражает все изменения в его общей программе. Это особенно видно, если вспомнить, что данный журнал начал выходить в 1951 году на основе закрывшегося тогда журнала «Ар презан» («Современное искусство»). Его главным редактором был Жак Вьено (1893—1959). Именно тогда он порвал со своей прежней деятельностью художника-оформителя (в Галерее современного декоративного искусства и интерьеров, в фирме «Прэнтан» — «Весна») и обратился к чистому рациональному стайлингу в технике. В первой программной статье Жак Вьено написал: «Прогрессу техническому должен полностью соответствовать прогресс эстетический».

В сотом номере, подводя итоги, «Дизайн индустри» объясняет: «В течение долгого времени после войны Франция была страной-производительницей. Чтобы продать какое-либо изделие, достаточно было сделать его и поставить на прилавок».

В 1953 году журнал очень много сделал для учреждения специального ярлыка «Французское качество». Но постепенно отвлеченность выдвинутой программы стала сказываться. И был найден выход — придвинуться еще ближе к самим изделиям (станкам, приборам и т. д.), показывать хорошие формы, говорить о так называемом «дизайне без дизайнеров». В результате, в 1966 году журнал и получил свое теперешнее название.

В целом его программу можно сформулировать так. Необходимо периодически (раз в два месяца) напоминать представителям промышленности, что развитие дизайна есть объективный, не зависящий от входящих обстоятельств процесс. Он порождает научно-технический прогресс. Личность может помочь технике, но техника выше личности. Дизайнерские организации могут быть только катализатором процесса.

В плане экономики журнал

постоянно выявляет примеры достижения дополнительной прибавочной стоимости с помощью технической эстетики, заинтересовывает производителей и сферу управления тем, что их изделия получают специальную публикацию в журнале, привлекает внимание к ряду вопросов экспорта и импорта, особенно в условиях Общего рынка.

В плане общегуманитарном журнал показывает технику не только как подчиненный элемент в общей индустриальной системе, но и с позиций «гуманитарного восприятия современной техники и ее продуктов, а также отношения к нашей машинной цивилизации с позиций эстетики».

В плане социальном журнал старается улучшить и зафиксировать изменения во вкусах и образе жизни индивидуумов путем подбора иллюстраций «хороших технических форм». Вот и вся модель. Надежная, не рискованная, в меру ненавязчивая.

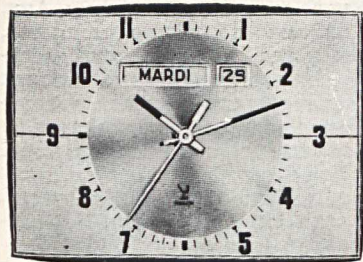
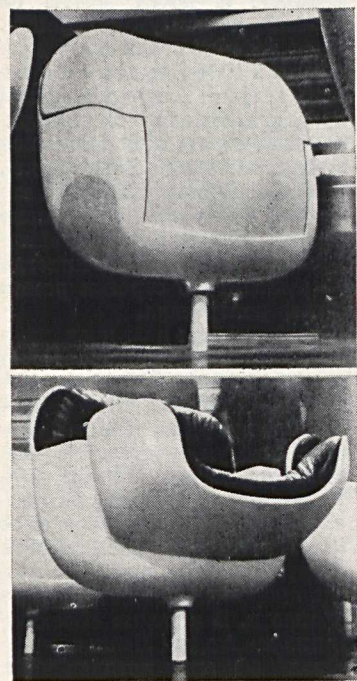
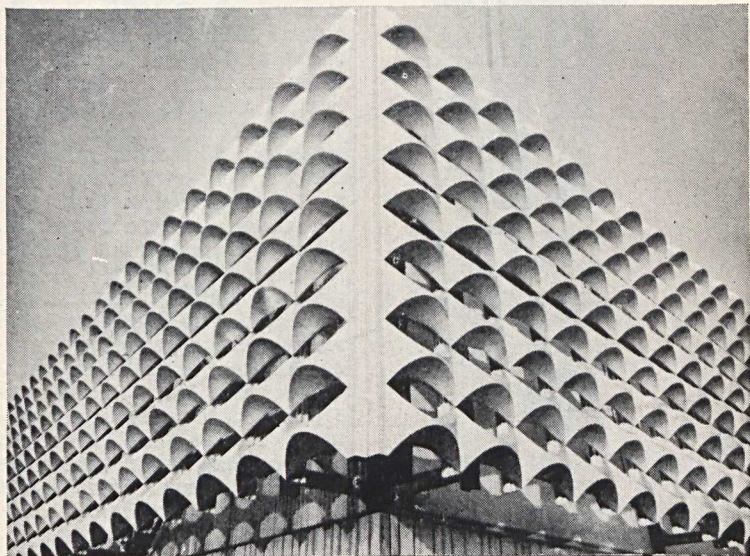
Естественно, что журнал «КРЕЕ» появился как реакция на ее безликость. Но в то же время и он соблюдает извечные правила французского такта. Для «КРЕЕ» времена эпатажирующих манифестов прошли. Это издание, рассчитанное на широкие слои интеллигенции, художников и студентов (для них большая скидка при подписке), достигло тиража уже более 18 тысяч (для Франции — огромного).

«КРЕЕ» поставил себе целью сформировать собственного читателя. Он ополчился на априорные требования признать дизайн как нечто самостоятельное, на «дизайн без дизайнеров». Кстати, он вовремя поддержал критику термина «дизайн» как чуждого французскому языку, с помощью которого троянским коном входит его англо-саксонская трактовка, и тем самым завоевал расположение французских читателей.

Далее он вывел деятельность художника в материально-художественной культуре за рамки только технического формообразования станков и машин. Но «КРЕЕ» не провозгласил, как «Домус», отвлеченную программу художественно-проектной деятельности, а ограничился предметным миром окружающей среды. Согласно модели «КРЕЕ», дизайн должен потерять свои качества особой нормативной эстетики и восприниматься сквозь фильтр личного участия художника в проектировании, в нем должна появиться «установка на восприятие» среды.

Чтобы избежать декларативности, журнал придумал довольно хитрую серию публикаций об американском, английском, итальянском дизайне.

* Журналы «Design Industries» (6 номеров в год) и «CREE» (Créations et Recherches Esthétiques Européennes. Разработки и исследования в европейской эстетике, 6 номеров в год).



Декоративное решение
экстерьера гимназии Лооса
в Лилле.

Раскрывающиеся кресла
для зрительных залов.
Дизайнер П. Карден

Настольные часы фирмы
«Джаз». Париж

Шмуктитул журнала
«Дизайн индустри»

Для этого критик Жиль де Бюр брал интервью у крупнейших художников-конструкторов, давал краткие сведения о дизайнерских фирмах и так подбирал иллюстрации, чтобы личность художника окрасила собой мертвые формы техники.

Этой же задаче посвящены и темы основных рубрик журнала, которые постоянно меняются. Такая смена — кредо журнала, заявляющего, что писать о дизайне надо так же изменчиво, как изменчив и он сам. В редакционных статьях, посвященных трехлетию журнала (№ 12), перемены в рубриках о дизайне, архитектуре, аудиовизуальных зрелищах, графике преподносятся как достижения современного искусствознания.

В конце издания дается «профессиональная информация» о смотрах, конференциях, постановлениях, которую редакция подчеркнуто независимо выделяет из живой жизни современной материально-художественной культуры.

Журнал «КРЕЕ» выбрал форму новаторского издания. Он претендует на роль «первого журнала о французском дизайне». Он дает много цветных иллюстраций, прогонов в несколько красок. Он проводит анкеты среди читателей, публикует рецензии читателей

на журнал. Его модель дизайна очень своеобразна. Она и похожа на то, что встречается в жизни, и выдумана. «КРЕЕ» меньше всего интересуется истинностью деталей этой модели. Его программа в другом — создать реально существующий художественный феномен рядом с практикующим дизайном, создать художественную среду, в которой может существовать и развиваться дизайн как профессия. Это искусствоведческая программа, признающая различие между художественно-проектной деятельностью и собственно художественным конструированием изделий. В промежутке между ними журнал и создает свое магнитное поле, свою тематику, ставя перед собой ясно прочитаемую цель — превратить теорию и искусствознание в области современной материально-художественной культуры в профессию. Раньше такой профессии не было, теперь она есть. Этому служит модель дизайна «КРЕЕ».

В заключение остается сказать, что пока обе модели обращены скорее в прошлое. Они созданы на базе уже свершившейся дизайнерской практики, которая исследована и стала понятна широкому кругу читателей. Но современный дизайн, особенно французский, на пороге больших перемен. Они сводятся к тому, что в поисках новых форм в технике все большее внимание уделяется их способности быть привитыми на многовековой ствол материально-художественной культуры. Только так они смогут жить, а не отмирать подобно искусственно созданным «кожухным» стилям прошлого, построенным на базе нигилизма дизайнерских манифестов 20-х годов, который в значительной мере окрасил и послевоенный «агрессивный» дизайн 50—60-х годов.

Однако наличие этих моделей заставляет сегодня с большим вниманием относиться к повседневной художественной практике французского дизайна и данным журналам.

В. Аронов

В ноябре 1971 года в Париже дом моды Карвен организовал выставку театрального костюма Фернана Леже. Она открылась одновременно с большой юбилейной выставкой Леже в Гран-Пале, посвященной 90-летию со дня рождения. Нынешняя мода отвергает услуги высшего моделирования, предпочитая прозаическую функциональную одежду. Дома моделей поставлены перед необходимостью подчиниться этой тенденции. Этим можно объяснить, почему дом Карвен счел нужным организовать выставку Леже, чьи костюмы для сцены отличаются специфически театральной функциональностью.

Соратники Леже по театру — балетмейстер Серж Лифарь и композитор Дариус Мило предпослали проспекту выставки несколько строк, проясняющих личность Леже с еще неизвестной нам стороны — со стороны сценографии.

*

Фернан Леже — современный художник.

Он выработал свой личный стиль, верным которому был всю жизнь. Он всегда остается убеждающим и доступным; простота, труд и полная отдача присущи ему.

Не надо искать метафизики в его произведениях: в своей живописи, всегда архитектурной, он прославляет труд и механику. Все его работы выполнены в одном плане.

Я работал с Фернаном Леже в 1936 году, при торжественном открытии театра в Сите Университете, под руководством Рольфа Демаре, с которым Леже работал в «Шведском балете» в 1920—1925 годах. На этот раз мы создали «Торжествующего Давида». Костюмы были строгие, четкие, красочные, декорации без перспектив, наивные, простые, логичные, где он использовал цвета игральных карт. В 1937 году этот балет был поставлен в парижской опере.

Позже, в 1948 году, в театре на Елисейских полях был представлен балет Прокофьева «Стальной шаг» с декорациями Леже. По этому произведению, посвященному триумфу машин и трудящихся, применяя живые динамические средства, мы создали спектакль, исполненный поэтики и динамики.

Фернан Леже часто говорил мне, как он жалеет, что не смог работать в русском балете с Сергеем Дягилевым. В 1950 году я имел счастье работать с Фернаном Леже в Пале Гренье, отрабатывая танцы из «Боливара» в экзотической опере Дариуса Мило. Я храню об этом большом мастере и моем большом друге благодарные воспоминания.

С. Лифарь



Моя первая встреча с Фернаном Леже состоялась в «Шведском балете», за кулисами театра «на Елисейских полях». Директор «Шведского балета» обожал живопись Леже; пригласил меня работать над «Сотворением мира» — тогда, пожалуй, и началась наша дружба с Леже.

Были ли его декорации первыми, выполненными под влиянием негритянского искусства? Я полагаю, да. Существовало огромное количество и идей, и предположений, питавших наши споры об атмосфере балета, которая, благодаря «Негритянской антологии» Сандрара, была вскоре найдена и определена. Приблизительно в это время я открыл в кварталах Гарлема, в Нью-Йорке, негритянский джаз 20-х годов Ново-Орлеанского стиля, и это открытие соответствовало моим намерениям создать произведение для камерного оркестра с элементами джаза. Мы (я, Леже и Сандрар) обычно встречались, беседовали и обедали в Бель-Вилье и посещали народные танцы. «Форма одежды — пальто и кепка», — говорил Леже. Так, разговаривая, мы строили свой балет в этом живописном месте под звуки флейты, гобоя и аккордеонов, и фольклор Парижа, тогда еще столь чистый, был обречен вскоре потерять свою прелесть из-за вторжения джаза. Как-то раз я зашел к Леже в его студию на улице Нотр-Дам де Шамп; он делал эскиз занавеса к «Сотворению мира». Я нашел его замечательным: темные краски, гранатовые, черные, коричневые, напоминали роспись африканских идолов, в их варварском величии и почти трагической жестокости. Но я очень удивился, когда Леже мне пожаловался: «Я недоволен им, здесь нет настоящей твердости, грубости, этот занавес немного пасторален. Если хочешь, возьми его себе!» Новый вариант занавеса максимально достиг этой «величавой грубости». А как он решил проблему костюмов зверей! Обезьяны, как гроздь, висевшие на ветках, ползущие крокодилы, фантастические птицы, похожие на цветы, которые, шурша, проносились над сценой вместе с занавесом; Леже хотел было сделать также специальные вентилирующие устройства, которые должны были освежать спертый воздух в течение всего представления, но они должны были так шуметь, что оркестра не было бы слышно. Леже с легким сердцем отбросил этот проект, так как всегда отличался сговорчивым характером и был очень добр. Великодушие проявлялось также к его друзьям и коллегам: он щедро дарил им свои рисунки с забавными посвящениями.

Каковы бы ни были сюжеты, выбранные Леже, они всегда выходили на редкость удачными, «попадали в яблочко», как он любил говорить. Особенно хорошо это видно в спектаклях «Торжествующий Давид» Гиети и «Скеттинг Ринг» Хониггера. Леже всегда привлекал революционный театр. Роясь в Арсенальной библиотеке, он нашел забавную пьесу времен революции. К сожалению,



нию, она показалась ему недостаточно действенной и была вскоре им забыта. Напротив, он долго вынашивал идею спектакля о смерти Марата. Он написал план во всех деталях, касающихся похорон Марата, с описанием огненных костюмов той эпохи. Вскоре он передал мне свой сценарий, и я сделал несколько эскизов. В 1937 году Жан Ришар Блок решил поставить спектакль

под названием «Рождение города» и пригласил оформлять Леже. (Идея создания гигантских декораций во Дворце спорта привлекала его давно.) Музыка к нему была поручена Хониггеру и мне. В течение месяца было очень много разговоров на тему будущего спектакля, но ничего путного у нас не выходило. Больше всех сделал, конечно, Леже. Одна картина воспроизводила

поезд метро, который везет рабочих на завод. Леже применил здесь игру ярких красок, которая создавала впечатление скорости, причем только один раз повторенный другими художниками.

