

Д. Висти

Б. Диодоров

А. Зиков

ISSN 0130-3034

В. Каневский

С. Коваленков

Н. Попов

Е. Ганнушкин

Л. Токмак

В. Акопов

Г. Басиров

С. Алимов

Р. Варшамов

Е. Мони

Е. Черневи

А. Маркевич

Ю. Молок

Б. Мессере

В. Вагин

Ю. Бажанов

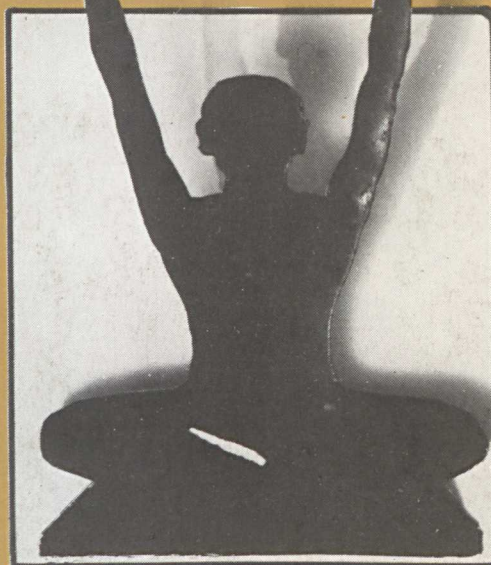
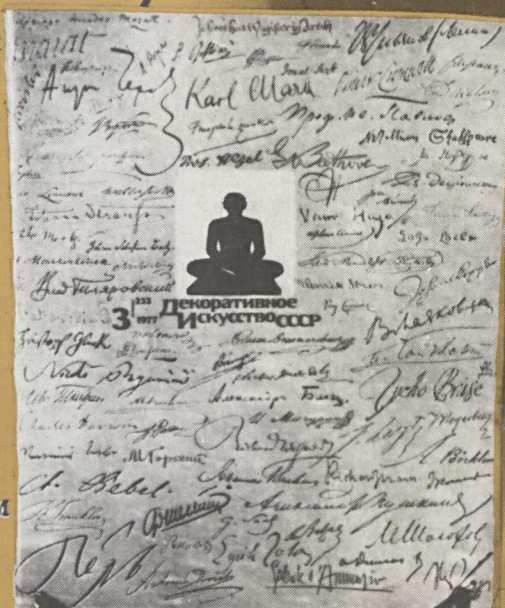
А. Костин

Н. Калинин

В. Васильев

А. Коноплев

М. Митурич



2³⁷⁵
1989

Декоративное
Искусство СССР



Тициан
Венера перед зеркалом (ок. 1550)
Продана Меллону за 594.158 долларов.
Находится в Вашингтонской национальной галерее

Антуан Ватто
Меццетен
Продана Г. Гюльбенкяну
Сейчас находится в музее Метрополитен



Метаморфозы Сокровища затонувшего острова



Рембрандт ван Рейн
Портрет старика
Куплена Г. Гюльбенкяном за 30.000 фунтов
Музей Г. Гюльбенкяна, Лиссабон

Дирк Баутс
Благовещение (XV в.)
Музей Г. Гюльбенкяна в Лиссабоне



Рафаэль
Мадонна Альба (ок. 1510)
Куплена Меллоном за 1.116.400 дол-
ларов
Вашингтонская национальная галерея



Ван Дейк
Портрет Сусанны Фурман с до-
черью (ок. 1620)
Продана Меллону
Находится в Вашингтонской нацио-
нальной галерее



Рафаэль
Святой Георгий с драконом
(ок. 1504)
Продана Меллону
Находится в Вашингтонской нацио-
нальной галерее



Халс
Портрет офицера (ок. 1640)
Продана Меллону
Находится в Вашингтонской нацио-
нальной галерее

К читающей России

В РЕДАКЦИЮ ПРИШЛО ПИСЬМО... Сейчас, в эпоху гласности, подобные письма принято публиковать без комментариев — пусть, мол, читатель сам разбирается, выбирает.

Но в данном случае этого показалось мало.

Постановка проблемы — «угроза гибели книги» — оказалась столь неожиданной для большинства сотрудников редакции, что мы решили сопроводить письмо пояснительным материалом: побеседовали с некоторыми из его авторов, а комментарий поручили главному художнику журнала.

Надеемся, в такой композиции читатель найдет достаточно оснований для осмысления поставленного художниками вопроса.

Программа Николая Калинина

...Я подумал вот о чем. Допустим, мы привыкли к бюрократическому государству, к системе контроля и прочему. И наверное, не можем или еще не готовы жить иначе. Ну что же — может, оставим систему Госкома, но заменим чиновников-дилетантов — профессионалами. Как я это себе представляю?

Во-первых, в ближайшие сроки надо организовать при всех издательствах худсоветы. Тогда ведущие художники, искусствоведы вместе с представителями книготорга, полиграфии, издательскими работниками смогут влиять на качество книг. Но это лишь полдела.

Следующий шаг: главные художники всех издательств образуют Совет главных художников. Такой Совет мог бы и выбирать главных художников, и основать центр для разработки основ фирменного стиля того или иного издательства, и подготовить программу проведения всесоюзного конкурса. Он мог бы делать очень многое для повышения культуры книги — вплоть до выделения для библиофильских изданий высококачественных полиграфических материалов или разрешения конфликтных ситуаций между художниками, издательствами и типографиями.

И третье, что нужно, — это методический Центр по разработке различных профессиональных культурных программ: для издания переводов зарубежных книг по теории и практике книжного искусства, для создания профессиональной видеотеки и так далее.

Все это как-то поможет исключить отрицательное культурное влияние аппаратных методов работы в книгоиздательском деле.



С трибуны VII съезда художников СССР прозвучали слова: «Сегодня книга как предмет культуры и искусства в нашей стране находится под угрозой полного уничтожения»*.

Эти громкие и трагические слова потонули в общем гуле современной публицистики. Они не услышаны среди необъятного потока неотложных проблем нашей страны.

Эпоха перестройки и гласности отмечена страстными призывами к спасению: «Спасайте реки!», «Спасайте рыбу!», «Спасайте церкви!», «Спасайте целые нации от вымирания!», наконец, «Спасайте крестьянина... землю... детей!» Сегодня, кажется, слишком многое НУЖНО СПАСАТЬ.

И вот среди этих трагических призывов — еще один: «Спасайте книгу!»

Кого же нам спасать в первую очередь? Какую проблему решать сегодня, какую завтра? Кому пока что «не быть», а уж потом «быть»?

Поскольку все призывы носят характер буквально предсмертного крика, поскольку все, начиная от рыбы и кончая Государственной библиотекой в Доме Пашкова, непосредственно касается сегодняшней материальной и духовной жизни советского человека, очевидно, спасать надо все сразу и всем вместе.

Итак, послушайте снова, что говорят художники: «Спасайте книгу, завтра в стране не будет книг!»

Что же происходит? Этот вопль кажется абсурдным в эпоху гласности и печатного бума, когда мы завалены печатной информацией настолько, что читать-то не успеваем. Не сразу и не ко всем доходит этот призыв. Надо разобраться, надо объяснить читателю, о чем мы, художники книги, хлопочем.

О какой книге и о какой гибели идет речь? Речь идет о той книге, которая составляет основу нашей культуры, основу и сущность любой библиотеки, от государственной до личной, школьной, детской. О той книге, которая сопутствует нам как наша собственность всю жизнь и переходит в наследство потомкам. Книге, которая представляет собой предмет культуры и искусства, уникальный предмет, соединяющий в себе усилия большого количества творцов: писателя, художника, издателя, типографа.

Буквально — речь идет о КНИГЕ в твердой обложке, возможно с тиснением, возможно с красивым супером, на хорошей бумаге, специально выбранной для этой книги, с обязательным форзацем (пустые листы до титула), с белым авантитолом, распашным титулом, где автор и название набраны особым шрифтом, со специальной полосой текста, допускающей красивые поля; о книге с определенным, выбранным для этого автора набором, специальным иллюстративным материалом, массой тонких, очаровательных и очень по существу важных деталей оформления, которые при кропотливом и продуманном труде специалистов делают авторский текст не только «информатив-

* Из доклада председателя МОСХа О. М. Савостюка. Те же тревожные слова прозвучали в развернутом и аргументированном докладе, посвященном проблемам книжного искусства, вице-президента Академии художеств Д. С. Бисти.

ным», но превращают его в явление культурной жизни страны, мира, эпохи, буквально — сокровище культуры. Или о книге дешевой, книге-брошюре — в мягкой обложке, на «плохой» бумаге и т. п., — она тоже должна быть культурным изданием, плодом специальной, грамотной, тонкой работы.

«А так ли уж все это важно? — спросит изголодавшийся по давно ожидаемой и вообще любой информации советский читатель. — Дайте мне Гумилева, Ахматову, Платонову, пусть на плохой бумаге, но дайте, и поскорее!» «Дадим, — твердо обещает председатель Госкомиздата М. Ф. Ненашев на встрече с общественностью в Телецентре, — завтра же дадим, и еще Набокова, и еще Гроссмана, и Северянина, и еще пособие по каратэ и иглоукалыванию — все в неограниченном количестве. Без лимитов». Плохо ли? — Плохо!

Мандельштам, передаваемый на слух, в рукописях, на машинке, — определенный знак общества, где Мандельштам запрещен и где за него сажают.

Мандельштам, напечатанный в журнале, который трудно из-за Мандельштама достать, — определенный знак общества, где культура в загоне.

Но Мандельштам, распространяемый в некультурном оформлении, — знак некультурного общества, а именно к этому ведет аппарат, уродуя книгу очередными ампутациями, бесчисленными приказами снимая элементы оформления книги (форзацы, авантителы, титулы и т. д.), заставляя печатать стихи в подборку, друг за другом, необъятно расширяя полосу набора, вынося порицания, вплоть до лишения зарплат, за «неиспользованные» в книге чистые листы и белые поля.

Здесь, как и всюду у нас, царствует наш главный, въевшийся в кровь принцип — «пусть некрасиво, но побольше», — так долго и упорно утверждавшийся в жизни, что мы наконец окружили себя некрасивыми домами, живем среди некрасивых и бесполезных вещей и пользуемся некрасивыми и ломающимися машинами, которые нигде починить.

Теперь мы собираемся поставить на полки побольше некрасивых книг.

Улавливаете, о чем речь? Наш спор с Госкомиздатом напоминает давнишний спор о красоте и пользе: руководитель печати рассуждает «по-хозяйски» просто. «Что сейчас народу важнее?» — «Квартиры!» — говорили вчера и уничтожили искусство архитектуры. «Количество», — подхватывает толпа изголодавшихся читателей сегодня — но разве не слышится за спиной голосующих печальный опыт однозначного решения этого вопроса?

Процесс превращения полезной, но некрасивой вещи в бесполезную можно рассмотреть на волнующем нас примере с книгой. Предположим, стихи Пушкина или Набокова напечатаны массовым тиражом безо всех тех «излишеств», о которых говорилось выше, неважно, каким шрифтом, в подборку, чтобы побольше уместилось, большим тиражом, чтобы подешевле и доступно каждому, а для рекламы — пусть в яркой обложке, чтобы купил и тот, кто про



Из размышлений Александра Коноплева

...Первое, о чем каждый раз задумываешься, читая многочисленные программы издательской деятельности в нашей стране, предлагаемые Госкомиздатом — а знают ли составители этих программ, какова роль художника в современной книге? Это отчасти наивный но по-своему трагичный вопрос для людей нашей профессии. Ответ простой. Нет, не знают.