Для другой картины Леже построил небольшой катерок, который во время всего спектакля медленно двигался по беговой дорожке, пересекая сцену Дворца спорта. Этот спектакль состоялся в 1937 году, и я уже забыл свою музыку к нему, забыл содержание, но эти две картины навсегда врезались в мою память. В 1941 году президент Милс Колледжа пригласила Фернана Леже приехать на лето и прочесть курс лекций вместе с Андре Моруа. Это были семь недель ежедневных контактов, длинных бесед и собраний вокруг различных блюд, мастерски приготовленных самим Фернаном. Он горячо предлагал сделать декорации к «Эдгару и служанке» Лабиша, спектаклю, поставленному студентами. Леже сам клеил декорации, красил задник, вырезал из бумаги костюмы; он приказал актерам убрать складки на брюках: «в те времена не носили брюк со складками!», его интересовала каждая деталь. Он участвовал в спектакле с потрясающим энтузиазмом.

Именно этим летом мы впервые заговорили с ним о «Боливаре». Я хотел, чтобы он сделал к нему декорации. Идея увлекла его, и по возвращении в Нью-Йорк он стал искать встречи с официальными представителями южноафриканских стран, находящимися в своих миссиях в Вашингтоне, надеясь заинтересовать их нашими планами. Он также строил планы по поводу «Метрополитена», который никогда не выходит из строгих рамок своего репертуара.

В конце войны нам предложили поставить «Боливара». Наш проект, наконец, реализовался. Сценическая концепция Леже была удивительной, особенно в двух картинах: в первой воспроизводился город Кито после ужасного землетрясения. Стены обвалились, дома исчезли, оставив вместо себя груды камней, лишь только одна колокольня выступала из пропасти. В картине «Восхождение на Анды» Леже использовал эффект превращения. Солдаты Боливара поднимаются по крутой тропинке, ведущей на самую вершину Анд, пейзаж постоянно меняется, и когда, наконец, они достигают вершины горы, которая мало-помалу исчезает, гигантская панорама открывается на горизонте, знаменуя победу. Леже сделал занавес, на котором была изображена лишь одна гигантская голова Боливара во всю сцену.

Он умер в августе 1955 года. Он был полон жизненных сил и горячей убежденности, что проживет долго и успеет осуществить все свои грандиозные замыслы. Часть их посвящалась декорации. Его смерть отняла у театра великолепного и необычного художника, смелого новатора, который обогатил сцену своей эстетической концепцией и мощью своего гения.

Дариус Мило

Материал подготовил
П. Уваров



«Рисовать надо каждый день, даже в праздники».

Ченино Ченнини

«Всякая экономия сил разумна».

Здравое суждение

До известного времени не было места сомнениям в этих двух замечательных советах, не вступающих между собой в противоречие ни для художника, ни для проектировщика. С появлением «Летрасет» обе рекомендации могут быть поставлены под сомнение. Во всяком случае, с точки зрения исследователя творческого метода проектировщика.

«Летрасет» — прекрасное патентованное средство переводить на чертеж знаки и буквы любого размера всех известных алфавитов. Для этого совершенно не нужно уметь ри-

совать. Техника перевода значительно проще переводной картинки. На листах или лентах из полиэтилена типографским способом нанесены все мыслимые в проектировании шрифты и знаки. Достаточно положить «Летрасет» на лист бумаги и потереть нужный знак сверху ногтем или специальной палочкой, как он во всем своем совершенстве отпечатывается на листе.

Стоит ли вспоминать муки студентов над буквами «Ж» и «Ф», кривые «А» и «Б», всю долгую науку шрифтового искусства, чтобы оценить это новшество? Стоит ли вспоминать о мастерстве шрифтовиков, умеющих заливать сверхтонкими кистями пауэчи ножки значков кириллицы? Все это совершенно не нужно для владеющих «Летрасетом». Рекламирывать «Летрасет» бессмысленно. Можно лишь налаживать его выпуск.

Но разумно ли и в каких пределах?

Судьба проектной графики изменчива. Иногда проектные листы превращаются в картины, сплошь созданные фантазией оформителя. Здесь буквы и буквицы, картуши, завитушки, рама, таинственный пейзаж и насыщенный стаффаж. Иногда же стиль «подачи» предельно технологичен и скуп, почти равен сухому техническому чертежу.

Семиотика оформительских приемов непроста. Излишняя парадность и украшенность чертежа чаще всего вызывает конкуренцию проектировщиков и не имеет прямого отношения к творческому замыслу. Если бы, однако, дело было только в этом, то никаких особенных проблем по поводу «Летрасета» не возникало. Но кажется, что не все в «подаче» несущественно, мимолетно и суетно. Есть в ней и иной, более существенный смысл.

Достаточно вспомнить графический язык крупных зод-

чих — Воронихина, Кваренги, Леонидова, Ле Корбюзье, чтобы понять, что их творчество неразрывно связано с графической проекцией. Изысканность чертежа Ле Корбюзье или Луи Кана выходит далеко за границы технической утилитарности. Исследуя ее, мы проникаем в «лабораторию» творчества в той же мере, как и исследуя их сооружения и мысли. Конечно, в творчестве крупных проектировщиков графический прием никогда не выходит на главное место, иногда графика даже подчеркнуто небрежна, но никогда не случайна. Как правило, графические излишества расцветают пышным цветом там, где сам проект малозначителен, стереотипен, и творческая энергия уходит в «подачу». В оформлении чертежа, как и в любом другом искусстве, легко заметить черты моды, времени, стиля. Стиль этот принадлежит и эпохам (например, конструктивизму), и отдельным мастерам (вспомним





хотя бы стиль чертежа Фран-ка Ллойда Райта). Формиру-ется он всей графической культурой: живописью, ри-сунком, гравюрой, а сегодня полиграфией, фотографией, ре-кламной графикой. Появляют-ся «подачи», маскирующиеся под фотографию и наборный шрифт. Техника рисования шрифта под наборную гарнитуру еще более сложна, чем традицион-ная архитектурная «антиква». Вот почему в момент послед-него увлечения механическим стилем «подачи» появление «Летрасет» стало столь же-лательным. Начав с букв и ус-ловных значков, «Летрасет» быстро перешел к тиражиро-ванию целых слов, типовых фраз, распространенных в ар-хитектурном проектировании изображений деревьев, авто-мобилей, стрелок, разных ти-пов штриховки, наконец — людей и групп стаффажа. Ис-пользуя принцип переводной картинки, «Летрасет» пошел в

рационализации проектной графики по пути директора Цолыхаева, выдумавшего пе-чатать «Ни кроватей не дам, ни умывальников». И тогда — нельзя ли печатать на поли-этиленовой пленке весь про-ект, или, на худой конец, хо-тя бы его типовые элементы? Может быть, такая идея не противоречит смыслу типового проектирования? Начав с букв «А», мы кончим проектом жилого дома, города? И тогда — нельзя ли отказы-ться постепенно от услуг копи-ровщиц, чертежников..., архи-текторов, дизайнеров? Творец превращается в придаток к «Летрасету», в приложение к сильно развитому ногтю его указательного пальца... Однако окажутся ли продукты этого «творчества» столь же безукоризненны, сколь и бук-вы «Летрасета»? Смысл этого гротеска ясен. Опасность лежит не в графи-ке. Опасность — в результатах ее технологизации.

Все упирается в значение гра-фики для самого проектного творчества. Если считать гра-фику чисто техническим сред-ством фиксации проекта, то усовершенствование его систе-мой «Летрасет» не может вы-зывать сомнений. Но если рас-сматривать графику как важ-нейший компонент творческо-го мышления проектировщи-ка, то графическое искусство, способность линейно мыслить и рисовать будет важнейшим компонентом проектирования. В проектировании все его ко-мпоненты объединены в цело-стную систему. Графика и стиль оформления проекта по своему значению могут выхо-дить далеко за границы реше-ния «подачи». Пространствен-ное мышление не зависимо от того материала, в котором оно находит свое первое воплоще-ние — в линии. Хотя связь ли-нейного и пространственного мышления выяснена не окон-чательно, можно предпола-гать, что в проектировании

она играет существеннейшую роль. Действительно ли бессмыслен-но тратить время на воспита-ние графической культуры проектировщика, каковая тре-буется в равной степени и для рисования буквы и для прори-совки плана или фасада архи-тектурного сооружения? Не вырабатывает ли проектиров-щик в ходе овладения графиче-ским мастерством навыков визуального мышления, без которых немислим сам про-цесс проектирования? Если это так, то тогда в целом по-лезнее долго срисовывать бук-ву, чем быстро передавливать ее с полиэтиленовой пленки. Может быть, сам по себе «Лет-расет» слишком невинное при-способление и его применение не приведет ко всем нашим ги-перболизированным опасно-стям. Важно, что его появле-ние, равно как и проблемы ав-томатизации графических опе-раций средствами ЭВМ, стиму-лирует мысль и толкает иссле-дователей в сторону более тщательного выяснения роли и значения графики в проекти-ровании.

«Летрасет» может стать опас-ным только в случае злоупотре-бления. Но двадцатый век знает слишком много благих изобретений, злоупотребления которыми начинают уничто-жать их достоинства.

Истинные проблемы проек-тной практики и теории приво-дят к необходимости выясне-ния возможностей автоматиза-ции и механизации проектного труда. Где та грань, перейдя которую, рационализация тех-нических процессов проекти-рования начнет приводить к обеднению самого творчества, отрицанию важнейших твор-ческих способностей проекти-ровщика? Что придет на сме-ну старым традициям проек-тирования, как должен быть изменен сам творческий про-цесс и процесс обучения про-ектировщиков?

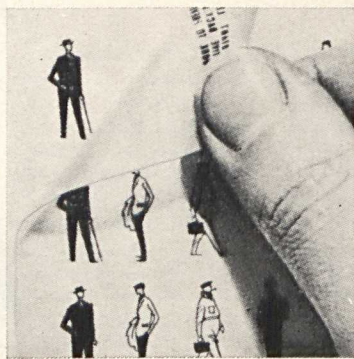
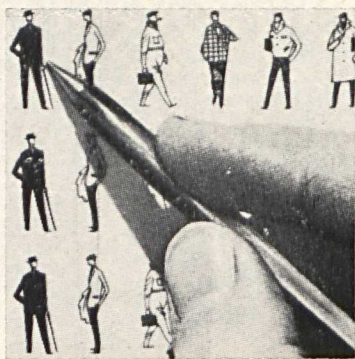
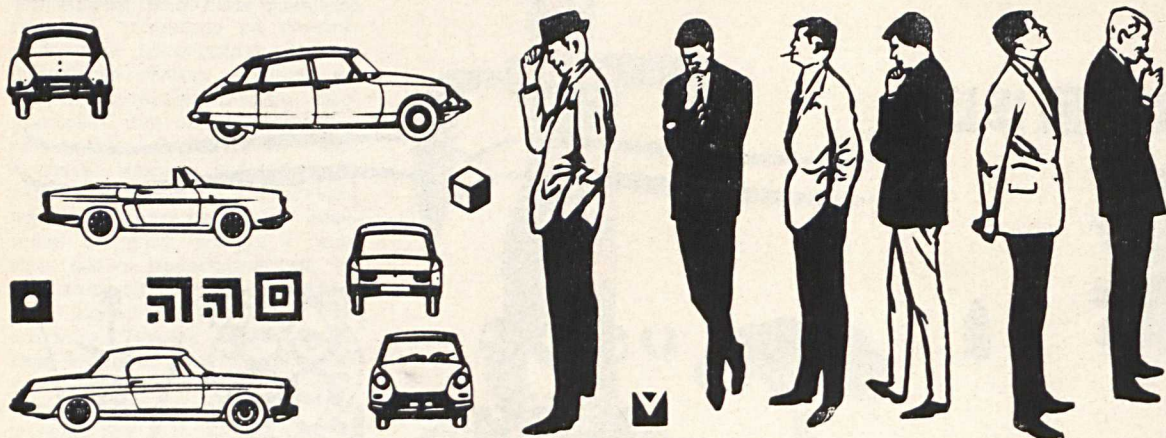
В идеале всякая рационализа-ция и автоматизация творчес-тва должна расширять поле творческих возможностей, уве-личивать богатство творческой деятельности. Но чем можно гарантировать это обогащение в процессе поисков новых тех-нических средств типа «Летра-сет»? Что можно, а чего нель-зя автоматизировать?

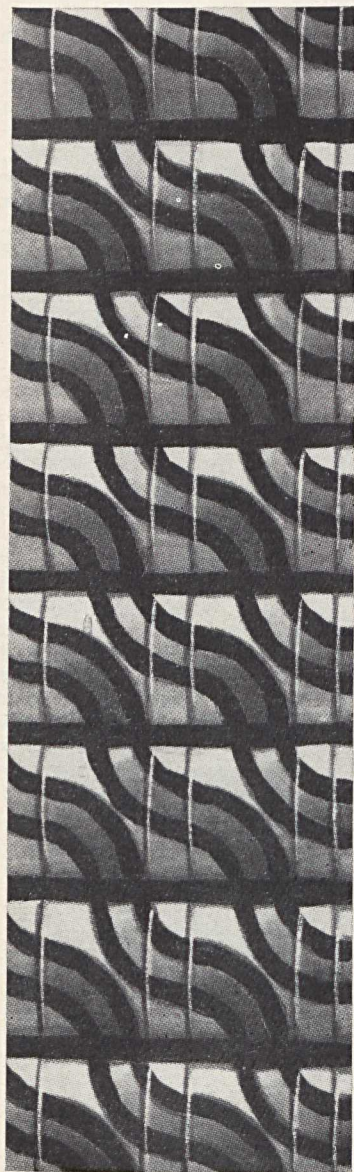
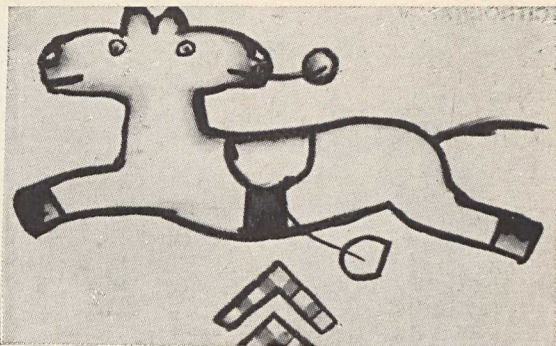
Едва ли можно исключить ри-сование пейзажа из творче-ства того проектировщика, для которого единство ландша-фта и здания — основная твор-ческая идея. Но ведь может быть, что и другие компонен-ты проекта требуют такого же рукотворного отношения?