И не стремятся узнать.

Для них наше профессиональное участие в создании книги столь же подразумеваемо как наличие хорошо сшитого костюма у чиновника высшего ранга. Мы — обслуга, мы всегда под рукой. И не более того.

Эта трагическая и одновременно фарсовая ситуация уже привела — а в будущем это станет очевидным для всех — к тому, что отечественное искусство и, не побоюсь высокого стиля, европейская культура могут потерять свое очень сильное звено.

Мы работаем «по найму», наши идеи не оплачиваются, оплачиваются «оригиналы». Изгнание «излишеств» из книги сопровождается изгнанием художника.

В общем, я не хочу повторять то, что мы уже написали в письме. Главное — что за политикой Госкома стоит чиновничий способ решения проблем. Они не понимают, что дефицит чтения — это не просто дефицит книг...

Мнение Бориса Мессерера

...При сегодняшней политике Госкомиздата есть только один выход: создавать «культурные заказники», оазисы, резервации для высокопрофессионального искусства печати. Мы не можем окончательно потерять всякую возможность для творческого эксперимента. А для этого надо отстаивать права малотиражной книги. Должна же где-то храниться и развиваться традиция высокого искусства, подобно тому, как существует фундаментальная наука.

Вспомните — вот именно вспомните! — что такое книга. Вот ты держишь ее в руках, любишь ее форматом, переплетом. Медлишь, прежде чем открыть. Потом перелистываешь — тут пустая страничка оказалась, форзац. Дальше папиросная бумага, за ней авантитул. Потом еще пустая бумажка, потом величественный титул. И ты все медлишь перелистывать, предвкушаешь удовольствие: что же будет дальше. Такая «книга-путешествие» — это идеал старого книжного дела. Для такой книги не нужно, кстати, японской техники, ее и вручную можно напечатать. Нужен только мастер, художник, способный такую тонкую вещь сделать по всем правилам. А без существования подобных профессиональных эталонов ни одна профессия жить не сможет. И наша — не исключение.

На такую малотиражную книгу нужны, конечно, средства. Но я убежден, что для нее найдется покупатель, ценитель, высококультурный человек. Не надо бояться дотаций. Во всех развитых странах знают: дотация, направленная на сохранение культуры, всегда окупается. Только нам приходится это объяснять...

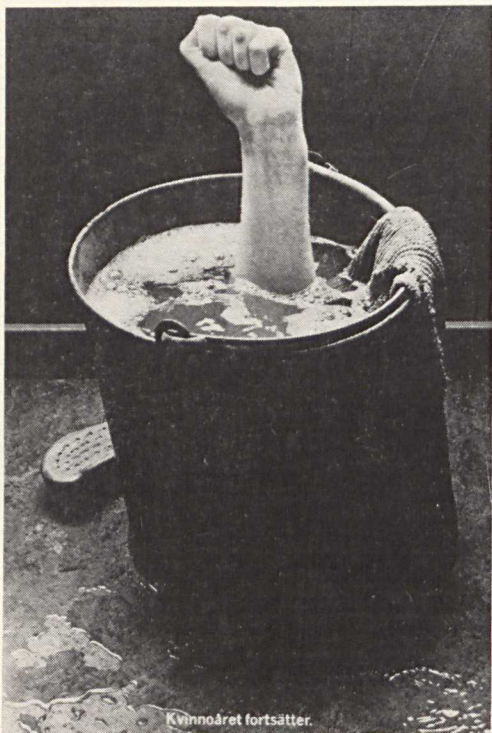
Из беседы с Николаем Поновым

...Не надо предаваться иллюзиям, надо трезво понимать: пока художественную политику в области книги вершат чиновники, никакого качественного успеха быть не может. Казалось бы: существует Союз художников, Академия художеств, — но никто ничего с этой огромной сильной машиной — комитетом — сделать не может. Если раньше его цензура над издательствами была идеологической, то теперь она — экономическая.

Пока еще сохранились кое-где хорошие художественные и литературные редакторы. Но их все меньше — качество ведь никого не интересует, на нем-то и экономим. Пока еще мы получаем премии на международных конкурсах, но только за счет таланта художников... А если художниками будут так пренебрегать — то где сохранятся таланты?

Мы все время не можем вам объяснить чего-то самого главного: такое впечатление, будто комитету интеллект читателя представляется равным нулю, а что касается художественных потребностей — то их просто нет. Словно читатель — недоросль, который проглотит все, что ему дадут. Нужны стихи? Пожалуйста! — в подбор. Набоков? Будет — на желтой бумаге. Можно и Шаламова издать как Кочетова. Какая разница? И поскольку работники Госкомиздата не видят этой разницы, то их даже и упрекать нельзя. Они ведь не злоумышленники.

Поэтому единственное, на что мы можем рассчитывать в процессе перестройки, — это, по-моему, на то, что она потребует нашего решительного включения в круг международных издательских связей, в развитие печати на началах фирменного сотрудничества. Здесь скрыт огромный и пока неиспользованный «ресурс» поддержания профессиональной художественной и полиграфической культуры. А другого выхода я, честно говоря, не вижу.



Из беседы с Андреем Костиным

...Мне кажется, что если вы хотите разобраться в наших проблемах, вам надо начать с очень простых и наивных вопросов: что такое Госкомиздат? Кто есть кто? Каков культурный и профессиональный уровень этих людей?

Если бы мы попытались разобраться в структуре комитета, понять, что же он сделал за время своего существования, такой анализ многое прояснил бы в ситуации. Пока мы этого не сделали, нам очень трудно вскрыть для вас ложную стратегию. Комитет провозглашает правильные лозунги — демократизация, контакт с потребителем. Он ведь не декларирует, что у нашей книги должен быть низкий культурный уровень. А результат? Такой же, как всюду, где побеждает чиновничья логика. Они рапортуют, как велико у нас потребление мяса, но в магазинах его нет. Так и в области изданий.

Мы, наверное, представители профессии, сильнее всего пострадавшей от перестройки. Вот ввели хозрасчет. Издательство вынуждено экономить, типография его «прижимает». Текст не сокращать. Значит, можно не делать иллюстрации, авантитул тоже, да и суперобложка не нужна — экономим. А авторского права у нас, художников, по сути нет. В стихотворении «Буря мглою небо кроет» слов не переставишь, а вместо синего цвета покрыть желтым — пожалуйста, и ничего! Можно поменять иллюстрации, что хочешь можно. А художник должен молчать. Протестовать вроде и нельзя — слава богу, что пригласили...

Из беседы с Аркадием Троянкером

С чиновником нельзя особо долго церемониться, иначе он завладеет инициативой. Я предлагаю искать выход из кризисного положения в осознании достоинства профессии, в повышении требований компетентности, в утверждении творческих и авторских прав художника печати.

Наши профессиональные задачи решают люди с совершенно другой подготовкой, призванием и талантом. Потому-то они с нами и не считаются, что преследуют собственные, чуждые культуре цели.

Моя идея проста: мы должны сплотиться именно на идее профессионализма как высшей — на сегодня, единственно спасительной и гражданской идее.

Мы должны призвать к этому Союз художников. Как общественная организация он обязан понять поставленную временем и культурой задачу.

Мы должны призвать к этому и Госкомиздат: сегодня в нем номинально существует отдел главного художника — значит, можно реформировать этот отдел, собрать мощный и авторитетный художественный совет, действенный, а не такой как сейчас — генеральский.

Может быть и другая практика (это, кстати, давняя идея): создать художественные бюро или ателье художников книги, которые оказывали бы соответствующие услуги издательствам. У каждого разная специализация, собственные стилистые предпочтения — но все вместе они входят, скажем, в Объединение художников книги.

Короче, есть несколько моделей, их надо обдумать. При этом нельзя забывать главного: мы должны ощущать себя неким профессиональным единением, организацией, способной сказать: «Мы с этим издательством не работаем. Оно не соблюдает элементарных правил». В такой ситуации с нами вынуждены будут считаться.

Набокова и слыхом не слыхал. Эта книга читается один раз (еще и потому, что быстро истрепывается), валяется какое-то время, а потом неизбежно выбрасывается.

Однако Пушкин, лежащий в мусорном ведре, — это уже даже не бескультурье. И не дай бог нашим детям привыкнуть к тому, что в мусорном ведре может закончить свою короткую жизнь томик Ахматовой — 60 копеек цена. Нужно ли Платонова и Фолкнера, Достоевского и Гоголя читать наспех, вынув из кармана? Нет, их надо читать медленно, возвращаясь к прочитанному не один раз за свою жизнь. Одна и та же книга должна сопровождать своего хозяина, быть частью биографии, становиться овевающим, уникальным хранителем самых глубоких размышлений о жизни.

Необходимо срочно, сейчас же возродить высокое нравственное отношение к КНИГЕ, а значит — и к труду издателя, редактора, типографского рабочего. Наши типографские машины износились не из-за срока службы только, а в основном из-за того, что на этих машинах полагалось хорошо печатать лишь собрания сочинений Брежнева, но не Зощенко. Они были перегружены валом продукции, шедшей на макулатуру. Именно вал без адреса и без смысла породил небрежное отношение к процессу печати: инженер, рабочий, станок — все стали работать плохо. Философы и социологи пусть размышляют на эту тему — не является ли проблема взаимоотношения культуры, экономики и политики решающей на сегодняшний день. Мы вернемся к своим проблемам.

Действительно ли у нас в стране трудно выпустить нормальную книгу с теми «излишествами», которые делают ее предметом культуры? Скажем честно, сегодня это просто трудно, но скоро будет практически невозможно. По утверждению руководства печати, парк типографских машин в стране разбит настолько, что через два-три года мы на этих машинах напечатать ничего не сможем. Кадры типографов поредели, и в типографиях почти нет людей, которые сумели бы напечатать книгу так, как это делали в дореволюционных условиях. И естественно. Потому что снятие всяких «излишеств», циничное раздевание книги привело к потомственной дисквалификации не только типографских рабочих, но и работников издательств, художественных и технических редакторов, которые по замыслу художника приводили все эти «излишества» в гармоничное целое, способное к напечатанию и тиражированию.

Итак — НЕТ машин, НЕТ сырья, НЕТ профессионалов, и самое главное — к этому трагическому состоянию книгопечатного дела в стране привела определенная, осознанная политика подчинения культуры печати проблемам сугубо политическим и хозяйственным.

Сегодня Госкомиздат держит в своих руках весь сложный механизм книгопечатания, полностью охватывая политическую, хозяйственную и культурную жизнь издательств.

Его хозяйственно-культурная программа предусматривает, учитывая низкие техниче-

кие возможности типографий, отсутствие сырья и сильно возросший спрос массового читателя — максимально сократить сроки подготовки рукописи к напечатанию, то есть максимально урезать художественно-редакторский цикл подготовки книги к печати.

Она предусматривает также — за счет сокращения финансирования на техническое исполнение и материалы, а также за счет практически полного исключения художественного оформления — удешевить издания в номинале.

Она предлагает перевести издательства на хозрасчет, то есть в условиях по-прежнему сохраняемого централизованного управления втянуть все издательства на путь рыночной конкуренции и подчинения книгоиздательской политики рыночному спросу.

В этой программе безусловно многое соответствует насущным проблемам момента — но именно момента, и потому эта «БЛИЦ-программа» не только не учитывает, но и сознательно исключает все вообще проблемы художественного оформления книг. Ведь для этой программы самый скромный элемент оформления — палка в колесе: увеличиваются сроки издания, сокращается количество выпускаемых книг, уменьшается тираж, удорожается номинал.

Не восстановлением попранных прав автора, не наведением порядка в гонорарной политике мы заняты, а экстренным осуществлением массовых изданий произведений, все более неграциозно и дурно отпечатанных и оформленных. Да, сегодня мгновенно раскупаются тиражи! И, как результат допинговой политики, коммерческий бум! Ну а завтра? Какие результаты принесет нам завтра это неосмотрительное руководство?

Бюро секции книги МОСХа, члены графической комиссии СХ СССР, члены Академии художеств в течение длительного времени пытались безрезультатно добиться аудиенции у председателя Госкомиздата и ничего не добились.

Что это — занятость министра или симптом того, что художник не нужен полиграфии, как архитектор — строительству?

Положение на сегодняшний день настолько катастрофично, что грозит не только безвозвратной гибелью целого пласта отечественной традиции, но и утратой культуры советской книги как явления общественного самосознания.

Один из самых удивительных способов жизни человеческого духа, — книга, феномен, возникший в незапамятные времена на стыке двух искусств, под угрозой уничтожения.

Ее судьба превратилась сегодня в острейшую социально-экологическую проблему, решение которой не терпит отсрочки.

Необходимо немедленное создание компетентного, гибкого руководящего центра для восстановления книгоиздательского процесса в стране.

Сделать это можно только с участием всех культуротворных сил, которые мы призываем включиться в борьбу за спасение советской книги.

1 декабря 1988 г.
(Подписи — см. 1-ю стр. обложки)

Из разговора с Евгением Добровинским

...Беда не в том, что у нас мало книг — у нас они есть, и дорогие и дешевые. Беда в том, что у нас нет ни одной не дефектной книги.

Дешевые — недостаточно дешевые в том смысле, что недостаточно точны в своей простоте. Я могу придумать замечательную книгу на оберточной бумаге, но не факт, что мне в этом случае не навяжут мелованную, чтобы прибыль была побольше. А ведь любая карманная книга — это тоже произведение искусства, это особый стиль. И дорогая книга у нас — не дорогая, а, так сказать, «богатая». Без достоинства. Кажется, будто художник, получив заказ на дорогую книгу, работает в каком-то коматозном состоянии, пытается воплотить в ней сразу все свои идеи — словно это его предсмертная профессиональная судорога. И все возможности жаждет использовать: можно прессованную пленку — давай пленку, можно «слепое тиснение» — давай и это сделаем. К тому же дорогая книга обычно печатается «там», и в ней чувствуется какая-то отторженность художника от издания, не ощущается даже ностальгия по времени, когда художник и типограф были одним лицом.

...Как «шрифтовик», я должен признаться, что живу в шрифтовой пустыне. Отдел новых шрифтов НИИполиграфии занят тем, что приспособливает плохие старые шрифты к новейшим технологиям, а для новой технологии нужны новые шрифты. При этом идет преклонение перед «латинскими» проектировщиками, не чувствующими кириллической основы знаков. Госкомиздат закупает мощные фотонаборные комплексы, не советуясь с художниками. Представьте себе, что мы не спрашивали бы мнения режиссера, приглашая актеров для постановки...

Вопросы Владимира Каневского

...Я, честно сказать, совершенно не понимаю: почему у наших полиграфических вузов такая низкая материально-техническая база? Почему реальное изучение издательского дела должно начинаться за стенами институтов? Неужели нельзя изыскать возможности для покупки современного полиграфического оборудования, чтобы процесс обучения имел хоть какой-то смысл? Или дешевле будет потом отправлять студентов на стажировку за рубеж?

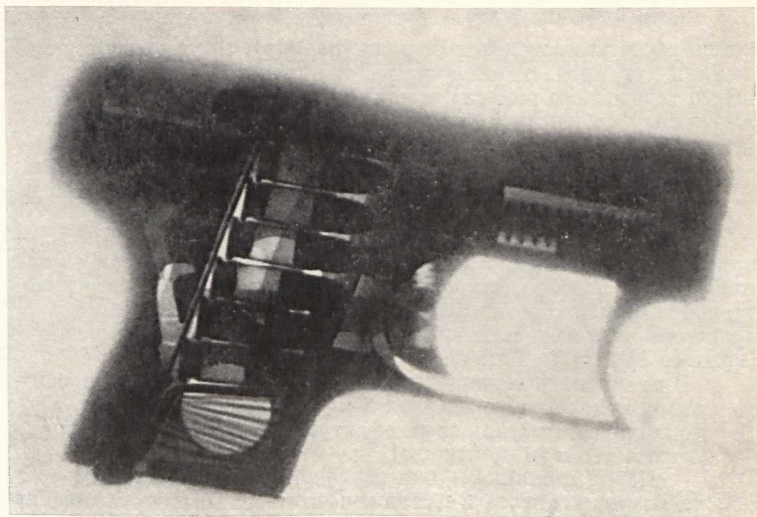
Не понимаю, почему проблема воспитания молодых художников-полиграфистов кажется незначительной: ведь мы в результате оказываемся совершенно неподготовленными к тому международному сотрудничеству, которое нам сейчас предстоит. Уровень преподавания рисунка и живописи в полиграфических вузах еще относительно высок, а техническая база — ну, почти как в эпоху первопечатников. Это что — продуманная политика? Тогда пусть кто-нибудь объяснит, в чем ее смысл...

Реплика Андрея Маркевича

...Мы все время рассуждаем так, будто нам вечно жить в условиях неудовлетворенного дефицита. Но попробуем представить себе, что произойдет в случае экономического оживления в стране. Видимо, издательская деятельность вынуждена будет ориентироваться на международный опыт. Увеличится количество издательств как за счет новых государственных, так и кооперативных. Перейдя на хозрасчет, издательства обретут свободу маневра, и книжный рынок будет насыщен. Это все же неизбежный, хотя и постепенный процесс. К тому же, как и в развитых странах, это будет происходить на фоне усиленного развития видеоиндустрии. Плюс увеличение выпуска качественных товаров народного потребления. Мы начнем терять и читателя, и покупателя книги.

Только в этих условиях, а я не считаю их невозможными, только в условиях вынужденной конкуренции можно будет говорить о сохранении книги как произведения художественного, полиграфического искусства. Эта проблема через пять-десять лет, на мой взгляд, встанет уже не как экономическая. И продумывать ее решение пора уже сейчас...

Материал подготовили Л. Невлер, О. Кабанова, М. Ляценко



Раскройте любую книгу. В подавляющем большинстве случаев вы найдете в выходных сведениях «фио» редактора, корректора, повыше — художника — тем же шрифтом (меленько). Это норма. Это символ. В этом символе подавлены функция и престиж профессии. Во всем мире поступают — и того хуже: «фио» редакторской группы вообще не проставляется. Но есть существенная разница подходов. Роль, функцию мастера, маэстро, главного оператора, художника-режиссера там исполняет наикомпетентнейшее лицо — или сам хозяин фирмы (если он специалист), или кто-то от его имени. Издатель ни за что не станет экономить, «собирать пенки» на культуре производства и даже на внешнем (товарном) виде изделия.

Но таковы законы джунглей. У нас все наоборот. Какой быть книге — диктует не человек, не общественное мнение и даже не начальство, а производственно-техническая необходимость, мертвая нужда — круг гостовских возможностей (т. е. запретов) и решетка госкомовских стандартов предписаний.

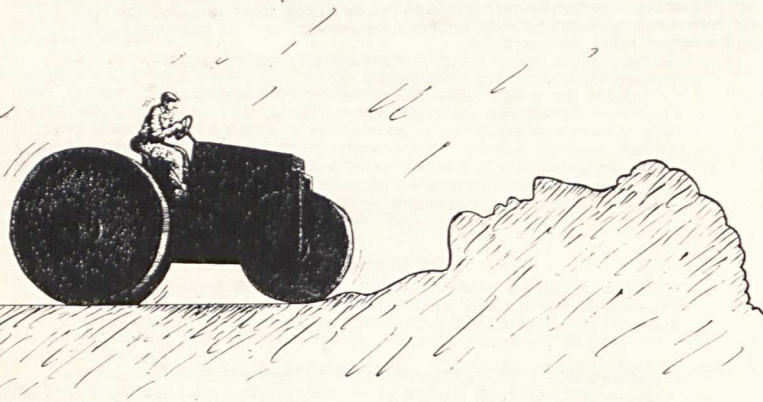
Гонорарные и заработной платы фонды здесь не зависят от массы прибыли (тиражей). И культурная, и халтурная работы вознаграждаются одинаково. Сама постановка принципа оплаты стимулирует, с одной стороны — рутину, а с другой — нестерпимую «алчность количества», настоящую погоню за сверхприбылью.

Приглашение художника в качестве изготовителя оригинальных форм для печати формально предусмотрено издательской процедурой. По какой-то дурной традиции его участие, его работа именуется гнусным словом «оформление» (печатной продукции), а деятельность — оформительством. Существует даже нормативный справочник, так называемый приказ № 314, для учета, характеристики и оплаты «оформления», т. е. видов работ! Но даже если с художником и заключается «авторский договор»

Пути перестройки

Записки профессионала

Юрий Курбатов



(чаще расчеты проводятся по заказ-наряду), то по существу художник тут продает не произведение искусства или продукт своего творческого ремесла, а как бы авторское право или рабочую силу по найму в строгих пределах продиктованных расценок.

Большинство позиций и положений «приказа № 314» смешотворно как с точки зрения классификации работ, так и в смысле способов их оценки и, разумеется, оплаты.

Постоянно сверлящая мысль: экономить... экономить... — приводит к экономии на самоочевидном, на близлежащем — оплате прежде всего высокопрофессионального труда, оплате культурной продуктивности. Масса профессиональных операций и процессов в этом, действующем четверть столетия, документе (приказе № 314) вообще не предусмотрена.

В практике утвердился принцип: изобразительные, проектные, художественные идеи в отрасли ничего не стоят, а оплачивается лишь сама «фактура» или процесс изготовления вещи — оригинала!

Перед «ценником» или тарифной сеткой все равны — и мастер с мировым именем, и новатор, и заскорузлый халтурщик!

Да и как иначе: ведь после того как художник (или художественный редактор) выполнил свою часть работы — он становится

ся «ноль фигурой», отсутствующим авторитетом, бесправной тенью. Процесс катится по инерции, проходя, по мере продвижения «заказа» из одной системы критериев в другую. Плановые оценки сменяются экономическими, идейные — художественными, творческие — техническими и т. д. От первоначального замысла на каждом этапе что-либо отмирает или кем-либо специально «откусывается!» Он (художник) может метаться по запаянному производственной дисциплиной с обеих концов коридору-туннелю, взад-вперед... пока действительно не получит пинок куда следует, не махнет рукой, не оставит своих амбиций. Печатная механика — машина, поток, конвейер: не путайся под ногами, не тормози, не срывай график и план! Так процесс на всем протяжении становится автономноуправляемым, самоценным... и бесхозным. Лишь по мере нарастания экстаза в кампаниях «борьбы за качество» ОТК так заворачивает типографские гайки, что технологи уже на входе дают художественному заказу ультиматум-отбой! Это — мы не берем! Это — мы не будем! Это — не наша забота! Собственно, в этом «окошечке» и решается судьба «качества». Приговор «технички» — высший суд.

Постепенное вытеснение из процесса высших эталонных критериев или борьба за изгнание художественно-технических излишеств сопровождается не просто изгнанием Мастера-художника и не прямо падением эстетических уровней качества при утопически мнимой рентабельности, но... спустя время, так или иначе, в конце концов, через ряд промежуточных деградаций этот «антипроцесс» приводит всю технологию, призванную работать в «режиме качества», к упадку — к «немоции количества». (Эффект переэксплуатации и преждевременный износ оборудования отлично известен администрации отрасли, но уже десятки лет она готова платить эту цену во имя сохранения порядка вещей.)