Иными словами, эту же мысль можно сформулировать еще резче: не приведет ли механиз-ация творческих операций сегодня к формализации и ме-ханизации нас самих и окру-жающего нас мира вещей зав-тра. Изгоняя человеческое из технологии, как сохранить его в мире?

Так или иначе, размышления о «Летрасете» позволяют по-ставить проблемы теории про-ектирования там, где они обычно скрыты рутинным от-ношением к творческому про-цессу, осветить скрытые от не-посредственного наблюдения моменты трансформации твор-ческого метода.

А. Рапопорт





лось уговорить какого-нибудь промышленника использовать для производства проекты того или другого художника². К дизайну начинают относиться как к предмету национальной гордости. Утверждая интернациональный характер дизайна, Ф. Матей в то же время пишет: «Если, однако, рассматривать дизайн как проблему только художественного характера, мы найдем области, где Франция имеет явные преимущества, где она лучше подготовлена или лучше развивает, сохраняет и воплощает свои собственные эстетические концепции».

Мировое признание получили работы французских дизайнеров в архитектуре с использованием промышленных методов и способов, а также в машиностроении. Пионером здесь был Ж. Пруве. Однако, по мнению Матея, поиски сочетания высокого качества и вместе с тем такого облика предмета, который давал бы специфически французский образ прекрасного, идут сейчас во всех сферах промышленного производства Франции. Одно из проявлений этого он видит, в частности, в расцвете всякого рода оформительской графики: промышленных и торговых знаков, зрелищно-образных шрифтов, рекламных плакатов, журналов, листовок фирменного стиля в целом. Выразительность их — в создании нового, свежего облика предмета и даже целых зон жизненной среды. Широкую популярность получили во Франции работы графиков: Б. Пффафли, Ж. М. Фолона, Ж. Видмера, А. Фрутижье,

графиков группы «Мафия», сыгравших большую роль в оформлении популярных магазинов «Призюник».

Хотелось бы добавить, что целый отдел выставки посвящен достижениям французского дизайна в области цветоформы. Полихромия архитектуры и промышленной продукции — оригинальная сфера французского дизайна, уже давно получившая международное признание. В этой секции представлены работы многих художников, например, Ж. Фиасье, В. Лассюся, Ф. Риети, уже известные у нас. Еще при организации парижского Дизайн-центра осенью 1969 года Фиасье отдал ему свою колоссальную картотеку цветоматериалов, производящихся сейчас в Западной Европе и употребляемых при оформлении жилища, промышленного интерьера, выставок. Теперь ими может пользоваться любой дизайнер, архитектор, художник. К выставке «Французский дизайн» примыкала развернутая несколько раньше специальная экспозиция одежды, или, как ее именовали, «функциональной одежды».

Однако что вкладывалось здесь в это понятие, как будто идеально отвечающее всем нормам дизайна? «Комбинезоны d'Equipoche» для парусного спорта, но почему и не для города? Рубашки Lacoste для тенниса. Но почему и не для работы в бюро?

Итак, полный переворот в понимании функции — это и манифест и это уже реальность. «Мода овладела функциональной одеждой, и функциональная одежда вошла в моду», —

пишут Жиль де Бюр и Доминик Дюпре в журнале «Крее» (1971, № 12), анализируя выставку. Они наглядно показывают, как параллельное развитие моды и функционального (дизайнерского) костюма кончилось рождением арт-дизайна в одежде, нового художественно-функционального направления в моделировании. Для него рабочая одежда «функциональный дизайн» — материал вдохновения, главная артистическая тема и сюжет. Костюм должен быть удобен, соответствовать своим функциям и, вместе с тем, он должен доставлять удовольствие каждому.

Молодежь не только приняла новую «функциональную одежду», но сама во многом диктовала моду на нее. Эта мода не спускалась с высот «Домов от-кутюр», а поднималась к ним с улицы. А улица преобразилась. Никогда еще облик ее, по мнению французских критиков, не был так свободен, творчески изобретателен, так поразителен для воображения.

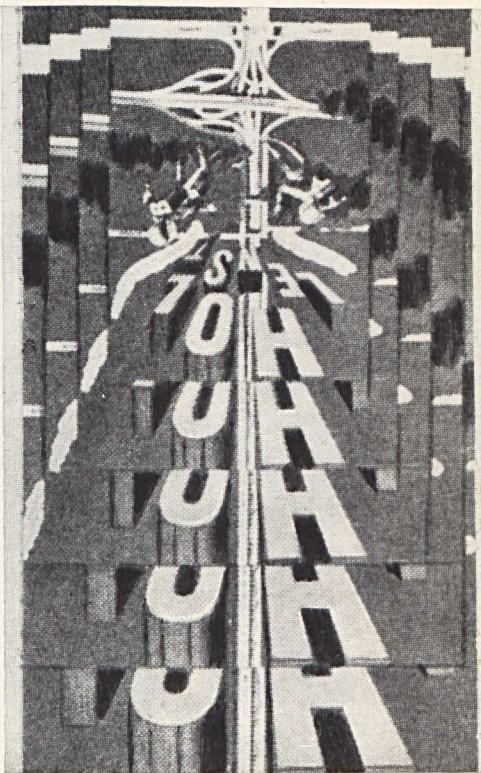
Важнейший результат этих процессов — «революция» в мужском костюме, который впервые получил такое же поле свободы фантазии, как женский. Особенно значительна в этом плане работа молодых модельеров Шпрайбера и Холлингтона. Знаменателен вывод журнала «Крее»: «В функциональной одежде французский дизайн выразил себя с наибольшей полнотой».

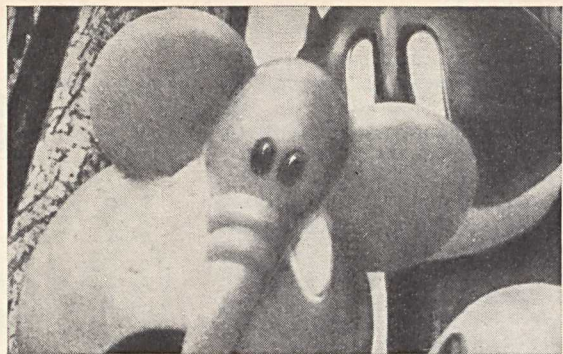
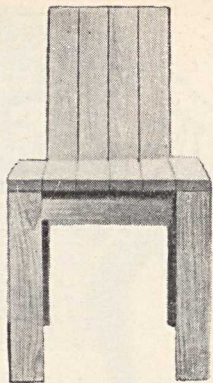
Любопытно, что на выставке «Французский дизайн» был дан раздел эскизов и рисунков свободного, фантастического

Осенне-зимний выставочный сезон в Париже был бурным и содержательным. Наряду с юбилейными выставками Пикассо и Леже¹ состоялась первая большая выставка «Французский дизайн».

В Музее декоративного искусства, где находится французский Дизайн-центр (Le Centre de Création Industrielle), нет условий для постоянной экспозиции лучших образцов французского дизайна, как это, допустим, делается в лондонском Дизайн-центре. Поэтому первый смотр французского художественного проектирования в обширном помещении павильона Марсан имел особенное значение.

«Французский дизайн вышел из своего гетто», — пишет директор парижского Дизайн-центра Ф. Матей в предисловии к каталогу выставки. Кончился период лабораторного развития французского дизайна, когда он был частной заботой преимущественно нескольких теоретиков — эстетиков и журналистов, которым время от времени удава-





жанра одежды двухтысячного года.

На страницах «Декоративного искусства» уже отмечалось бурное наступление французского дизайна на протяжении последних трех-четырех лет. Говорилось и о том, что в условиях общего кризиса современной буржуазной культуры оно пошло по одной дороге с движением контестаации, то есть протеста... И это придало ему особую силу. Но никакая «контестаация» не может убедить французский дизайн от буржуазного рынка, от моды. Некоторые склонны рассматривать выставку «Французский дизайн» как одну из сенсаций, одно из проявлений моды на дизайн, которая действительно последнее время все более широко захлестывает Париж. Однако нельзя не видеть и явлений, свидетельствующих о более глубоких процессах.

Во всем мире дизайнеры и эстетики, практики и теоретики в последнее время очень много внимания уделяют осмыслению понятия среды, то есть всей обстановки, окружающей нас в жизни. Проблема соотношения естественной и искусственной природы, то есть создаваемой человеком, участие в этом процессе эстетического творчества дискутируются повсюду. Однако Франция — первая страна в мире, где при Министерстве культуры был создан Государственный институт среды. Большое участие в его работе принимают дизайнеры.

В июне 1971 года при Министерстве развития промышленности и науки был образован

Высший Совет эстетического творчества, куда вошли представители крупнейших промышленных фирм Франции, например, Пеклен, Рено, «Электрисите де Франс», представители соответствующих министерств, прессы и, что особенно важно, крупнейшие французские художники, архитекторы, дизайнеры. Вместе с тем, в деятельности Совета приглашены участвовать крупнейшие дизайнеры мира. Таким образом, членами его являются и Роже Таллон, и Оливье Морге, и Жорж Патрикс, и Жан Пруве, и Анри Вьено и вместе с тем — Макс Билл, Жорж Нельсон, Родольфо Бонетто, Поль Райли...

Как пишут в специальной прессе, цель и функции Совета еще плохо определены. Однако самому созданию его придается большое значение.

Французское государство, французское общество в целом все более показывает свою заинтересованность в развитии художественного творчества в промышленности. Об этом же свидетельствуют выставка, ее размах, продуманность концепций, широкое представительство и со стороны дизайнеров и со стороны фирм, воплощающих их проекты. Устроители выставки подчеркивают, что они осуществляли выбор произведений «в духе самого дизайна, иначе говоря, концепции самой широкой, от урбанизма до предмета, избегая, поскольку это возможно, ловушек моды, которые охотно ведут в уютные убежища лишь предметов широкого потребления». Наряду с разделами жилища и предметов лич-

ного быта, на выставке были разделы городского оборудования, транспорта, тяжелого машиностроения, электроники, информации, телекоммуникаций... Иначе говоря, устроители выставки сознательно стремились к самой широкой ее концепции, охватывающей современное понятие среды. По их мнению, «в первый раз предлагается концепция, объединяющая все сферы, участвующие в создании обстановки жизни».

Хотелось бы особо отметить самокритичность организаторов этой огромной экспозиции. В том же предисловии к каталогу Матей отмечает, что дизайн в сфере личного быта представлен гораздо лучше и результативнее, чем дизайн в сфере общественной жизни. Он жалеет, что не было возможности создать секции школьной мебели, общественного транспорта, больничного оборудования. Более того, он говорит, что на выставке может создаться мнение, что дизайн личного быта берет верх над общественным. Но, продолжает он, это не жалоба, потому что есть уже определенные явления, которые показывают большие усилия французских дизайнеров в этой области.

Он надеется, что в будущем в этих областях будут достигнуты значительные результаты.

современного художника в помещении шедевров мирового искусства. Состоялась также выставка картин Пикассо в Музее современного искусства из советских собраний, которые после того, как они были куплены в Россию, ни разу за рубеж не вывозились. 90-летию со дня рождения Леже была посвящена огромная ретроспективная экспозиция работ этого художника в залах Гран-Пале.

² Дизайнеры в то время зачастую чувствовали себя группой заговорщиков. «Мafia» — называли они себя иногда. Кстати, этим прозвищем остроумно воспользовалось одно из новых дизайнерских бюро.

«Мafia» — комплексное дизайнерское бюро — (Maimé Arnodin, Fayolle international associes). Первоначально большинство дизайнеров и графиков «Мафии» работали под руководством мадам Файоль при торговой фирме «Приз Юник». В 1968 г. они организовали самостоятельное бюро.

Л. Ж.

Стул. Ясень белый, окрашен анилином.
Дизайнер Квок Хой Шан

Игрушки из разноцветного пластика.
Дизайнер П. Адвертинг

Художник Жан Видмер
Наиболее интересные образцы графики Холленштейна

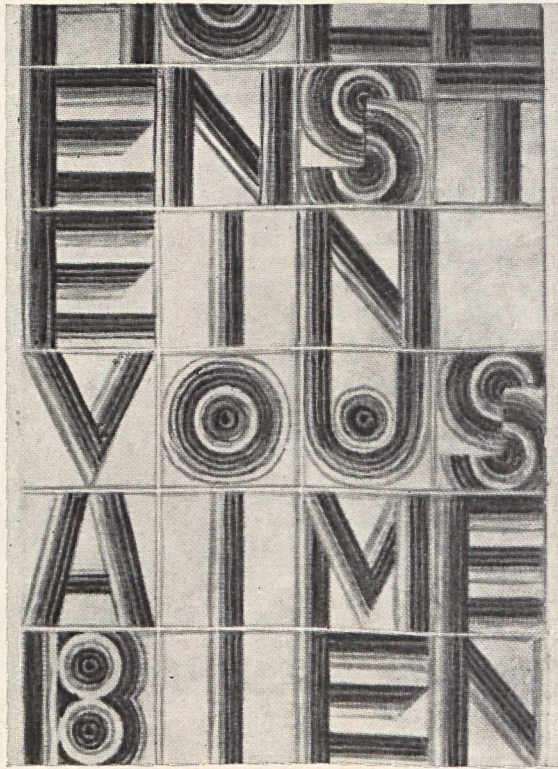
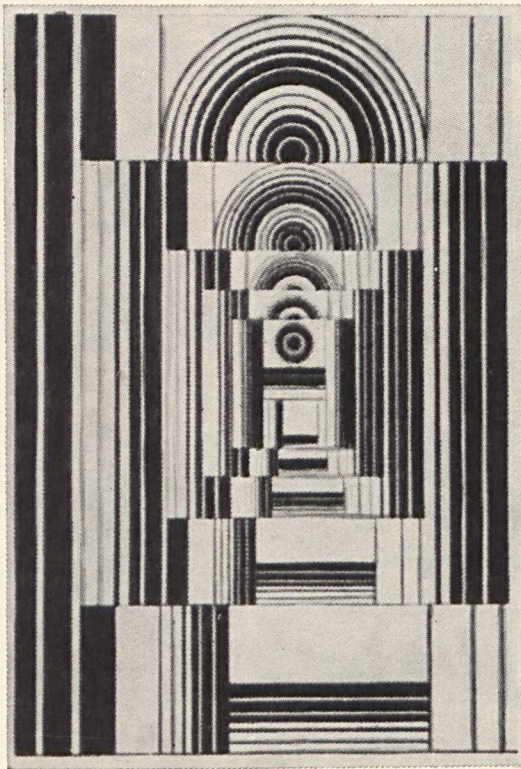
На стр. 45