Но процесс неостановим. Происходит дисквалификация людей и идей на всех ярусах рабочего механизма. Система управления и производства маразмизирует, кадры люмпенизируются, профилактика и контроль за парком оборудования слабеет, урезаются нормы, графики и операции обслуживания — организм отрасли вгоняется в критический режим гонки-перевыполнения! Типичнейшая картина «выжимания ресурса» из отдающей богу душу рабочей скотины: «чем хуже — тем больше»!

Законный вопрос: почему художественное уродство, оскотление должно становиться источником прибыли? — пока нигде ответа не получает. Кажется, сегодня уже все привыкли к сбитому курсу профессиональных ценностей...

Но массовый читатель все же озадачен: откуда непрерывный на протяжении десятилетий «книжный голод» и «букажный дефицит»? Ведь мы всегда действовали одними и теми же испытанными и прогрессивными методами, а дефицитов так и не ликвидировали — почему?

В этом вопросе затрагивается уже проблема не столько технологии полиграфической власти и произвола, сколько философия и политика Госкомиздата, его концепции, то есть то, что в конце концов становится и нашим личным опытом, и общественным представлением. Мы слишком долго педалировали примат «содержания» над «формой» и привели если не мировоззрение, то уж наверняка множество «читательских сознаний» к дикой иерархии идеалов! Современный образованный человек заявляет вам: — Самое главное в книге — содержание... Толстой... Достоевский, а не красота-чистота-формат-удобство-буква-знак-набор-страница — профессиональный эталон издания! — Все это — ерунда! Наша культура повышается — от содержания, а не от оформления!

Иллюзия, будто мы повышаем качество культуры (благодаря астрономическим тиражам) за счет урезания излишеств культуры (художественно-технического уровня), стала манией, — а может быть, клептоманией, то есть савоморством в культуре. Ведь когда правят бал два идола — Скупость и Неряшество, — когда все к этому привыкли и скупость, как сутенер, живет за счет неряшества, то в результате выбирать не приходится — мы имеем то, что имеем, а в перспективе будем иметь... то же самое.

Нас не пугает этот своеобразный мир падших ценностей. Все уверены (по себе знают), что для удовлетворения ширпотреба нет нужды в особых технологиях. И наш способ погони за дешевой — особый, немеркантильный! Просто полиграфист жмет ручку до упора... пока что-нибудь не разлетится вдребезги.

На такую почву радостно сеять семена различных государственных «программ удовлетворения». Но свербит все тот же вопрос: правда ли, что при жизни мы станем свидетелями ликвидации дефицитов и где-то найден способ борьбы с читательскими стрессами и книгопечатным помещательством?

Мы, художники печати, не получаем никакой регулярной профессиональной информации о планах и намерениях высших эшелонов полиграфического ведомства. Сведения приходится выуживать из разрозненных и эпизодических высказываний, адресованных главным образом широкой публике, например:

— НАША ПОЛИГРАФИЯ ЕДВА ЛИ НЕ САМАЯ ОТСТАЛАЯ ОТРАСЛЬ...

— РАЗВЕ МЫ НЕ ХОТИМ ВЫПУСКАТЬ В ДОСТАТОЧНОМ КОЛИЧЕСТВЕ, СКАЖЕМ, ИСТОРИЧЕСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ... НО ВЕДЬ НАШИ ВОЗМОЖНОСТИ ОГРАНИЧЕНЫ... СПРОС ЖЕ, КОНЕЧНО, БОЛЬШЕ. УДОЛЕТВОРИТЬ ЕГО НЕ МОЖЕМ...

— ...НАШЕ ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ МАШИНОСТРОЕНИЕ В БЛИЖАЙШИЕ ПЯТЬ-СЕМЬ ЛЕТ НИЧЕГО КАЧЕСТВЕННОГО НАМ НЕ МОЖЕТ ДАТЬ. НУЖНО, НАКОНЕЦ, РЕШИТЬ ПРОБЛЕМУ БУМАГИ... *

Какой диалектический вывод напрашивается из этих неподложных признаний? Таится ли тут что-либо неизвестно-новое? Какую программу преодоления можно выдвинуть, убедившись, что сказанное — правда?

Трудно избрать верное решение по ходу таких констатаций. Понятно лишь, что стиль вышестоящих сетований указывает на неминуемую ГИПЕРПОЛИГРАФИЗАЦИЮ всей страны. Похоже, в тяжелое наследство досталось нам: и производственный распад «первопечатного труда» на «творческую» и «антитворческую» фазы, и то, что новая экономическая модель (хозрасчет) стократно обострила противоборство «фазовых интересов». Равенство (или баланс) экономических, правовых и нравственных паритетов издателя и типографа нарушены в угоду последнему...

Культуротворческий труд окончательно утрачивает свою истинную цену и привлекательность. Тотальным гегемоном становится «хозяин станка», несмотря на откровенный ущерб всеобщему делу компетентности в культуре — и ему самому в конечном счете. Как будто в каком-то бюрократическом уставе записано: Культура — нет! Инженерии — все! И строим мы не культуру, а цивилизацию.

Цивилизаторская программа вообще исключает наименее устойчивый и наиболее беспокойный человеческий фактор — присутствие художника как — дорогостоящую штуку, культурный рудимент, излишество.

Как доказать чиновнику принципиальное значение профессионала в процессах культуротворения — создания «словопечатного пространства», действительной основы визуальной цивилизации? Кто сегодня поведет эту работу? Кто возглавит полиграфическое планирование, политику закупок импортного оборудования и материалов, если от этой деятельности отстранены творческие силы?

Судя по словам того же М.Ф.Ненашева (председателя Госкомиздата), кризисная ситуация не может рассосаться еще добрый десяток лет, поскольку «...наше полиграфическое машиностроение в ближайшие пять-семь лет ничего качественного нам не может дать...» А тем временем полиграфическая обстановка в мире может резко измениться! Прецизионные технологии эволюционизируют невообразимыми путями! Может быть, стоит подумать, посоветоваться с художниками? Или Госкомиздат справится с культурным строительством в своей отрасли в одиночку, силами техперсонала?

И ДЕЙСТВИТЕЛЬНО: НА КОЙ ЛЯД ХУДОЖНИК — ПЕЧАТИ (в особенности — книге без картинок и, тем более, газете)?

Возможно, в силу языковой недостаточности, художник в профессиональном мнении — тот, кто рисует картину — в раму. Рисующий картину в книгу — иллюстратор, — он как бы «маленький художник». Но уж о «художнике печати» даже высокие выходцы из народа — самого низкого мнения, когда впервые узнают о существовании этого явного нахлебника, захребетника, без которого можно обойтись!

Даже оригинально устроенный интеллект современника никак не смиряется с мыслью, что печатная продукция не может выходить сама собой по какому-либо отменно-поточному образцу. Например, заграничному. Все дело в технике...

По правде сказать, в таком представлении особого невежества нет, есть даже проявление острой наблюдательности относительно качества бумаги и красок. Но процедурная сторона дела — создание печатного предмета — скрыта от непосвященных. А как раз тут художнику и, уготована самой природой процесса ведущая роль.

Ведь процесс создания книги — артельный труд, многоступенчатый. Участвуют в нем бригады двух типов: «издательская», начиная с автора, и «типографская», кончая вахтером (за проходной — третья артель — торговцы, распространители). Но никто в этой кандалной связке-цепи не болеет душой за все сразу!

Вот тут-то как раз и уготована художнику ведущая роль: функция неподкупного управляющего, эксперта, режиссера-постановщика. Функция и позиция есть, но художник-то к управлению не допущен!

А ведь процесс сотворения книги — художественный (даже философский) процесс — с обратным эффектом действия — самовоссозданием культуры... В нем участвуют десятки лиц, и не должно быть так, чтобы все шло по убывающей «кривой»...

Сегодня Япония лидирует в электронике не потому, что сэкономила на рисовой бумаге и чистоте германия

для полупроводников, а именно на чистоте германия, культуре процессов Японии обставляет нас!

Неужели трудно понять или поверить, что создание книги — такой же прецизионный культурный процесс?

Мастер-художник нужен процессу не только и, возможно даже, не столько, как «украшатель» — создатель излишеств (неприятных кой-какой неопрятной экономке), а именно как рационализатор, управляющий, убирающий все лишнее — грязь и колюч, перекосы и перегибы (перефальцовку), смещение красок, растиснутый шрифт — халтуру. Он не работает в категориях: на вкус — на глазок, красиво — некрасиво... правится — не правится... подкупает — не подкупает... симпатично — несимпатично... вкусно... мило... приятно... ароматно: ты-тю-тю...

Книжный художник работает в категориях: четко, выверенно, остро, умно, безошибочно, уточненно, невероятно, гениально — он работает с образом человека, читателя. И только уровень профессиональной гениальности служит художнику печати алиби, мерой его участия в деле, его вкладом и аргументом в той «мелодии культуры», которую улавливает даже малокультурное ухо.

Бывает — достаточно сдвинуть на миллиметр, сузить или поднять чуть-чуть, и — «серое вещество-пространство» — становится периметром культуры, произведением искусства — книгой, полосой высокого стиля — и дешевка поднимается из грязи на высокую полку человеческих достоинств-достижений. Надо только — чуть-чуть... Это прецизионное «чуть-чуть» знает каждый: и художник, и сапожник. Бывает оно в каждом деле — набойка, подметка, стиль-шов-линия — портилки, соринка-волосок — часовщика, нота-си-бемоль — музыканта, рифма-слог-ударение — поэта... Все это — чуть-чуть, осязаемое угрызение совести... Культура работает с таким материалом, с такими категориями и на таком уровне.

Обузьте мысленно тетрадку-приложение к «Огоньку» — и вы сразу почувствуете: лучше! И в карман удобней положить, и в руки хочется взять, и плохая бумага — не помеха... Так работает весь мир. Никакие производственные соображения тут не к месту (да и емкости набора можно сохранить — стоит только пошевелить мозгами).

Не странно ли? Мы — самая читающая страна в мире. Но собственно дешевой массовой книги у нас нет. Нет так называемой «дешевой массовки». Есть «массовая дешевка». А что еще может быть, если средства на создание «дешевой книги» — и есть предмет экономии; если застойная пара «скупость плюс неряшливость» упирается, поскольку живет совместной нищетой, провоцирует нищету и продуцирует ту идеологию, о которой выше шла речь: лучше хуже — но больше!

Может, потому еще столь невысок уровень и нашей дорогой, уникальной, элитарной книги. Если бы не заграничная база, не валюта, за которую нам печатают Дания, Австрия, Финляндия — неизвестно, с чем бы мы выходили на международную арену.

Неизвестно, во что превратится наше профессиональное мышление (мастерство без практики), если отменить традицию — печатать лучшее на инобазе! Неизвестно — во что станет изготовить то же самое на собственной внутренней полиграфической базе, растленной в «индустриальных объездах»?

Культура книги умирает плавно и постепенно. Она уже сейчас — продукт экономики, а не проекция человеческого Духа на предмет приложения художественных сил. Ее сотворяют (то ли — пекут, то ли — тачают) все, кто мало-мальски научился читать и писать... постановления.

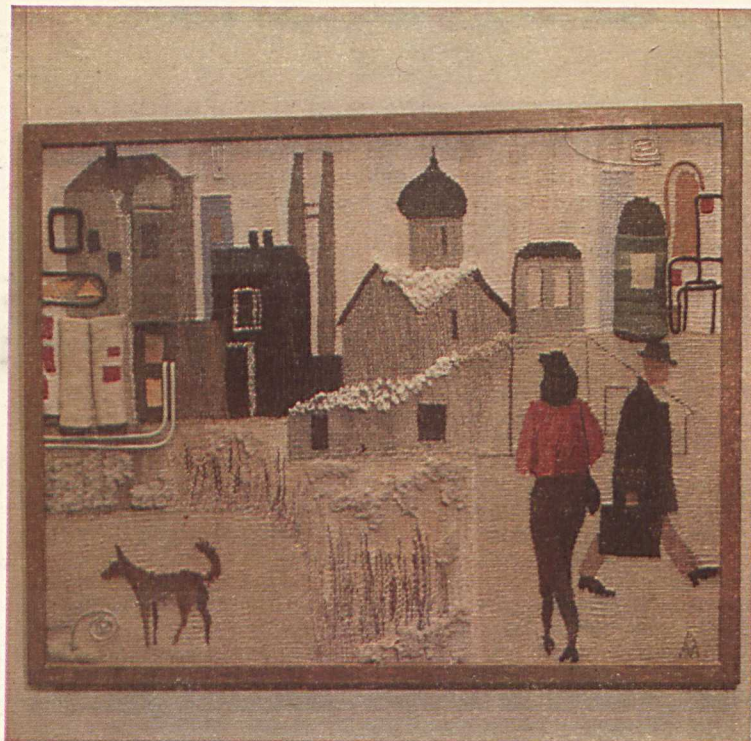
С кем тут спорить, кому внушать, что задача Художника, Мастера Печати — создавать культурную архитектуру визуальной цивилизации, что надо рискнуть возратить Печать (хотя бы мысленно) в естественное лоно Культуры, чтобы недостающая полиграфическая Муза вступила в традиционный пантеон подруг?

Для этого не нужен протяженный ряд мер, достаточно восстановить престиж профессии, провести реформу высшей (профессиональной) школы и — на месте Госкомиздата создать Ассоциацию или Совет директоров (а может, и главных художников) издательств.

Иных культурно-деловых альтернатив в отношении к искусству Печати у нас просто нет. Глупо надеяться, что кто-то извне станет ждать, чтобы открыть рынки перед нашей техникой и полиграфической продукцией.

Короче, сегодня в целях самозащиты от застоя, «концепция печати» могла бы строиться на простом, но трезвом расчете: экономическом девизе, отмечающем былые заискивания, — деньги помещать в культуру!

* Из выступления председателя Госкома СССР М. Ф. Ненашева на встрече в ЦК КПСС с руководителями средств массовой информации, идеологических учреждений и творческих союзов 8 января 1988 г. (Советская культура, 1988, 14 января.)



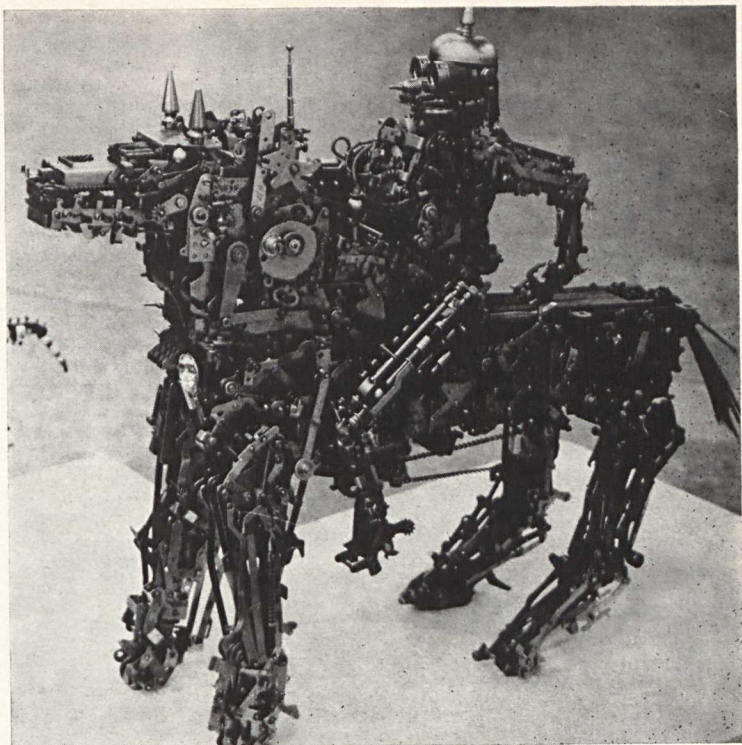
Выставки
XVIII Молодежная
Реплики с выставки

Искусство молодых всегда служит барометром эстетических настроений общества. Сейчас этот барометр показывает бурю. Московские молодежные выставки обычно в эпицентре этой бури, по ним скорее и точнее всего можно определить истоки вихря, направление движения.

Поэтому «ДИ СССР» в своем кратком рецензировании XVIII Молодежной затрагивает не только декоративные, но и станковые виды изобразительного искусства. Тем более, что их границы давно порушены, а общность путей выступает все отчетливее.

К обсуждению декоративно-прикладного раздела XVIII Молодежной мы привлекли в основном художников, участников выставки. А также ее устроителей и организаторов экспозиции, как молодого, так и зрелого поколения. Хотелось узнать, почувствовать, понять умонастроения хозяев выставки.





ДИ СССР. Наш первый вопрос. Как оценить выступление художников декоративных видов на общей арене молодого искусства? Сохраняет ли декоративное искусство то лидерство, поисковый характер, которые мы обычно отмечали на предыдущих больших художественных выставках!

ВАЛЕРИЙ МАЛОЛЕТКОВ

Сегодня молодому художнику значительно труднее сослаться на необъективность выставочного комитета, бюрократизм чиновников, своеволие «генералов от искусства» и другие причины, мешающие объективному показу различных направлений в изобразительном искусстве. Дух творческого индивидуализма, подобно молодому, резвому скакуну, вырвался, наконец, из тесного «застойного» стойла в огромное пространство конно-гвардейского Манежа.

Что же предлагают зрителю молодые

москвичи 80-х годов в области декоративных искусств? В экспозиции на сей раз отсутствуют выставочные штампы: огромные по размеру и мизерные по духу ударные тематические произведения, а также многоцветные клумбы, собранные из одномасштабных произведений.

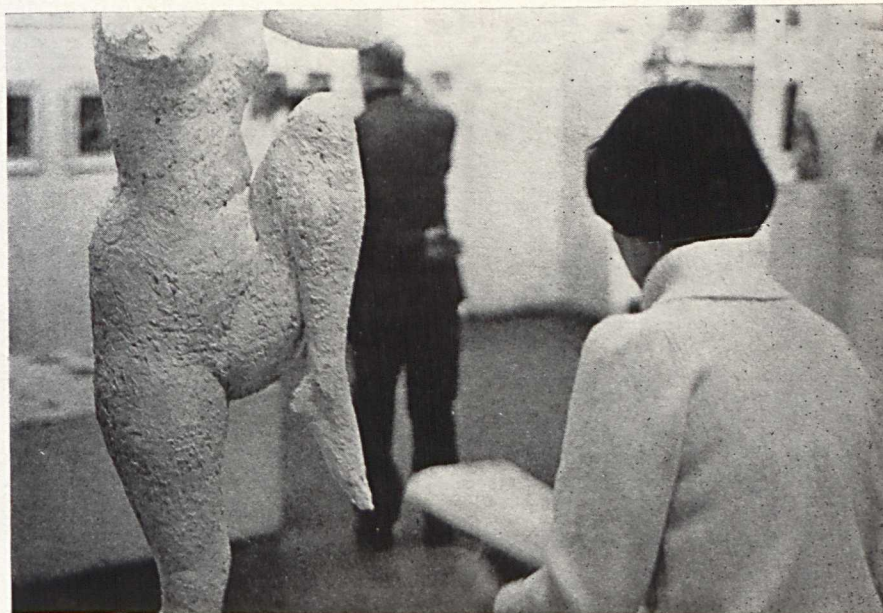
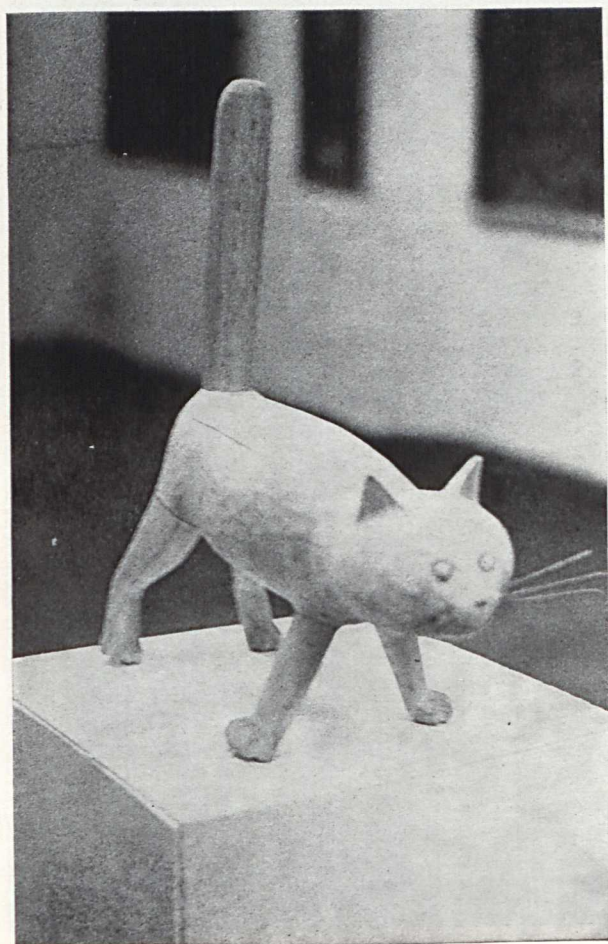
В керамике доминируют композиционные ансамбли из нескольких форм и отдельные небольшие произведения. Камерность размера в них, как правило, соответствует поставленной автором творческой задаче. Две-три крупномасштабные работы, претендующие на монументальность размера, при всем уважении к техническому уровню исполнения грешат макетностью и не выдерживают заданного масштаба.

В керамической пластике молодые керамисты 80-х по-прежнему отдают дань работе с глиняными пластинами. Однако возведение в культ ставшего давно хрестоматийным приема неизбежно приводит

к потере творческой индивидуальности, сковывает собственное видение мира и ограничивает пластические задачи. Как и прежде, со всей остротой остается вечный для искусства вопрос: где кончается «рукоделие» и начинается творчество?

Примеров соединения духовного и профессионального на выставке было немало. Это прежде всего композиции «Театр» и «Вечное» И. Покаржевской, «Город» и «Следы» И. Тёмушкиной, «Житие св. Франциска» А. Исаева, «Театр» Н. Волковой, «Зимнее солнце» Т. Новиковой и ряд других произведений.

Остротой, выразительностью и вкусом отличалась коллекция художников-модельеров. Интересные, качественные работы были и в разделе gobelенов, текстиля и ювелирного искусства, подтверждающая наличие значительного и еще не использованного в полной мере творческого потенциала молодых художников.



На стр. 8

А. Мадыкин
Гобелен

Д. Дюков
СПИД
Х., м.