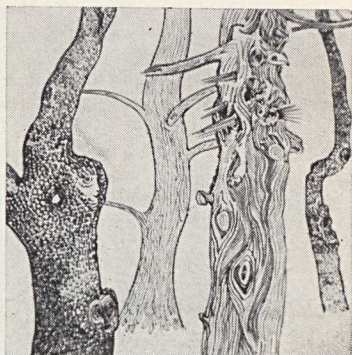
«Ситроен».
Фирменный знак

Образец разработки цветовой гаммы.
Фирма Готье

Художник Холленштейн.
Плакат о перевозке вещей

Фирменный знак магазина
«Весна» в Париже





Общий вид выставки

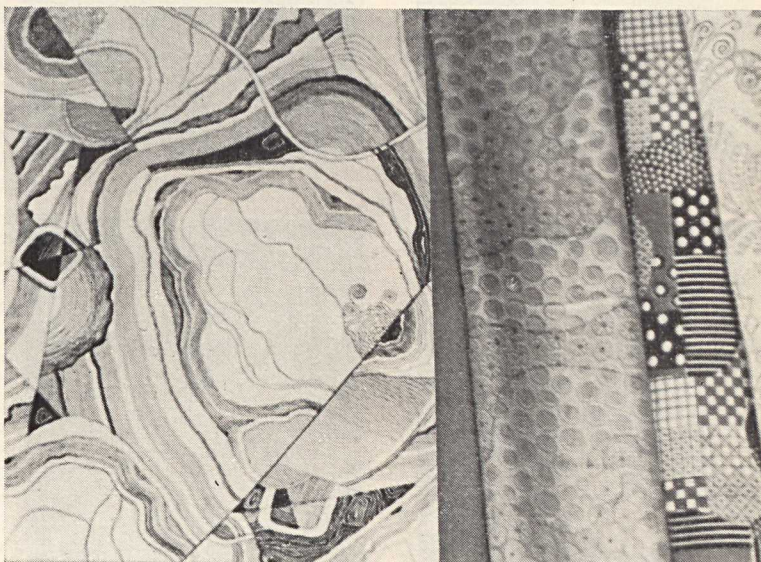
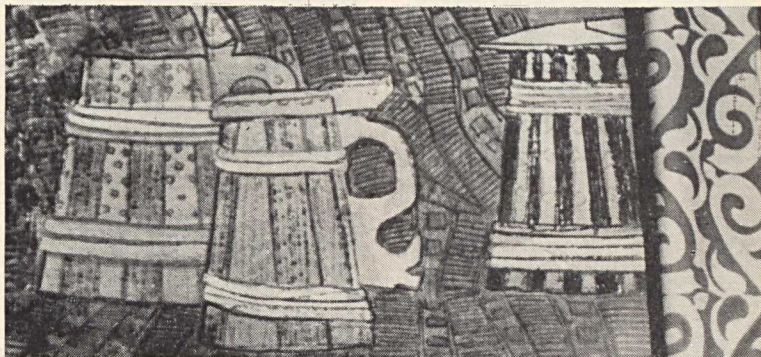
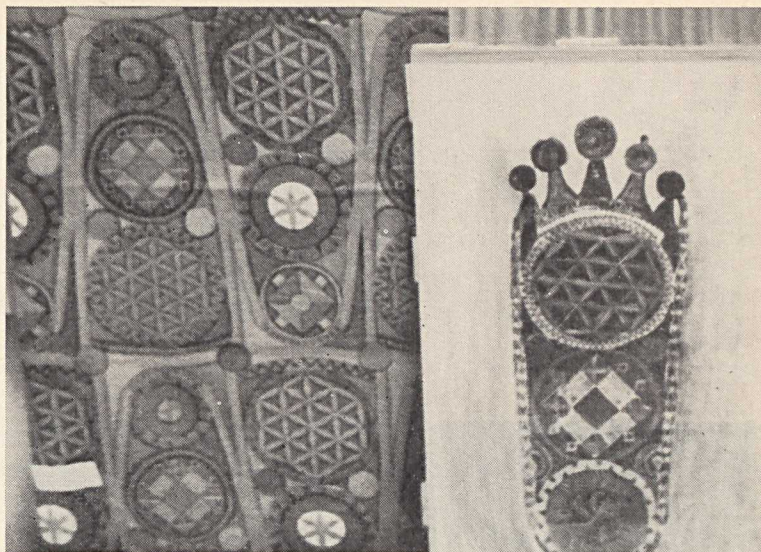
Л. Заболотская
Зарисовка восточной ткани

Н. Жовтис
Зарисовка стволов деревьев

И. Студенова
Зарисовки прялок и ткань

Л. Заболотская
Зарисовки кружек и ткань

Н. Жовтис
Зарисовка камня и ткани



Министерство легкой промышленности Российской Федерации провело республиканскую выставку шелковых тканей. На ней были экспонированы работы художников московских шелковых комбинатов — «Красная Роза», имени Щербакова и имени Свердлова, Киржачского и Нарофоминского комбинатов.

Несмотря на небольшие размеры и, казалось бы, узкоспециальный и производственный характер, выставка представляла общественный интерес, в особенности по характеру самого показа. Ее инициаторы — коллектив СХКБ Министерства легкой промышленности (директор, секретарь ССХ РСФСР А. Левашова) — позаботились о том, чтобы представить труд художников текстиля по возможности всесторонне, то есть не только их производственными работами, готовыми тканями и проектами тканей, но и живописными и графическими произведениями. Рядом с тканями новых структур и новых компо-

зиционных решений можно было увидеть пейзажи, натюрморты, зарисовки. Например, вдохновенные пейзажные этюды «Памятники старого Пскова» художницы Киржачского комбината Л. Кулиевой, полные тонкой лирики акварели вечернего леса художницы комбината им. Щербакова Л. Асковой и многие другие живописные и графические работы.

Особое внимание посетителей привлекли разнообразные этюды и зарисовки, в которых угадываются будущие текстильные композиции. Переход от зарисовки к ткани — иногда прямой, с близкой интерпретацией того или иного мотива, иногда опосредованный, когда в композицию входит только тональность, увиденная в природе, или только ритмическая основа. Например, у Н. Жовтис, художественного руководителя комбината «Красная Роза», можно было видеть детальные проработки с натуры рисунка коры различных пород деревьев —

они сделаны с целью постижения закономерностей природной ритмики этой структуры. В набивных тканях, висевших тут же рядом, этот ритм претворялся в орнаментальную разработку черно-белого узора. У художницы того же комбината И. Студеновой в ее красивых декоративных тканях ясно читаются формы и декор русских северных прялок, зарисовки которых были представлены на выставке.

Выставка показала творчество художников-текстильщиков с совершенно новой стороны. И они сами увидели себя как бы впервые. Увидели, что текстильщики — это настоящие серьезные художники, оригинально, по-своему видящие и воспринимающие мир.

Ржаво-красная черепица крыш, деревянные пивные кружки, упругие наверхия церковных оград, рыбацкие сети, сухая трава — все воспринимается ими как природное узорочье, пронизанное сложным вибрирующим светом, окрашенное в нежные,

пастельные или, напротив, в звонкие открытые цвета, спаянное живым, ясно читающимся ритмом. Остается лишь внимательно и бережно передать этот ритм, эти тональные переходы в структуре, окраске и узоре шелковой ткани. Художник-текстильщик по-особому воспринимает и интерпретирует натуру. Глаз его прежде всего фиксирует моменты декоративного характера, отмечает орнаментальные ряды. Это, разумеется, не свидетельствует о какой-то ограниченности, а, напротив, о высокой художественной и профессиональной культуре авторов, включающей и особый настрой зрения и чувств. Выставка шелковых тканей раскрыла некоторые новые аспекты творчества художников декоративного искусства. Жаль только, что из-за небольшого помещения, отведенного для экспозиции, многие серьезные работы художников остались за бортом и не могли быть показаны.

Н. Каплан

Совет по фарфору

1. Э. Криммер, Л. Григорьева
Чайники из сервиза
«Семейный».
Ленинградский фарфоровый
завод
2. Р. Виноградова
Кофейник. Из сервиза «Цветок».
Дмитровский фарфоровый завод
3. И. Вицко
Чайный сервиз «Рельефный».
Полтавский фарфоровый завод
4. В. Ермоленко, А. Ермоленко
Кофейный сервиз «Лужок».
Краснодарский фарфоро-
фаянсовый завод



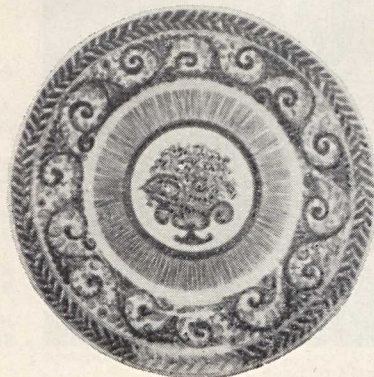
5. Н. Назаренко, В. Костенко
Чайный набор.
Барановский фарфоровый завод

6. В. Семенов, Ю. Охотина
Сервиз для ресторана.
Ленинградский фарфоровый
завод

Справа
В. Шинкаренко
Подарочный комплект.
Фаянсовый завод им. Калинина

В. Сергеев
Кофейный сервиз.
Фаянсовый завод им. Калинина

Н. Славина
Декоративная тарелка.
Ленинградский фарфоровый
завод



Прошел большой художественно-технический совет ВИАлепрома. Участники совета заслушали сообщения о перспективах развития фарфоро-фаянсовой промышленности на 1971—1975 гг., о развитии чайно-кофейного ассортимента на 1972—73 гг., об опыте применения растровой печати в декалькомании и других художественно-технических вопросах.

На совете было просмотрено более 500 сервизов и других изделий из фарфора, фаянса и майолики и рекомендовано к внедрению в производство свыше 400 образцов. Предприятия пяти союзных республик продемонстрировали большое разнообразие художественных решений в зависимости от назначения изделий: массовую посуду в многочисленных разделках, яркие восточные чайные наборы, строгие белые сервизы для общественного питания.

Техника нанесения декора на изделия тоже применялась разнообразная: наряду с руч-

ной росписью и декалькоманией были показаны первые пробы офсетной печати и подглазурного карандаша. Следует отметить успехи художников Украины: так, чайный набор Н. Назаренко и В. Костенко (Барановский фарфоровый завод), состоящий из двух чайников и набора чашек, своей округлостью и чистотой цвета создает какое-то радостное ощущение и чувство уюта. Разносторонним мастером, успешно работающим над формой и росписью, показал себя художник В. Спица; его яркий сервиз «Вишенка» и белоснежный, изящной формы, тактично тронутый золотом сервиз «Алена» получили отличную оценку.

Удачно выступил Бориславский фарфоровый завод — здесь выделялся новый кофейный сервиз «Лебедь», предложенный в нескольких вариантах росписи художником П. Щербоносом. Большое одобрение участников совета получили работы художника И. Вицко: чайные

сервизы «Весна» и «Рельефный» — набор посуды с подглазурной росписью, предназначенный для национальных блюд. Среди заводов Российской Федерации следует отметить «Пролетарий», показавший интересные деколи для посуды массового выпуска — рисунки А. Гориной и З. Алексеевой.

Художник Южноуральского завода В. Орлов удачно выступил как автор формы и разделок, в частности, хорош его сервиз «Клюковка», удобный для повседневного использования в домашнем быту.

Художники Краснодарского завода с увлечением работают над новым для них материалом — фаянсом. Интересны сервизы «Кавказский заповедник», «Лужок», «Голубые горохи» и др. — В. Мельника, В. и А. Ермоленко и В. Михеева.

Сильнее, чем в прошлые годы, выступил фаянсовый завод им. Калинина; были показаны новые отличные ко-

фейные сервизы и подарочные комплекты Н. Литвиненко и В. Шинкаренко.

Скульптор В. Сергеев, работающий в основном в малой пластике, сделал сервиз для кофе, декорированный лепными украшениями. Ведущие заводы страны, Дулевский и Дмитровский, показали ряд новых разнообразных сервизов художников А. Строчилина, А. Гузанова, А. Рыжкова, А. Коновалова, В. Лосева, Р. Виноградовой, а также интересный декоративный набор «Иван да Марья», форма которого решена скульптором Ю. Ганрио, а рисунок А. Харитоновым.

Живой интерес вызвал просмотр работ ленинградцев. Фарфоровый завод им. Ломоносова вновь продемонстрировал высокую школу мастерства, показав изделия выдающихся художественных достоинств. Особенно хочется отметить произведения художников Т. Безпаловой и Н. Славиной. Тонкие графические рисунки Безпаловой, исполнен-

ные акварельной легкости и необычайной чистоты цвета, прекрасно сочетаются с отточенными формами А. Лепорской и С. Яковлевой.

Большую и очень эффективную творческую работу провела Н. Славина, разработав разнообразные рисунки подглазурной кобальтовой деколи.

Этот метод декорирования делает реальным массовый выпуск фарфоровой посуды, оформленной высокохудожественными рисунками. Он точно передает авторский почерк художника. Славина поделилась опытом работы с художниками других предприятий.

Р. Селезнева

Рецензии

«Русский хрусталь»

Издательство «Художник РСФСР» выпустило в свет хорошо иллюстрированное издание «Русский хрусталь» (автор текста Е. Прокофьев, автор фотографий В. Почаев).

Столь широкое название книги относится лишь к первой ее части, где описана общая картина развития хрусталя в России. Вторая часть посвящена одному из крупнейших центров русского и советского стеклоделия—Гусевскому хрустальному заводу. Автор книги—журналист Евгений Петрович Прокофьев живет и работает в Гусе-Хрустальном, он любит и знает свой город, его историю и известный во всем мире завод.

Книга не претендует на исследовательский научный характер, она состоит из небольших очерков, в каждом из которых рассматривается тот или иной вид художественного стекла—хрусталь с алмазной гранью, гутное стекло, гравированное стекло и т. д. Конкретным материалом явились образцы стекла и хрусталя музея Гусевского завода и его современных изделий.