М. Фофанова
Солнце
Керамика

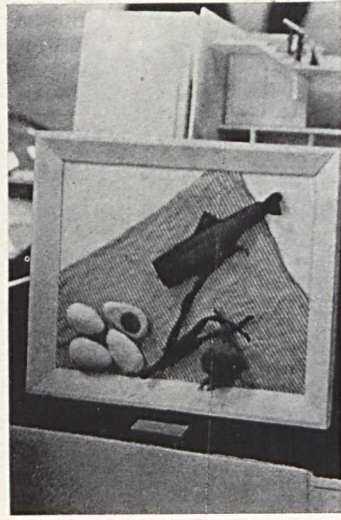
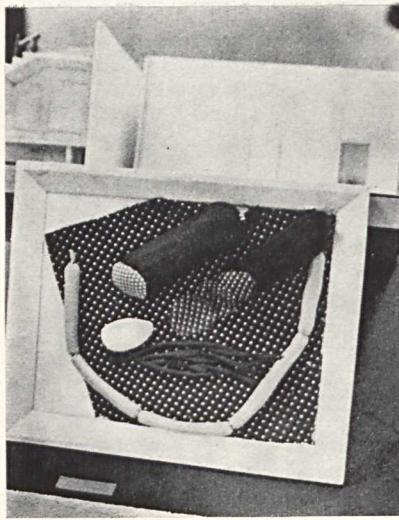
Л. Воронова
Гобелен «Завтра будет
хорошая погода»

М. Фофанова
Луна
Керамика

А. Миронов
Кот
Дерево

Внизу:
Н. Гашунин
Корова полосатая
Металл

И. Покаржевская
Вечное
Керамика
Фрагмент



Однако сопоставление раздела декоративных искусств с бурными процессами, происходящими ныне в общественном сознании и даже в станковых видах творчества (обостренное чувство времени, индивидуализация восприятия и поиски новых средств художественной выразительности), приводит к мысли, что к решению новых задач молодые москвичи 80-х готовы далеко не в полной мере. В сравнении со своими сверстниками-станковистами, они кажутся более уравновешенными и благополучными. И это досадно, так как может привести декоративное искусство к утере таких привычных качеств, как духовность, чувство времени, синтетичность творческих задач и неординарность художественного видения мира.

Отсутствие этих качеств вряд ли можно компенсировать повышением общего профессионального уровня и унификацией художественного мышления.

ДИ СССР. Как уже замечено выше, декоративное искусство сейчас все более сближается по своей направленности, по художественным средствам, духовному потенциалу — с живописью и скульптурой. Перспективна ли такая тенденция, не уходит ли оно таким образом от своих прямых формотворческих задач, не теряет ли свою специфику!

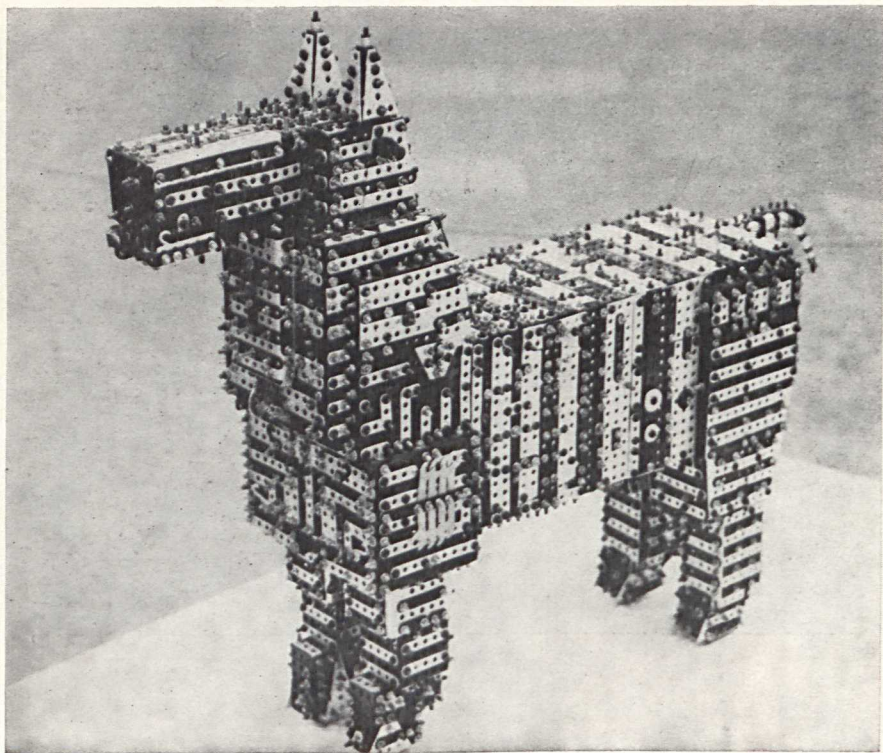
ЮЛИЯ КОТОВА

На обсуждении Молодежной выставки один из выступавших сказал: «Декоративные объекты не требуют психологического осмысления...» Я с этим категорически не согласна. В том-то и дело, что декоративное искусство сейчас не ограничивается украшательской функцией, оно становится философичным, интеллектуальным, ему свойствен напряженный психологизм. И это особенно сильно проявляется в молодежном искусстве. И на этой выставке, в частности.

Да, оно замахивается на задачи и проблемы станкового искусства. Но в станковом, особенно в живописи, психологизм, на мой взгляд, идет за счет качества, а в декоративном он сочетается с большим профессиональным мастерством, с высоким «качеством» произведения. Например, в ювелирном — раньше это были лишь украшения костюма, а теперь создается образ, требующий созерцания, размышления. А мини-гобелен — я чувствую наполненность работ внутренним смыслом при высоком качестве исполнения. А вот стекло на выставке выглядит на уровне украшательства. Зато костюм стал не просто одеждой, а образом. Керамика же где-то посередине.

ИРИНА ПОКАРЖЕВСКАЯ

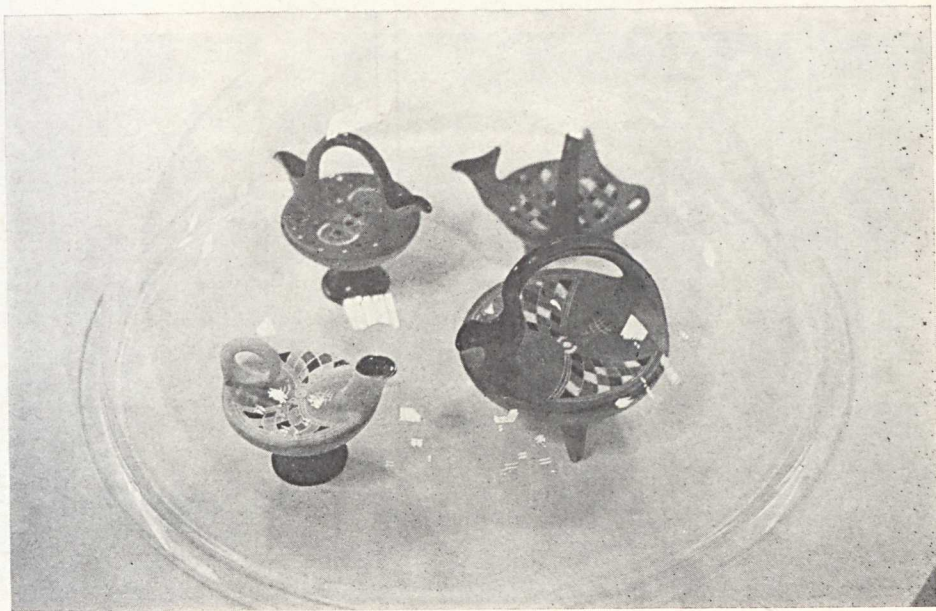
Безусловно, декоративное искусство несет в себе духовность, психологизм, но это не значит, что оно внедряется в





Д. Тугаринов
Композиция
Металл

Т. Акулова
Сосуды
Керамика



станковую область, духовность заложена в самой природе современного декоративного искусства, тем более, что молодежная живопись сейчас идет к авангарду, а декоративное искусство эту «фазу» уже прошло, так что нам, собственно, брать от живописи? Кстати, на Западе не существует деления на станковое и декоративное, все сейчас становится ближе к сценографии...

Мне кажется, что огромная выставка в Манеже все усредняет. Хорошая работа часто вылетает, оказывается «неэкспозиционной». Да и как можно увидеть серьезную работу на такой выставке, где все хотят перекричать друг друга. Тут действует только эпатаж. Толпа стоит возле таких крикливых вещей, а серьезная работа выглядит одиноким дураком. Как в жизни часто умный тонкий человек среди веселящейся компании выглядит дураком...

Декоративное произведение требует

своей среды, ведь оно несет свой духовный заряд и нужно его почувствовать. На такой выставке, как Молодежная в Манеже, я ничего не могла воспринять.

АЛЬБИНА ВОРОНКОВА

Выставка во всех отношениях достаточно вялая. Сейчас время такое напряженное, активное; мы на грани каких-то свершений. Ждем чего-то — от общества, от искусства, от себя самого. А на выставке этого не чувствуется.

Кругом события: выставка Филонова — чудо, которого мы так долго ждали; Юнкер — из гвоздей делает целую вселенную, передает движение материи... А в Манеже меня ничто не взволновало.

ЮЛИЯ КОТОВА

Усредненный профессионализм — вот что такое эта выставка.

ИРИНА ПОКАРЖЕВСКАЯ

Это Манеж виноват, в нем все пропадает.

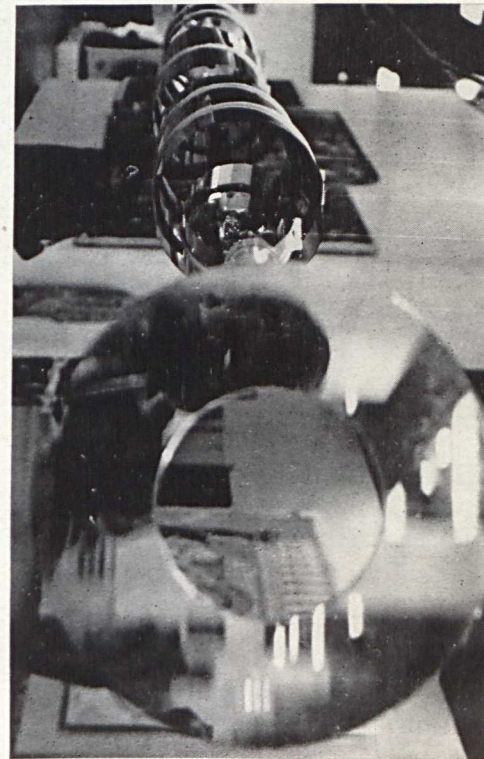
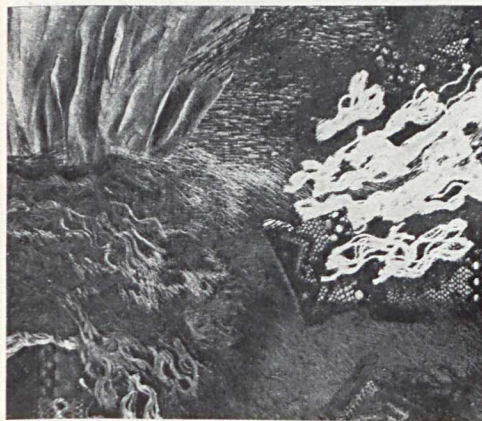
Произведение должно иметь свою среду, тогда можно проникнуть в мир художника, понять его мысль. Я уверена, что в Манеже много хороших работ, но их просто не видно. Тут действует удар по башке...

ЛЮДМИЛА ВОРОНОВА

А я люблю большие молодежные выставки. И была в восторге, когда узнала, что XVIII Молодежная будет в Манеже. Это же грандиозно — мы молодые, все вместе, на большой выставке. Как член выставкома, я голосовала за все необычные работы, куда они теперь делись — не знаю.

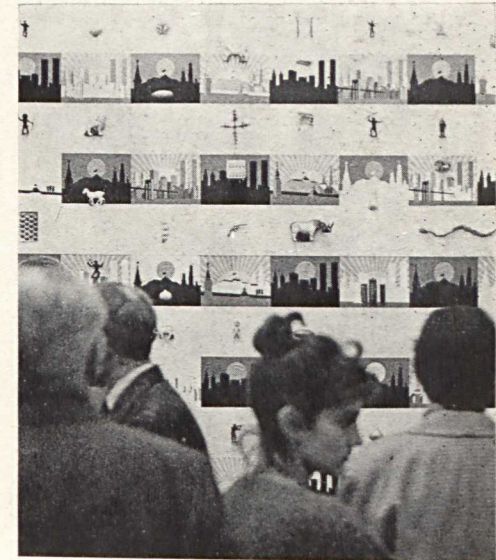
ИРИНА ПОКАРЖЕВСКАЯ

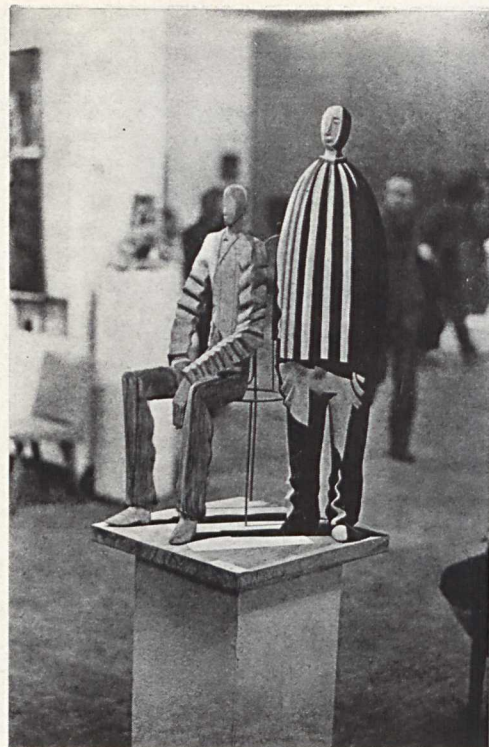
Еще XVII Молодежная на Кузнецком нанесла урон декоративному искусству. Его там раскидали по разным углам, и оно пропало. Ведь у каждой вещи своя пластика, своя внутренняя жизнь. Все это невозможно почувствовать без сосредото-



О. Астафьева
Инсталляция
Металл

И. Бычкова
Панно «Тень»





точности, без соответствующей атмосферы.

ДИ СССР. Может быть, не стоит объединять все искусства под одной крышей! Более результативны специализированные выставки, посвященные одному виду творчества!

АЛБИНА ВОРОНКОВА

А я против цеховой изолированности в искусстве. Когда один жанр врезается в другой — это нормально. Выделять декоративное искусство в какой-то отдельный остров — просто оскорбительно для нас. Каждая форма несет черты времени, и наше творчество не менее интересно, чем станковое. Цеховая замкнутость — это просто провинциализм. Нигде в мире этого нет.

ЛЮДМИЛА ВОРОНОВА

Я тоже считаю, что не нужно экспонировать декоративные произведения от-

дельно. Вот когда я была в Музее им. Пушкина, обратила внимание — гобелены Люрса висят рядом с Матиссом, керамика Леже рядом с Майолом, и все прекрасно смотрится. Художник работает в том материале, который ему сегодня нужен для воплощения его идей. Например, Матисс делает бумажные вырезки. Или Дюфи работал в гобелене не хуже, чем в живописи. Есть художник и не художник, не в материале дело, и никакого противопоставления декоративного и станкового не должно быть. Да и нет его. У меня много друзей живописцев, и никогда не слышала от них дурного слова о «прикладниках».

ТАТЬЯНА РУБЛЕВА

Я считаю, что слабое впечатление от декоративного раздела в Манеже было из-за плохо организованной экспозиции. Не было никакого плана, продуманной заранее системы. Мы все делали сами, на ходу, в спешке. Попробовали соеди-

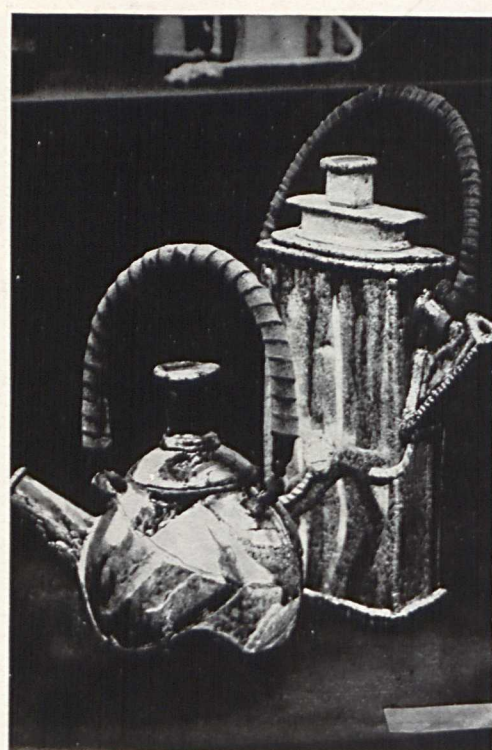
нить роспись, керамику, модели, то есть создать среду, но нам не дали. Оттеснили модели в отдельный угол. А ведь удачная экспозиция может многое сделать: хорошие работы — блестящими, средние — хорошими, что-то выделить, подчеркнуть и т. д.

А показывать модели одежды плоско, в рамках — это уже совсем нелепо. Ведь модель — объемное искусство. Хорошо хоть стали устраивать показы — костюм сделан на живую фигуру и на человеке он оживает.

ДИ СССР. А какие виды творчества сейчас развиваются наиболее интересно! Что выделялось на XVIII Молодежной!

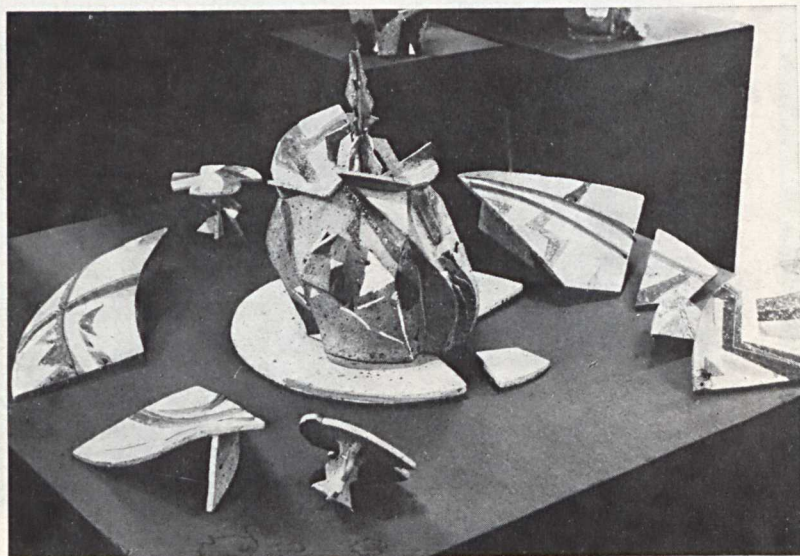
ВАЛЕНТИНА ВИШНЕВСКАЯ

Я очень высоко ставлю искусство моделирования одежды. Почему? Да потому, что одежда создает образ человека. Сейчас все буквально зациклены на костюме, придают ему огромное значе-



Г. Ананьев
Кофейник
Керамика
А. Миронов
Белый квадрат
Дерево

Н. Музычкина
Поющий петух
Керамика
М. Калита
Кофейный домик
Керамика
А. Черняев
Чайники. Диалог
Керамика



ние. И недаром, ведь от того, как одет человек, как он себя преподносит, иногда буквально зависит его судьба.

На выставке я смотрела не столько на работы, сколько на публику. Наблюдала, как молодежь одета, как движется, общается, какое у ребят выражение лиц. Старалась угадать, что они несут в себе. Есть ли у них свои взгляды или только желание убить наповал? Мне показалось, что большинство хотят забыть все и создать что-то необыкновенное. Прежде художники старшего поколения строили свое искусство на основе серьезной школы, закладывали в фундамент своего творчества крупницы прошлого опыта. Сейчас молодежь, особенно живописцы, зачеркивает школу, не хочет ничего знать и стремится сразу поразить чем-то небывалым.

ГИВИ АНАНЬЕВ

Мы вовсе не отвергаем «школу» — я говорю сейчас от имени молодых кера-

мистов, — но дело в том, что школой своей мы не удовлетворены. На мой взгляд, формы обучения и учебная программа у нас в Строгановке просто архаичны. Представление о декоративной керамике страшно сужено, все сводится к понятию утилитарной формы на уровне 60-х годов. Учебный процесс совершенно оторван от современной художественной жизни, от тех бурных процессов, которые идут в искусстве.

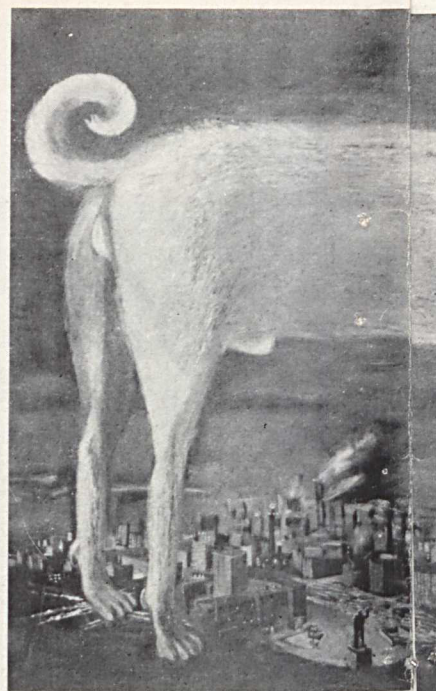
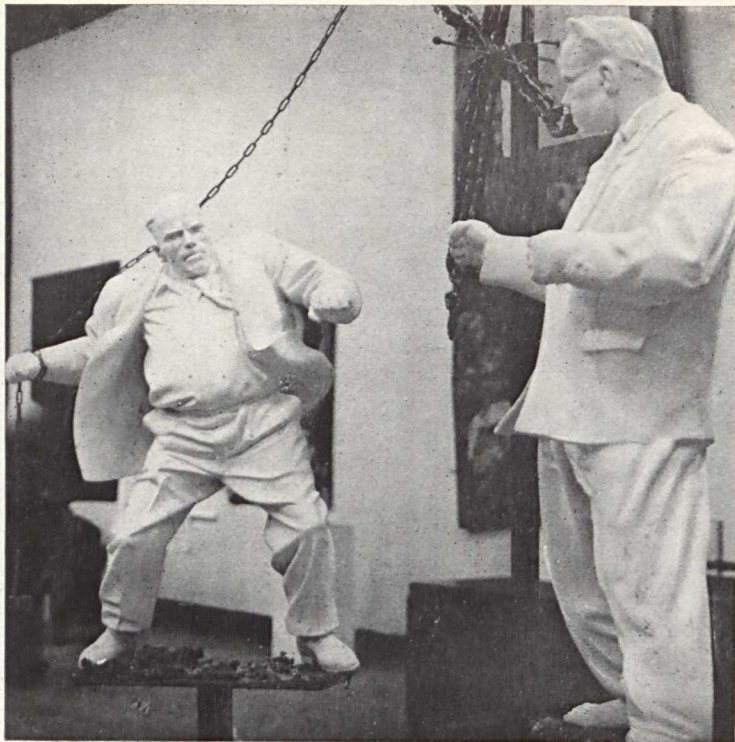
Теперь два слова о нашей керамике на выставке. Многие спрашивают, что означают, например, «разбитый сервиз» или другие «пластически раскованные» вещи. Сейчас происходит слом в искусстве, и это как бы символ, метафора такого слома. Но наше настоящее слово еще впереди. Каким оно будет — сказать трудно, каждый пока ищет себя. Одно только скажу — мы чувствуем керамику как живое, теплое, человеческое искусство.