Прокофьев верно отмечает место Гусевской хрустальной фабрики в историческом развитии русского стеклоделия как ведущего предприятия по выпуску массовой посуды из стекла, его самобытную художественную линию, связанную с традициями народного искусства. Автор указывает на ряд стилистических признаков, отличавших продукцию частных мальцовских заводов от Императорского казенного завода. Интересны и ценны сведения, почерпнутые из архивных источников, в частности, архива Владимирской области, которые уточняют и конкретизируют ранее извест-

ные факты. Небольшой объем текста, некоторая беглость изложения не позволяют автору подробнее исследовать художественную форму и декор вещей, тем не менее, в книге прослеживается стилистическая эволюция каждого из жанров стекла. Иллюстрации удачно сопровождают текст, многие образцы стекла XVIII—XIX веков, находящиеся в музее завода, публикуются впервые.

Но нельзя не отметить ряд неточностей в публикации. Вызывает сомнение принадлежность производству Гусевского завода приведенных в книге образцов рюмок, бокалов, фужеров начала XIX века (илл. 73). Сложность, многоярусность их форм, суховатость, техническая точность исполнения не свойственны характеру гусевских изделий. Кроме того, степень прозрачности и чистоты стекла отличает их от основной массы представленных в музее образцов. Вероятнее всего, это изделия зарубежного производства, завезенные на Гусь как образцы для подражания. Такие формы характерны для изделий фирмы «Баккара». Проверки и научной аргументации требует авторство стеклянного букета, выполненного в технике венецианской филигранны.

В части книги, посвященной современному развитию Гусь-Хрустального, автор выделяет художественную линию деятельности завода, подчеркивая активное освоение национальных традиций. В небольших творческих характеристиках он выявляет индивидуальность каждого из художников: Е. Рогова—хрусталь с гравировкой, В. Муратова—гутное стекло и декоративная скульптура, В. Филатова—хрусталь с алмазной гранью и гравировкой.

Вместе с тем, творческие поиски всего коллектива развиваются в русле единого художественного направления, которое определяет лицо изделий Гусевского завода. Оно характеризуется Прокофьевым такими чертами, как поэтическая образность узора в гравировке и алмазной грани, эмоциональная выразительность яркого открытого цвета и пластики в изделиях гутного стекла.

Искусствоведческий очерк Е. Прокофьева существенно дополняет большое количество иллюстраций, отлично выполненных признанным мастером фотодела Виктором Почаевым. Книга «Русский хрусталь»—нужное и полезное издание среди немногочисленной литературы о русском и советском художественном стекле.

Л. Казакова

«Вопросы теории народного искусства»

В прошлом году в издательстве «Искусство» в Москве вышла книга, равно интересная искусствоведам, фольклористам, этнографам. Этот сборник работ, объединенных общим названием «Вопросы теории народного искусства», отражает широту научных интересов его автора, недавно скончавшегося профессора Московского университета Петра Григорьевича Богатырева, выдающегося филолога, театроведа и этнографа, а прежде всего, крупнейшего теоретика народного искусства.

Идеи и мысли, высказанные в этой книге, состоящей в основном из работ 20-х—30-х годов, воспринимаются сейчас как исключительно свежие, современные и актуальные.

Среди статей, вошедших в сборник, строго говоря, только одна имеет непосредственное отношение к изобразительному искусству, а именно статья «К вопросу о сравнительном изучении народного словесного, изобразительного и хореографического искусства у славян» (Прага, 1958). Все остальные посвящены либо этнографии, как книги «Магические действия, обряды и верования Закарпатья» (Париж, 1929) и «Функции национального костюма Моравской Словакии» (Прага, 1937) и статьи «Активно-коллективные, пассивно-коллективные, продуктивные и непродуктивные этнографические факты» (Копенгаген, 1939), «Рождественская елка в Восточной Словакии» (Прага, 1932—33), либо фольклору, как книга «Народный театр чехов и словаков» (Прага, 1940), явившаяся докторской диссертацией автора, и статьи «Фольклор как особая форма творчества» (Утрехт, 1929), «Традиция и импровизация в народном творчестве» (Москва, 1964), «Импровизация и нормы художественных приемов на материале повестей XVIII века, надписей на лубочных картинках, сказок и песен о Ереме и Фоме» (Гаага—Париж, 1967), «Функция лейтмотивов в русской былин» (Варшава, 1968), «Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре» (Прага, 1968). Однако все эти работы, написанные на протяжении сорока лет, независимо от их темы, равно интересны для любого исследователя, каким бы видом народного искусства он ни занимался, и прежде всего для тех,

кто исследует закономерности и специфику народного творчества как такового.

Поскольку большинство этих работ вышло за рубежом и впервые предложено вниманию читателей на русском языке, даже такие значительные книги, как «Народный театр чехов и словаков», «Магические действия, обряды и верования Закарпатья», «Функция национального костюма в Моравской Словакии», вплоть до выхода рецензируемого сборника в СССР, были хорошо известны лишь сравнительно небольшому кругу специалистов.

Сейчас и за рубежом, и у нас в стране, в искусствоведении и особенно в литературоведении и фольклористике, заметно возрос интерес к структурным и структурно-семиотическим методам. Достаточно вспомнить работы Ю. Лотмана, Е. Мелетинского, Б. Успенского и многих других советских исследователей. Не случайно переиздания многих работ 20-х годов—Л. Выготского, Ю. Тынянова, В. Проппа. Именно в этом ряду стоят исследования Петра Григорьевича Богатырева.

Следуя за швейцарским лингвистом Ф. де Соссюром, П. Богатырев применил к изучению этнографических явлений синхронный метод. Пафосом изучения именно современного состояния народных обрядов проникнута его известная книга о магических действиях и верованиях закарпатских крестьян. Изучая изменения формы и функции обрядов, Богатырев проследил, как эстетическая функция постепенно становится в них доминантной. Обратившись к изучению народного костюма, Богатырев рассматривает его структуру как особую семиотическую систему. Он убедительно показывает, что различные функции костюма структурально неразрывно между собой связаны.

Исследуя материальную и духовную структуру славян, П. Богатырев рассматривает структуру и функцию фольклора, обрядов, верований, театра, костюма в их развитии, сопоставляет их с широким кругом явлений в этнографии и в искусстве других народов. Изучая структурную взаимосвязанность отдельных элементов произведений народного искусства, он, вместе с тем, показывает и их многофункциональность и постоянную изменчивость.

Концепция П. Богатырева особенно отчетливо была выражена в статье, написанной им в 1929 г. совместно с Р. Якобсоном, — «Фольклор как особая форма творчества». Слова, в которых в этой статье формулируются задачи фольклори-

стики, могут быть отнесены к исследованию любой формы коллективного народного творчества — искусства слова, изобразительного искусства, хореографии, архитектуры. Основную задачу наук о народном искусстве авторы этой статьи определяют как «характеристику системы художественных форм, составляющих актуальный репертуар определенного коллектива — деревни, округа, этнической группы. При этом должны учитываться взаимоотношения форм в системе, их иерархия, различия между продуктивными формами и такими, которые утратили свою продуктивность» (стр. 381). Следует подчеркнуть, что П. Богатырев, в отличие от многих современных исследователей, всегда рассматривает структуру произведений народного искусства, их форму в тесной связи с их содержанием, художественной и бытовой функцией.

Так, например, изучая функции лейтмотивов в русской былине, Богатырев утверждает, что «повторение—это не только мнемоническое средство, но и средство, выявляющее в художественной форме основное содержание и идею былин». Большое внимание П. Богатырев уделяет соотношению в народном искусстве индивидуального и коллективного начала, импровизации и традиции. По его наблюдениям, «одним из признаков всех видов народного искусства—изобразительного, музыкального, хореографического, словесного и драматического является строгое следование его творцов и исполнителей нормам традиционного стиля, идущего от отцов и дедов» (стр. 393). Вместе с тем, он обращает внимание исследователей на то, что «одновременно со строгим следованием нормам традиции одним из типичных признаков всех видов народного искусства является импровизация».

Диалектическое единство традиции и импровизации он раскрывает на материале народных вышивок, писанок, картинок на стекле, эпических песен, частушек, народного драматического искусства, устных и письменных произведений о Фоме и Ереме. На разнообразном материале исследователь показывает, как народные творцы и исполнители, «импровизируя, варьируют письменные и устные тексты, не нарушая норм художественных приемов» (стр. 416).

Одной из задач, которые ставил перед собой П. Богатырев, применяя функциональный и структурный метод, было изучение народного искусства, будь то костюм, домашняя утварь, орудия труда, жилище, сказка, обрядовые песни, заговоры или пословицы

в знаковом аспекте. Он подчеркивал, что в этом направлении перед учеными «лежит целина, ждущая своего пахаря» (стр. 366).

Огромная эрудиция П. Богатырева давала ему возможность анализировать явления народного искусства в широком сравнительном аспекте, убедительно показать, как «одна и та же идея часто выражена в различных видах народного искусства» (стр. 422), раскрыть в них общие мотивы, сюжеты, образы. Сравнительное изучение дало исследователю возможность установить общие черты, присущие различным видам народного искусства, и, вместе с тем, выявить их специфические особенности, зависящие от материала, техники, художественной функции, этапа развития и т. д. Таким образом, сравнительное изучение давало возможность установить «закономерности в жизни и бытовании каждого из видов народного искусства» (стр. 430). Очень значительно и актуально выдвинутое П. Богатыревым положение, что «отдельные виды народного искусства органически связаны между собой и составляют единое целое, единую художественную структуру» (стр. 430). На ряде примеров Богатырев показывает, что «функциональная структура является органическим целым, представляет собой особую систему». Именно поэтому, — справедливо утверждает он, — исчезновение или изменение интенсивности одной из функций или включение в структуру новой функции вызывает изменения в структуре в целом».

Неоднократно Богатырев указывает на то, что в результате использования этнографами функционального метода накапливается богатый материал для социологического изучения народной культуры.

На тесные связи разных видов народного искусства Богатырев указывал неоднократно. «Словесный текст песни, — писал он, — тесно и органически связан с мелодией песни, а также с танцем. Органическая связь разнообразных видов народного искусства ярко выявляется в народных драматических действиях и в народном театре. Эта органическая связь, по мнению Богатырева, определяет исследовательскую методику при изучении народного искусства. Так, например, «изучающим народные драматические действия как единое целое следует учитывать специфику устной поэзии, народной музыки, народного танца и народного изобразительного искусства, учитывать художественные функции каждого из этих искусств, входящих как

части в то целое, что составляет искусство драматического действия».

Рецензируемый сборник составляет лишь небольшую часть всего научного наследия П. Богатырева, о величине которого свидетельствует библиография его трудов (стр. 523—543), завершающая книгу «Вопросы теории народного искусства» — более 300 названий.

Труды П. Богатырева имеют исключительно большое значение для мировой славистики, для изучения народного искусства в целом — они будят исследовательскую мысль, поражают своей свежестью, современностью, «продуктивностью», заражают своим внутренним пафосом, глубокой увлеченностью. Сборник трудов этого крупнейшего советского ученого, несомненно, станет настольной книгой всех изучающих народное искусство, как уже стал настольной книгой русских читателей его блистательный перевод «Похождений бравого солдата Швейка».

Э. Померанцева

«Народное искусство Польши»

В последние годы наши знания о народном творчестве социалистических стран значительно расширились. Этому способствуют и непосредственные встречи с искусством Болгарии, Венгрии, Польши, Румынии, Чехословакии, Монголии и, разумеется, статьи и книги, знакомящие с работами народных мастеров этих стран. Наиболее солидный опыт в подобных изданиях имеется у народной Польши. Мы знаем превосходные альбомы общего характера — «Искусство польского народа» А. Яцковского и Я. Ярнишкевич, «Польское народное искусство» И. Чарноцкой; и капитальные труды, авторы которых тщательно прослеживают эволюцию польского народного творчества, — «Народное искусство в Польше» Р. Рейнфусса и «Народное искусство. Формы и области в Польше» Ю. Грабовского. Наконец, издана уже целая серия книг, посвященных анализу отдельных видов народного творчества в Польше — гончарства, изразцов, деревянной скульптуры, народной живописи, костюма, ткачества. Участниками кропотливой, самоотверженной работы по изучению народного творчества во всей стране были десятки специалистов: художники, искусствоведы, историки, этнографы. К сожалению, для наших читателей эти книги до-

ступны лишь в своей иллюстративной части, — правда, представляющей ценность строгостью отбора и высоким уровнем полиграфического воспроизведения (на русском языке была напечатана лишь вступительная статья к альбому А. Яцковского и Я. Ярнишкевич).

«Народное искусство Польши» О. Ганцкой (М., изд-во «Наука», 1970, 182 стр.) — первая книга советского специалиста о народном творчестве наших соседей. Издана она скромно, иллюстрациями не изобилует и полиграфическим качеством не поражает. Но это только чисто внешнее впечатление. Книга эта очень деловая, и поэтому строгость ее вполне уместна.

Автор книги — этнограф, и народное творчество ее интересует лишь в историко-этнографическом аспекте (заметим в скобках, что само название книги вводит читателя в некоторое заблуждение). О. Ганцкая прекрасно ориентируется в материале, и в этом, несомненно, большую роль сыграли ее неоднократные поездки по стране. Она принимала участие в этнографических экспедициях в разные районы Польши, знакомилась с народным творчеством не только в музейных фондах, но и в тех местах, где оно еще живо сегодня. Более того, О. Ганцкая разработала специальные анкеты, ответы на которые она собрала во время своих бесед с народными мастерами и учащимися специальных художественных учебных заведений. Колоссальная работа, проведенная автором по сбору материала, не могла не сказаться на результатах: книга стала своего рода путеводителем по всем видам народного творчества, очень компактным, емким сводом сведений о прошлом и настоящем польского народного творчества, о его видах, особенностях, мастерах. Каждая глава, посвященная отдельному виду народного творчества, строится по четкой схеме: вступительная статья, в которой дается краткий обзор эволюции данного вида творчества в прошлом и очерк современного его состояния; затем — подробный рассказ о материале и технике, о способах украшения изделий, сведения об основных центрах производства в прошлом и в настоящем. Каждую главу закрывает внушительный список примечаний, он же является одновременно и библиографическим указателем. Раздел керамики автор даже сопровождает двумя картами, внимательное изучение которых позволит читателю разобраться в географии гончарства в Польше и размещении типов орнамента польской

керамики. Это, безусловно, очень важно для будущих исследователей, которые займутся сравнительным анализом, скажем, славянской керамики. Не менее ценно стремление автора все названия — предметы, приемы, украшения и т. д., которые впервые вводятся в текст, — давать на языке оригинала. Это, бесспорно, сделает книгу полезной не только этнографам и искусствоведам, но также историкам и лингвистам в их работе по сравнительному исследованию истории и культуры Восточной Европы.

Основной объем книги отведен большим или меньшим (в зависимости от значительности каждого вида) разделам, в которых последовательно рассказывается о гончарстве, художественной обработке металла, художественном текстиле, изделиях из меха, кожи, бумаги, соломы, перьев, теста и т. п., а также художественной обработке дерева и народной живописи. Можно спорить, надо ли рассказ о кафлях помещать в разделе народной живописи, а рассказ о костюме, столь важный для характеристики польского народного творчества в целом, опустить вовсе, включив сведения о нем в раздел вышивки и набойки. Можно недоумевать, почему у автора получился столь несвязный рассказ о произведениях народного творчества, отражающих представления языческого и христианского культа (писанки, обрядовое печенье, праздничные маски и т. д.), с разрозненными сведениями о них в разных разделах; а ведь они дают чрезвычайно ценный материал для самого пристального изучения их как искусствоведом, так и историками. Однако эти отдельные «нарушения» не слишком влияют на общее построение книги и логичность изложения. Более серьезные возражения вызывают введение и заключение. Они вполне заслуживают самого серьезного и пристрастного обсуждения. Но остановимся лишь на двух положениях, наиболее, на наш взгляд, существенных.

Прежде всего, вряд ли было целесообразным давать во введении беглое перечисление имен и названий деятелей, организаций, мастерских, сыгравших более или менее значительную роль в изучении польского народного творчества на протяжении XIX—XX веков. В умы неподготовленных читателей это внесет лишь путаницу, так как и имен он этих не знает, и картину эволюции научной мысли в Польше этого времени, наверное, представляет себе смутно. У специалиста же эта беглая скороговорка не вызо-

вет ничего, кроме возражений: исторический период рубежа XIX—XX веков слишком сложен и запутан, чтобы о нем можно было сказать упрощенными и далеко не всегда верными словами. Что значит, например, следующее утверждение: «Виткевич стремился к стилизации и пропагандировал так называемый закопанский стиль» (стр. 7)? Что такое «закопанский стиль» и почему его пропагандировал именно Виткевич? В чем стремление Виткевича к стилизации? И почему, если Виткевич так стремился к стилизации, что само по себе, как известно, далеко не всегда заслуживает безоговорочной похвалы, его программа воспитания мастеров «была и остается прогрессивной» (там же)? Подобные слова, значительные, но брошенные вскользь, повисают в воздухе. И второе. Мы не можем согласиться с О. Ганцкой в ее оценке современного состояния польского народного творчества. Автор противоречит себе, когда говорит, что «в настоящее время социальная среда мастеров осталась прежней, но предметы народного изобразительного искусства находят сбыт не только в деревне, но и в городе» (стр. 10). На самом деле, и социальная среда изменилась под влиянием современной технической цивилизации, и предметы народного искусства не есть то самое, непосредственно связанное с бытом крестьянское творчество прошлого, перед которым мы в восхищении склоняем головы. Конечно, народное творчество еще живо в Польше. Но развитие современного производства изделий, созданных по канонам народного творчества (и все более приобретающих сувенирный характер), равно как и поддержка народных мастеров-надомников, — итог очень правильной и своевременной экономической и художественной политики государства, сконцентрированной в деятельности «Цепелии».

В. Савицкая

Образцы Дома моделей:

И. Половников
Туфли женские. Кожа, тиснение

М. Олтаржевская
Ботинки женские. Ткань

Е. Левковская
Туфли женские. Кожа

Н. Винтоняк (г. Косов)
Женские постолы. Кожа

В. Суханкина
Туфли женские. Кожа, металлические украшения

С. Ройтфарб
Туфли летние. Кожа

Украинская народная обувь, являющаяся органической частью ансамбля одежды, сохранила яркую самобытность и большую декоративность. Различные типы и виды украинской народной обуви, художественные принципы ее моделирования говорят о разнообразии народной моды.

С давних времен на Украине известны такие виды обуви, как постолы, чоботы, черевикки. Основным материалом для верха обуви служила кожа. Реже применялись древесная кора (для плетеной обуви) и различные виды тканей.

Праздничные украинские сапожки для молодых женщин или «сапьянцы» шьют из цветных мягких кож, преимущественно красного, зеленого и желтого. К выразительным средствам украинской народной обуви относятся и ее устойчивая конструктивность, обусловленная свойствами материала и способом пошива. Большую роль в украшении украинской обуви играют дополнения: металлические украшения, пряжки, выжигание орнаментального рисунка, тиснение, кожаная оплетка краев деталей, отделка мехом, аппликации и др. Многие виды и конструкции украинской народной обуви, а также приемы ее декорирования, получили признание и в настоящее время. Сапожки и постолы пользуются в наши дни заслуженной популярностью во многих странах мира.

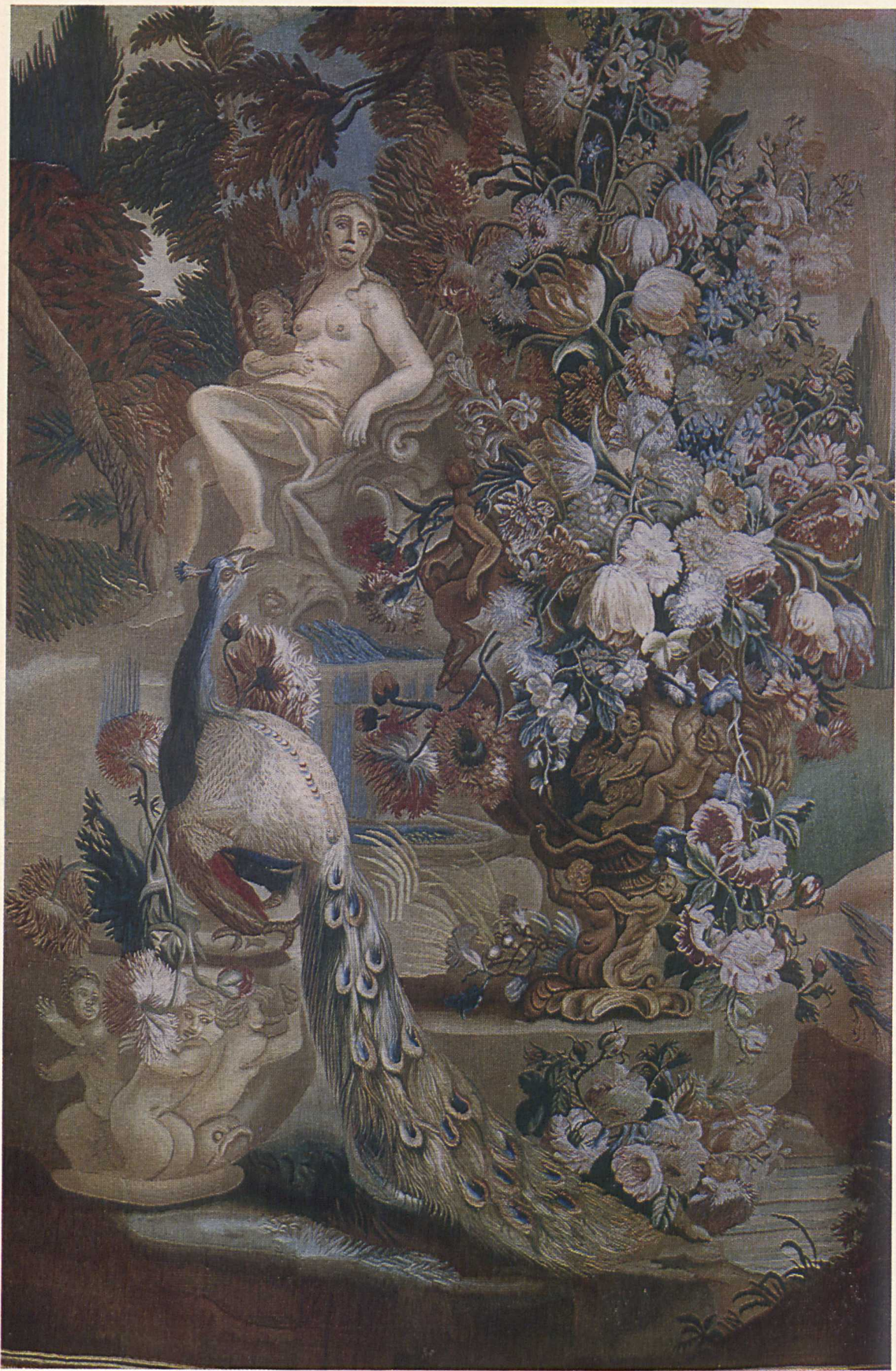
Художники-модельеры Украинского республиканского Дома моделей обуви, творчески используя богатые традиции народной обуви и одежды, создали новые образцы, отличающиеся удобством и практичностью, красотой и национальным своеобразием.

Изготовление подобной обуви промышленным методом позволило бы, при равных условиях, ощутимо снизить затраты на ее производство за счет экономии материалов, значительного сокращения технологических операций, сделать ее более, по сравнению с существующей, эластичной, легкой, гигиеничной. К сожалению, существующая технология и сложное обувное оборудование еще не приспособлены к пошиву подобной обуви.

Художественный эксперимент, республиканского Дома моделей обуви по возрождению украинских народных традиций в обуви на современной основе, находит практическое применение. Модельеры Львовской обувной фабрики разработали для производства образцы женской и мужской летней обуви и детских сапожек по народным мотивам.

И. Креминский, Ф. Рафибеков





Выставка старинных часов и шпалер — приятный подарок зрителю. В ряду выставок широкого общественного звучания она могла бы остаться и незамеченной. Но камерный ее характер приобретает особый смысл потому, что устроена она в Кремле и к ней получает доступ необычайно широкий круг людей. К интимному мотиву приобщается широкий зритель, и каждый пришедший невольно улавливает эту обращенность экспозиции к нему лично. Это о нем позаботились сотрудники музеев Кремля, дав возможность обогатить свои познания и духовный мир еще одной гранью бесконечно разнообразной деятельности человека.

По сути, на выставке собраны вещи, не слишком уж знакомые любителям посещать музеи. Шпалеры и часы — не редкость в русских и зарубежных дворцовых экспозициях. Лейтмотивом выставки являются часы, а шпалеры — некий сопровождающий фон. И в этом смещении — своя прелесть и свой смысл. Оно дает почувствовать, как богата и разнообразна градация средств и приемов, которыми владели скромные «часовых дел мастера». Часов много, от малосенных, вправленных в рукоятку перочинного ножа, до колоссального и хитроумного сооружения Медокса, которое вместишь не во всякую комнату; от аугсбургских часов XVII в. мастера Геккеля, в которых аллегорические фигуры Атланта и Хроноса лишь подчеркивают назначение циферблата и механизма указывать время, до царственных русских часов XVIII в. «Лира» и монументальных часов Томира, давших повод создать блистательные украшения из бронзы с изощренным золочением и виртуозно тонкой чеканкой; от испещренных гравировкой часов XVI века в виде маленькой книги, подаренных Ивану Грозному, до архитектурного сооружения величиной со шкаф, вышедшего из мастерской известного мебельщика Д. Рентгена.

Экспозицию открывают немецкие часы 1566 года. В сознании людей этого времени техника и искусство были неотделимы друг от друга. Механизм часов вынут из футляра, и его можно хорошо рассмотреть. Соседство больших плоскостей со следамиковки и ажурных просечных деталей делает особо выразительной грубоватую пластику черной стали. Видимо, там, где ремесленник должен по характеру своего мастерства быть художником, открытость материала, святая убежденность в его природной красоте обращаются в художественное качество изделия. Рядом лежит зеленой меди фут-

Шпалера.
Петербургская Императорская
шпалерная мануфактура.
1738 год



Часы «Ночь».
Бронза, мрамор.
Франция. XIX в.

Общий вид экспозиции

ляр этого механизма, весь покрытый гравировкой. Как и механизм, он несет на себе печать непритязательной простоты.

Этим часам созвучны помещенные вверх французские шпалеры XVI века со сценами из библейской легенды об Иосифе Прекрасном. Помимо органичной для настенного украшения плоскостной композиции, эти шпалеры воздействуют самой явственностью плетения толстых шерстяных нитей нескольких расцветок, которыми мастер передает и негнувшиеся складки тяжелых драпировок, и гладкую матовость плотной ткани одежд, и даже украшающее их рельефное шитье.

Часовое производство — одна из тех сфер человеческой деятельности, где сотрудничество техники и искусства началось ранее всего и продолжается уже четыре столетия. Их соотношение в изделиях оборачивалось разительно несхожими результатами. То часы буквально «тонут» в декоре, их сущность бывает порой настолько спрятана от глаза, что назначение предмета выясняется уже далеко не сразу (например, часы в виде колесницы, влекомой слоном, на которой восседают Бахус и его многочисленная свита). То открытый циферблат выступает в изящной оправе, и сущность часов выявляется в облагороженном виде.

Несомненно удачным примером художественно-органического решения формы часов представляется нам работа немецкого мастера XVII века Гальнихерома. Это настольные часы в виде квадратной в плане шкапулки на четырех выразительно изогнутых лапках. Ее крышка — посеребренный циферблат с золочеными стрелками. Контраст между плоским, деловито-спокойным циферблатом и весомыми формами рельефов на серебряных боковых стенках делает шкапулку подобной античному алтарю, у которого ровная площадка наверху и есть суть его функции.

В комнатных часах неясно выраженной функция предмета вызывает невольное беспокойство неопределенностью своего назначения. В тех случаях, когда циферблат вмонтирован в декоративную композицию, он часто как бы взрывает ее, и тогда появляется чувство нарушенной пластической цельности. Иное дело — маленькие часы (кстати, на выставке они преобладают). Предмет, носимый на груди, у пояса, в кармане, — это уже частица интимного мира человека. Поэтому его назначение, хорошо известное владельцу, может оставаться скрытым для постороннего глаза. Таковы, на-

пример, карманные часы XVII века величиной с маленькую табакерку. Они рассчитаны на долгое и очень пристальное рассматривание, и внимательный глаз с лихвой будет вознагражден этим детищем Востока, исполненным со сказочной щедростью. Золото, алмазы, многоцветная эмаль, а главное — изобретательность, море человеческого труда, которые были затрачены на создание этого фантастического мира, не могут не вызвать восхищения.

В еще большей мере миниатюрность и, вместе с тем, бросающаяся декоративность свойственны французским часам XVIII века. Образ века предстает перед нами в самом привлекательном виде. С простым, преднамеренно скромным циферблатом неожиданно контрастирует их оборотная сторона. Перед нами открывается миниатюрный храм искусств, соединивший, казалось бы, несоединимое — театральная мизансцена, занавес, справа — дама, играющая на арфе, слева — дирижирующий скрипач. Сильные акценты соединены с тончайшими нюансами в построении планов и в цветовом решении. Золото желтое, золото зеленое, красная эмаль, а над храмом — небо, насыщенно-голубое, по которому с великолепной непринужденностью брошены гирлянды цветов. Трудно найти произведение искусства, в котором бы век театра и очаровательных сюрпризов, век дивного понимания сценической природы архитектуры, скульптуры, живописи выразился бы с такою полнотой. Здесь и натуралистически дробные детали претворились в художественную форму, став носителями грациозной декоративности.

Занимательность часового механизма, живого, постоянно движущегося, поражающего своей разумной красотой, никогда не переставала привлекать часовщиков таящимися в нем декоративными возможностями. Главным украшением часов времен Великой Французской революции стал их механизм, открытый со стороны циферблата. Это часы работы Брегета (того самого, о котором мы все впервые узнаем из «Евгения Онегина»). Век механики, промышленной революции и еще ничем не омраченной веры во всеисилие и надежность человеческого разума запечатлены в них с удивительной силой. Обнажен, собственно, не столько механизм, сколько самый ритм его движения: прежде всего бросаются в глаза колесо маятника и привод секундной стрелки. Именно это смягчает уже присутствующим часам налет той рассудительной деловитости, кото-

рая к середине XIX века лишает часы не только художественности, но и всякой поэтичности. Попытки восполнить этот недостаток, конечно, предпринимались. Но средства применялись либо негодные, с налетом дурного вкуса (мастер Дэннер, Швейцария, конец XIX в.; золото, эмаль, алмазы, жемчуг), либо курьезные, рассчитанные на то, чтобы поразить предельной необычностью. Таковы удивительные часы Бронникова, мастера середины XIX века из Вятки. Беспрецедентное трудолюбие, изощреннейшее мастерство резьбы и поразительная точность были нужны, чтобы выполнить из самшита и жимолости механизм этих часов.

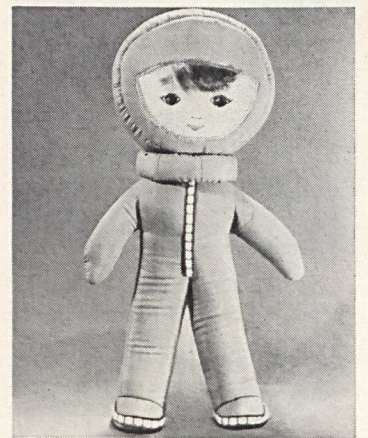
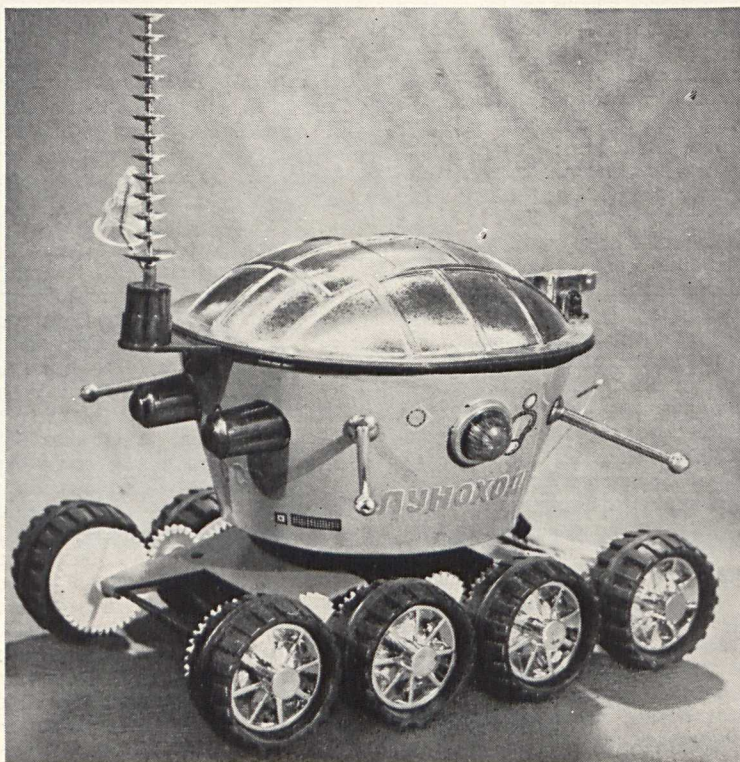
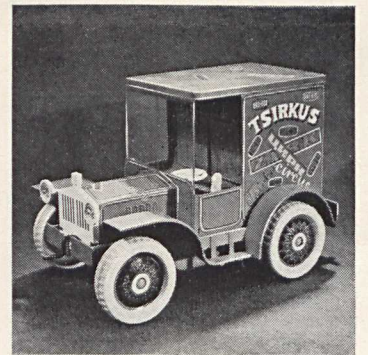
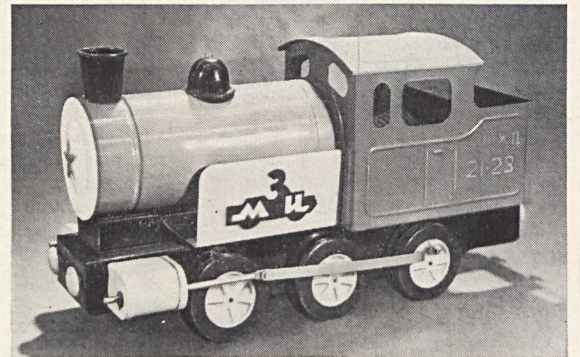
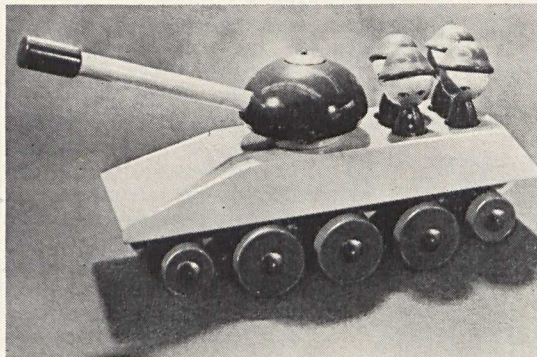
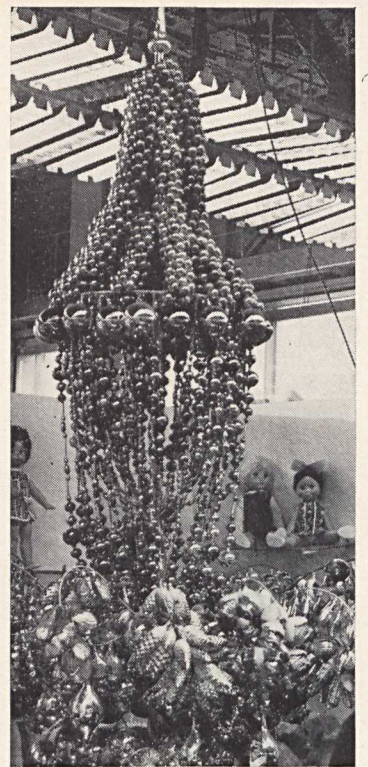
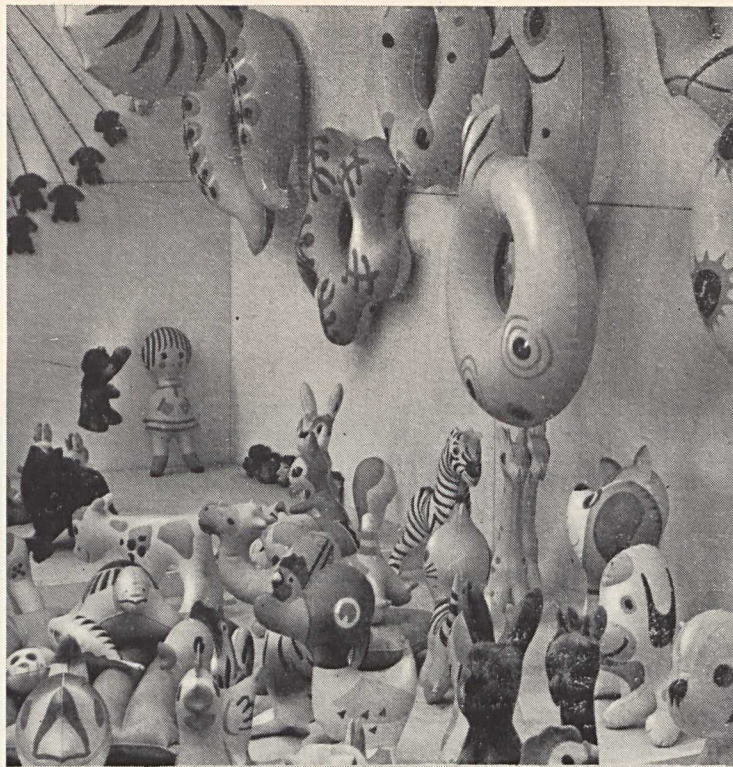
Шпалеры на выставке как бы аккомпанируют часам. Движения вытканых на них человеческих фигур вносят живость в экспозицию, дают почувствовать ритм и характер тех интерьеров, в которых они сосуществовали с часами. Их цветность во многом созвучна цветовому декору часов. Среди шпалер есть и уникальные образцы, вроде контрастной и звучной по цвету фламандской шпалеры XVI века («Эней, покидающий Троию»), и поражающая тонким колористическим решением и мягкостью тональных переходов шпалера фабрики в Бове, выполненная около 1700 года по картону Жана Берена, и нарядная, яркая по расцветкам работа 1738 года Петербургской шпалерной мануфактуры. В центре экспозиции — как бы уголок дворцового интерьера: гобелен 1761 года по картону Ш. А. Куапеля «Дон-Кихот у служанок гостиницы». А под ним на невысоком комодике — бронзовые часы конца XVIII века. И здесь-то и возникает полнота того ощущения единства замысла всей экспозиции, которое появляется с самого начала осмотра выставки. Здесь часы и шпалеры на миг слились в своем когда-то естественном бытовании, чтобы только дать почувствовать возможности их синтеза. И, в то же время, больше не отвлекать зрителя от ведущей темы. А эта тема ласкает не только глаз, но и слух, проступая в мирном тиканье и мелодичном бое идущих часов.

И. Глоzman, Л. Тьдман

Ежегодно в павильонах московского парка Сокольники проходят межреспубликанские оптовые ярмарки предметов народного потребления и культтоваров. Рядом с витринами хрусталя и стекла, мебели, люстр и посуды возвышаются горы игрушек. Их представляют торговые базы разных республик и городов. Очередные ярмарки проходили в конце 1971 и в мае этого года. Предприятия показали знакомую нам игрушку, составляющую основной ассортимент фабрик в течение многих лет, и новинки.

Лучшие образцы кукол по-прежнему принадлежали художникам Захаровой, Фадеевой, Лавровой, Мотовиловой и были выпущены фабриками Москвы и Ленинграда. Это обычные игровые куклы с ярким индивидуальным образом, веселые или лиричные, нарядно одетые, аккуратно причесанные, — совсем как живые дети. Модельеры позаботились о модных в этом сезоне кукольных туалетах, прическах и о дополнениях к одежде. Одежда кукол стала наряднее. Больше стало кукол с прошивными париками, что позволяет мыть и расчесывать их волосы, делать различные прически. Увеличилось количество шагающих, говорящих кукол, играющих в ладунки, поющих. Но по-прежнему мало самых необходимых для детских игр кукол среднего и малого размеров. Дешевая массовая кукла с каждым годом все больше теряет качество. Зато увеличивается тираж дорогостоящих подарочных кукол.

Многие предприятия показали на ярмарке кукол из нового материала — поливинилхлорида, который в недалеком будущем вытеснит полиэтилен. Мягкий, имеющий приятную матовую поверхность, красивые тона, поливинилхлорид требует поисков нового художественного решения формы. К сожалению, на последних ярмарках были показаны игрушки, созданные для полиэтилена и механически переведенные в новый материал. И все же новинки сезона наиболее интересны в кукле. Ленинградский художник Л. Сморгон создал обаятельный образ малыша. «Капа» имеет индивидуальный характер, ярко выраженные этнические черты, в ее одежде — мотивы северного народного костюма. Ясен и прост силуэт куклы, игрушечны пропорции, звучен колорит, построенный на контрастах. Национальный орнамент одежды делает ее более нарядной. Мягкая пушистая ткань нежного пастельного цвета служит прекрасным фоном, на котором



Стенд с резиновыми игрушками
Таллинской фабрики «Тегур»

Елочные украшения

Танк. Дерево.
Объединение «Сувенир»,
г. Семенов, Горьковская обл.

Паровоз железный со свистком.
Завод «Салют». Харьков



**ПАМЯТИ
АЛЛЫ СОКОЛОВОЙ
(1936—1972)**

так выразительно выступает лицо.

Производственное объединение «Сибирская игрушка» разработало образцы мягконабивных кукол из разнообразных синтетических материалов. Впервые за многолетнюю практику художники создали кукол в соответствии с природой материала — мягкого, декоративного, условного. Поиски новых решений видны и в латексных фигурках небольшого размера.

Игрушки из металла, пластмасс, тканей, резины были представлены на ярмарках образцами прежних решений. Введение новых материалов и технологии еще не привело к созданию новых форм. Показательно, что основная масса промышленной игрушки резко отличается от утвержденных авторских эталонов. Игрушки имеют искаженную форму, сочетания тусклых цветов и случайных материалов. Происходит это потому, что не каждое предприятие еще имеет художника, не всегда есть нужные материалы и красители. Искривление формы игрушек зависит и от качества прессформ. Как правило, гравер, работающий над прессформой для игрушки, не имеет художественного образования и даже ремесленных, в лучшем смысле этого слова, навыков. Порочность такой формы работы и в том, что автор игрушки отстранен от процесса перевода образца в материал, когда необходимы доработки, изменения и порой серьезные. Это и приводит к браку.

Ярмарки наглядно показали, как уменьшается объем производства игрушек из традиционных материалов и, в первую очередь, из дерева. Оно составляет всего 7,1 процента. Исчезают забавные деревянные игрушки, матрешки, свистульки, каталки, резные кони, расписная точеная мебель, бирюльки и прочая токарная мелочь. Деревянная игрушка не выдерживает конкуренции с дешевой пластмассовой игрушкой. Но пластмасса, преобладающий в игрушке материал, не создала еще классических форм, интересные решения редки.

Отказ от ручного труда в промышленном производстве игрушек, миллионные тиражи изделий, унификация и стандартизация деталей отрицательно сказались на художественном качестве промышленной игрушки. Проходя вдоль стендов ярмарок, нельзя отличить русскую игрушку от грузинской, узбекской, украинской, белорусской, эстонской и других. А ведь каждая республика имеет свои национальные традиции.

Значительно сузился ассортимент игрушек. Около 20 про-

центов составили на последних ярмарках дублированные — одну и ту же игрушку производят разные предприятия страны. Появилось много антихудожественных, несущих печать дурного вкуса игрушек, переданных на освоение предприятиям Павильонного лучших образцов Всесоюзной Торговой Палаты и закупленных торговыми базами. В то же время республиканские оптовые базы неохотно покупают такие игрушки, как строительные и архитектурные наборы для детских учреждений, объясняя это отсутствием спроса. Но в адрес Совета по игрушке Министерства просвещения РСФСР в 1971 году поступили заявки на такие игры из 50 областей. Это свидетельствует о том, что торговые организации не изучают спрос на игрушку, не учитывают интересы детских учреждений. Предлагаемый фабриками ассортимент игрушек не вполне отвечает задачам всестороннего воспитания детей. Преобладают игрушки развлекательные, рассчитанные на рассматривание, пассивное наблюдение. Беден ассортимент «умных» игрушек, развивающих у детей творческое воображение, конструктивные способности. 90 процентов игрушек создано для индивидуального пользования. И это в то время, когда почти 50 процентов детей воспитываются в коллективах и в первую очередь нуждаются в коллективных играх и игрушках.

Существующие игрушки рассчитаны в основном на детей дошкольного возраста. Почти нет игрушек для школьников. Размеры игрушек случайны, нет масштабной взаимосвязи, серийности, постепенного последовательного усложнения, обогащения внутри одной темы. Даже театральную игрушку выпускают не в наборах на темы сказок или литературных произведений, а в виде случайных одиночных фигурок. Мало материалов и заготовок для игрушек-самоделок, детского технического творчества. Слабо отражены в игрушке современная тема, прошлое и будущее науки и техники. Почти отсутствует игрушка на космическую тему. Пожалуй, лишь единственное предприятие «Мир» (Минск) показало на ярмарке игрушку — модель советского лунохода, много месяцев бороздившего поверхность Луны. На ярмарках убеждаешься в том, что только торговля имеет решающий голос в вопросах оценки качества игрушек (художественного, педагогического и технического), формирования ассортимента, установления тиражей. И это в то время, когда каждому, даже

не искушенному в вопросах воспитания детей человеку ясно, что игрушка не является обычным товаром. Ее сравнивают с учебником для детей. Она является средством воспитания человеческих социализированных чувств. Художественная игрушка влияет на формирование вкуса, привлекает глаз к восприятию прекрасного или безобразного. Ведущие педагоги страны давно обосновали роль игрушки как средства всестороннего развития личности ребенка. Н. К. Крупская, А. М. Горький считали игрушку одним из активных средств коммунистического воспитания подрастающего поколения.

В настоящее время производством игрушек занимается 791 предприятие 64-х министерств и ведомств. Ассортимент игрушек насчитывает 10 500 наименований. За 1970-й год в стране произведено игрушек на сумму 520 млн. руб. Выпускники художественных вузов страны, художники создают ежегодно около 1000 новых видов игрушек для предприятий. В стране существует художественно-промышленное училище игрушки, Всесоюзный научно-исследовательский институт игрушки, Музей игрушки (расположены в г. Загорске). Вопросы координации в области технической политики промышленной игрушки возложены на Главное Управление по производству игрушек МЛП СССР. В том ли направлении работает целая отрасль промышленности? Ярмарки наглядно показали стихийность формирования ассортимента и его несоответствие возросшим требованиям сегодняшнего дня.

Л. Горностаева,
Г. Локуцевская

Петух. Дерево, роспись.
Горьковская обл.

Л. Сморгон.
Кукла «Капа».
Производственное объединение
«Ленинградская игрушка»

Автомобиль старого цирка.
Завод «Норма». Таллин

В. Зиновьев
(Художник ВНИИ игрушки).
Луноход.
Производственное объединение
игрушек «Мир». Минск

В. Карлов
Космонавт.
Производственное объединение
«Сибирская игрушка»

Мишка
Завод «Тегур». Таллин

В. Карлов.
Кукла эскимоска.
Производственное объединение
«Сибирская игрушка»

Алла Яковлевна Соколова была этнографом и искусствоведом, она окончила Московский университет и уехала в Узбекистан. Работала в республиканском Художественном фонде и в Министерстве культуры УзССР, была главным художником Управления художественных промыслов ММП Узбекистана. Училась заочно в аспирантуре Института этнографии имени Миклухо-Маклая АН СССР. Написала диссертацию «Художественные промыслы Узбекистана» под руководством профессора С. Токарева. Осенью 1971 года поступила на сценарное отделение ВГИКа, чтобы потом пропагандировать в кино и на телевидении народное искусство.

Алла Яковлевна Соколова была коммунистом, человеком, движимым могучим зарядом духовной энергии — творить добро, приносить пользу, спешить на помощь. Она много сделала, чтобы помочь народным мастерам — узбекским ювелирам, чеканщикам, гончарам, ковровщикам — сохранить веру в свое творчество, и не было в самых дальних узбекских селениях такого мастера, который бы не встречал ее как близкого и дорогого друга. Она защищала их права, выступала со статьями и лекциями об их творчестве, она любила их, как можно любить тех, кому посвящена вся жизнь.

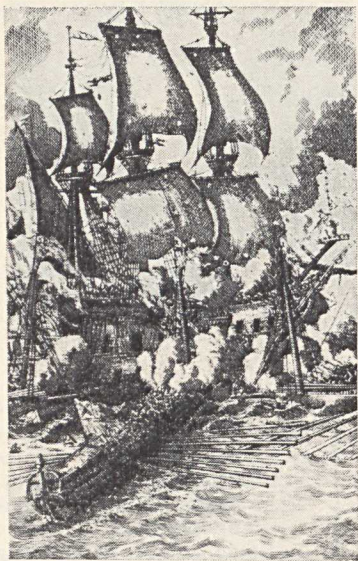
Алла Соколова была корреспондентом «ДИ СССР» в Узбекистане, написала много статей в наш журнал, была автором других периодических изданий по вопросам искусства. Последний ее материал о мастерах-чеканщиках был опубликован в «Правде».

Приезжая в Москву, она приходила в редакцию. Каждая из этих встреч с ней была большой радостью для нас. От нее исходила могучая радость жизни, ее страсть к свершению добрых дел была заразительна.

Мы никогда не забудем ее.

Редакция «ДИ СССР»

«Прижизненные портреты»



«Гравюра петровского времени»

...На море — битва. Громадные парусные фрегаты отбиваются от обступивших их со всех сторон гребных галер. Вьются клубы дыма — от орудийных выстрелов, от загорающихся судов. А в небе, как бы отвечая им, клубятся облака. Над облаками лента с надписью — «Баталия при Гренинге июля 27 1721». А внизу подписано: «В Санкт Питер Бурхе грьдировал Алексей Зубов 1721». Алексей Зубов — один из крупнейших русских гравёров и самый талантливый гравёр петровского времени. И закономерно, что на открывшейся в начале этого года в Гос. Русском музее выставке петровской гравюры из шести крупнейших музейных и библиотечных собраний страны именно он представлен наиболее полно. Работы его на редкость живописны, хочешь сказать, красивы по цвету, награвированы легко и свободно. В них подкупают живость штриха и ощущение внутренней динамики. Разумеется, петровская гравюра не ограничивается А. Зубовым. Его современники — Леонтий Бунин, Иван Адольский, Иван Зубов, Питер Пикарт, Леонтий Тарасевич, Адриан Шконебек — достаточно известны.

И хотя эти гравёры — выученики разных школ, южнорусской, московской, голландской, есть что-то, объединяющее их всех. Это и знаменательное время, в которое они работали, и сама суть их творчества, весь комплекс целенаправленных усилий. Почти каждый лист на выставке — большая редкость. Некоторые дошли до нас лишь в 1—2 экземплярах. Многие из них изображают сцены битв, военных триумфов, фейерверки (47 листов), другие — виды Петербурга, Москвы, карты, планы (24 листа), третьи запечатлели внешность Петра I (12 листов). Своеобразно выглядят учебные пособия, календари, аллегории, громадные «тезисы».

Кроме гравюр, в экспозиции показаны книги с гравюрами, медные доски, рисунки первой четверти XVIII века. Необходимо отметить высокий научный уровень выставки, а также каталога, очень серьезно составленного М. Алексеевой.

Г. К.

«Без живописца и гравировального мастера обойтись невозможно будет, — так писал Петр I Сенату в Указе об учреждении Университета и Академии наук. Новые условия жизни диктовали и новые формы распространения образования. Кроме популяризации разнообразных практических знаний, не менее важной была наглядная фиксация результатов государственных преобразований, реформировавшегося строительства, блестяще одержанных побед. И не случайно именно на гравюру, как на искусство наиболее оперативное, мобильное, находящееся благодаря своей тиражности самого широкого зрителя, было обращено пристальное внимание.

В своем собрании гравюр, из которого взяты воспроизводимые здесь листы, я особенно люблю подбор листов, характеризующих Петровскую эпоху. Часто мы сами не сознаем, насколько художественное и историческое осмысление предмета зависит от того, в каком материале воплощена его образительная идея. Нам кажется, что камень, дерево, медь, серебро — прочная форма, надежная оболочка, хранящая дух ушедших эпох. Сам материал внушает доверие. И, конечно, рядом с ним что стоит гравюра — всего лишь листок бумаги. Непрочный, хрупкий, эфемерный: кажется, по недоразумению ему подчас вручаются тайны веков. Но стоит столкнуться с необходимостью установления контакта с эпохой, и делается ясно, что и вкрапленные в современные городские массивы древние, как правило, перестроенные здания, и бережно хранимые в музеях реликвии, и разнообразные произведения прикладного искусства — все это, даже взятое вместе, не может дать хотя бы приблизительно цельной картины какого-нибудь события.

Полтавская битва! Тут трезвый голос историка перекликается с пылкими строками Пушкина. Но когда мы хотим представить себе это грандиознейшее сражение, с досадой ощущаем, как на страстный эмоциональный фон ложатся воспоминания о виденном: музейные стеклянные шкафы с повисшими мундирами, мало что говорящие сабли, ядра, ордена... Как трудно из этих фрагментов составить живую и достоверную картину битвы! «Изображение преславной баталии между войск российских и свейских... учинившейся неподалеку от Полтавы июня в 27 день 1709». — Громадное пространство, четкие построения военных подразделений, уже готовых сойтись в рукопашную, редуты, оборонительные сооружения. На переднем плане — Петр I и его соратники, на заднем — Полтавская крепость. Эта гравюра, заказанная Петром I французскому гравёру Н. Ляремессену, сделана по картине П. Д. Мартена, который несколько лет спустя после битвы не только

тщательно ознакомился с ее описаниями, но и досконально изучил планы и ход сражений.

Гравированное изображение свадьбы Феофилакта Шанского, «который державнейшего великого монарха многоуважаемый шут и смехотворец». Этой свадьбой-пародией Петр высмеял напыщенный и чинный древнерусский свадебный этикет.

Портреты Петра I: сначала вдвоем с Иваном — два царя, затем Петр один. Заточена в монастырь Софья, поспешившая, было, изобразить себя не только в окружении семи добродетелей, но и в царском облачении с державой и скипетром. «Птенцы гнезда Петрова» — фельдмаршал Шереметев, крупнейший государственный деятель Меншиков, фаворит и наставник царя Лефортов, «царёво око» Ягужинский, государственный канцлер Головкин, дипломат Куракин.

Есть такое выражение, скорее, понятие — «прижизненный портрет». Любый музей, любый собиратель горд именно такими изображениями. Подумать: триста лет прошло, но и через них ощущаем мы живое дыхание этих давно минувших времен! Не доверять такому портрету нельзя. И не потому, что он больше похож или сделан непременно большим мастером. Всякое бывало. А потому, что такие прижизненные изображения всегда проникнуты теплом живого чувства, близкой связи, подлинным ощущением времени. И мы, глядя на такие портреты Петра или какого-либо из его сподвижников, видим этих людей глазами их современников. Проходят десятки, сотни лет, и вновь создаются портреты тех, кто остался в памяти потомков. Они могут оказаться художественнее, выразительнее, могут быть написаны более талантливыми художниками. И все же это уже реконструкция, а в тех, прижизненных, — само время. И зайдет речь об эпохе, о человеке — всегда предпочтется портрет старый, пусть маленький и невзрачный.

Л. Кропивницкий

Петр I.
Гравюра черной манерой
Я. Галле. Конец XVII в.

А. Д. Меншиков.
Гравюра резцом.
Неизвестный мастер. 1702

Государственный канцлер
Г. И. Головкин.
Гравюра резцом.
Неизвестный мастер.
Первая четверть XVIII в.

Полтавское сражение.
Гравюра Н. Ляремессена
старшего. 1724

Вид Дворцовой площади
в С.-Петербурге.
Гравюра О. Эллигера. 1729

Фельдмаршал Б. П. Шереметев.
Гравюра резцом П. Антипова.
1774



Наставник и друг Петра
Франц Лефорт.
Гравюра резцом Дройе. XVIII в.

Царевич Алексей Петрович.
Гравюра резцом.
Неизвестный мастер.
Начало XVIII в.

Царевна Софья.
Гравюра резцом А. Афанасьева.
1758(?)

Дипломат Б. И. Куракин.
Гравюра резцом П. Гунста.
После 1717

А. П. Меншиков.
Гравюра П. Пикарта. Около 1707



Зображення, згідно з яким, між військом російським і сибірським відбулися боями жорстокими, в яких перемігши царського владу і владу сибірського Петра І, першого імператора, згодом якого встановився мир.



Вид на Москву, с Кремля, в 1710 году. В центре — Большой Кремлевский дворец. Справа — Китайгородская стена. Внизу — река Москва.



FRANÇOIS LE FORT,
de Geneve, General et Amiral du Czar Pierre le Grand,
Président de tous les Conseils de l'Empire, et
emporté au combat les yeux remplis de son Prince.



Alexius Petrovicius,
Augustus Moscorum Caesaris Filius,
Imperialis dignitatis haeres,