Слева:

Н. Музычкина
Разбитый сервиз
на 3 персоны



Л. Осьмушина
Платья из коллекции
«Черное и белое»



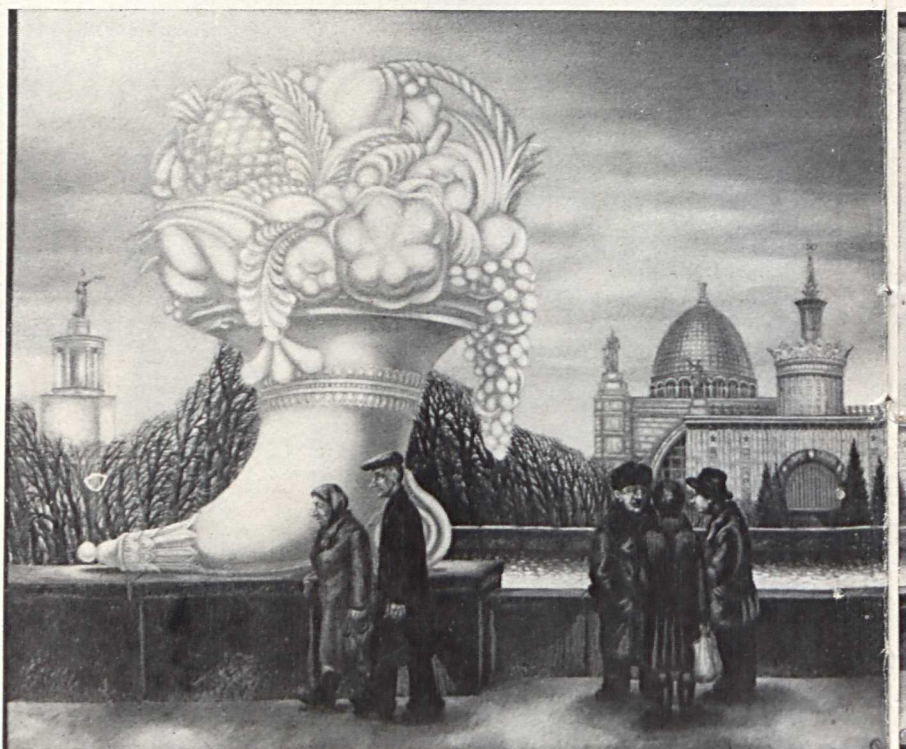
Как можно охарактеризовать Молодежную выставку на полутора печатных страницах? Что выделить, на чем заострить внимание, когда перед тобой сотни разностильных картин, скульптур, пространственных композиций? Всякое суждение будет субъективным, всякий выбор случайным. Мы отважились предоставить свои странички молодому человеку, не «специалисту по молодежному искусству», а заинтересованному, приобщенному к художественной жизни зрителю. Вот результат наблюдений этого дилетанта.

Как заманчиво звучит: «Открылась новая молодежная выставка». Новая! Да еще и молодежная. Что может быть лучше. И вот центр Москвы. Манеж. Пространство сверкает невидимыми звездочками. Указатели призывают к «осмотру». Вы пришли.

Огромный зал нельзя увидеть целиком. Вы располагаете лишь небольшим «кусочком» для восприятия, фрагментом, но знаете, что это только начало и что немало еще придется пройти (Манеж!), чтобы создалась единая картина выставки. Предстоит экскурсия в не очень знакомый город, экскурсия необычная, без темы, без гида, без комментариев. И вот первое неожиданное открытие: этот город знаком. При всей его искусственности — он узнается как нечто близкое, свое, родное.

Вот «Очередь» И. Ситникова. Вот диптих С. Волкова «Рог изобилия». Все мы стояли в очередях, все проходили мимо Картинок Процветания на Выставках Достижений. А вот и символ города — картина Т. Шимес «Любимый город может спать спокойно». Но слишком уж много реальности в этой картине, чтобы она была символом. Не римская волчица-мать, а серая собака-волк стоит над городом.

Трое на одного — диптих Г. Проваторова «Суд». Чудеса НТР у О. Астафьевой. «Бой больших часов» В. Щербакова... Странные вещи. Но их нельзя пропустить.



На стр. 14—15
Вверху (слева направо)

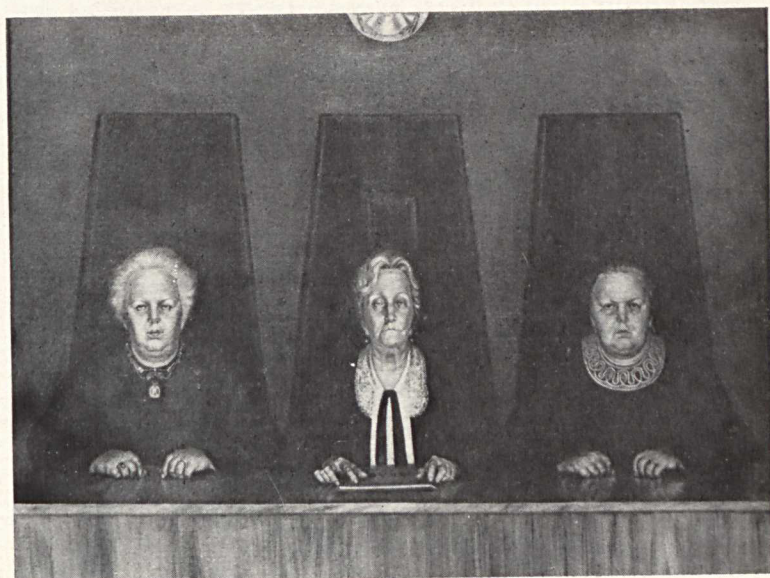
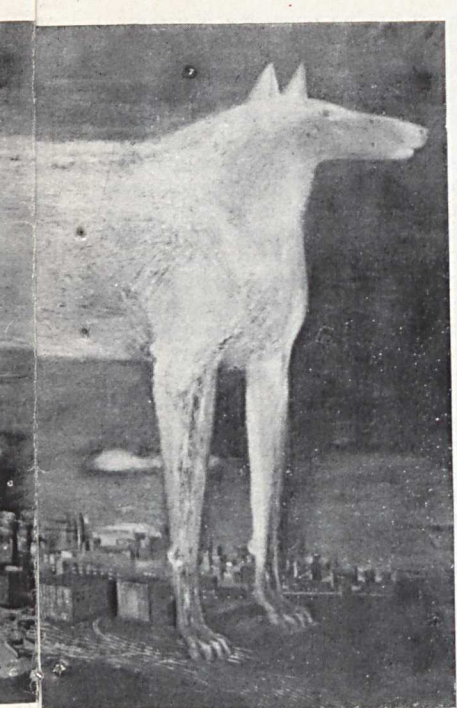
В. Щербаков
Бой больших часов
Гипс

С. Щербаков
Участник уходящего
века
Шамот

Т. Шимес
Любимый город может
спать спокойно
Х., м.

С. Щербаков
Участник уходящего
века
Шамот

Г. Проваторов
Суд. Часть диптиха
Х., м.



Если бы я был искусствоведам, что бы я сказал об этой выставке?

Тенденция в нашем искусстве, возникшая в 50—60-х годах, когда «была стерта разграничительная линия между искусством больших идей и неизящной правдой жизни», пожалуй, сохраняет свою актуальность, с той лишь разницей, что «большая идея» в ее традиционном понимании на московской молодежной отсутствует.

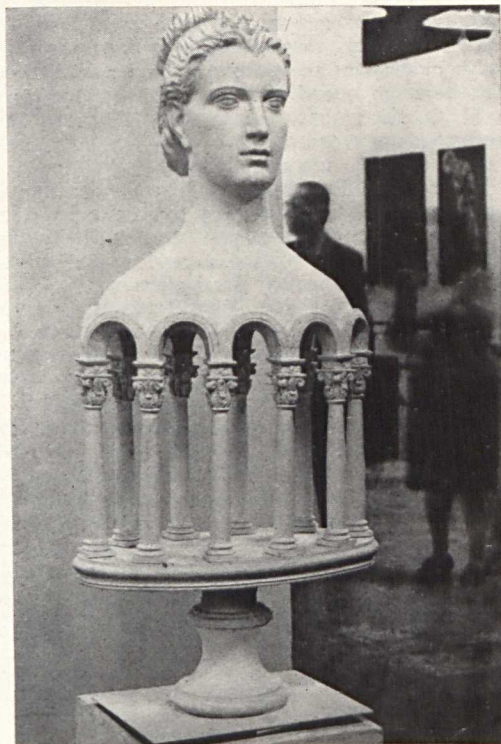
Нестандартные сюжетные коллизии 70-х годов, казалось, должны были продолжиться художественным исследованием тайн пространства, среды, но этого не произошло: определяющей стала потребность осознания реалий этой среды, ориентировка в ней как таковая. Прежняя «сверхзадача» стала восприниматься просто как задача.

«Мир» необычайностей, во многом выдуманный мир 70-х годов перестал интересовать «новых» художников, а может быть, перестала удовлетворять поверхность его толкования и потребовался новый фактический материал, чтобы мир «не рациональный» увидеть как самодостаточно переживаемое «нерациональное».

Однако это — возможное будущее, а сейчас попытаемся определить основную черту выбранного Пути.

Надо отдать должное молодым художникам — они осознали невозможность сейчас, сразу художественно трансформировать окружающий нас мир. Это мудрое решение, хотя, казалось бы, в жертву приносится сверхзадача искусства — сотворение Прекрасного. Однако тем самым художники освобождаются от давления самых разных измов и стилей, диктующих методы и устанавливающих рамки. И вся обретенная таким образом свобода направляется на творческое осмысление окружающего нас мира — на создание метаобразов этого мира как кирпичиков, из которых со временем образуются более сложные картины.

Михаил Купович



И. Ситников
Очередь
Х., м.

С. Волков
Рог изобилия
Х., м.
Диптих



Сталинские распродажи

Наталья Семенова

Нужно начать научное изучение потерь, поднять архивы, выяснить, что произошло? Как это произошло?

Академик Д. С. Лихачев

Уникальный феномен небрежения к собственному историко-культурному достоянию поражает в России давно. «Мы еще очень далеки от сознательного патриотизма старых наций, созревавших в умственном труде, просвещенных научным знанием и мышлением», — с грустью писал П. А. Чаадаев.

Государственная политика в отношении просвещения и культуры окончательно сформировалась в эпоху царствования Николая I одновременно с укреплением самодержавно-бюрократической системы. Государство, в лице Министерства Двора, от которого зависела судьба собранных частными лицами коллекций, проявляло по отношению к ним полнейшее равнодушие. Первым столкнулся с этим безразличием издатель «Отечественных записок» и создатель первого «Русского музеума» П. П. Сви́ннин. Вынужденный распродать свой музей, он испробовал немало способов убедить облеченных властью лиц приобрести в казну его детище и, отчаявшись, рискнул обратиться к государю, можно ли продать музей за границу (полагая, что такая угроза возымеет действие). Но он заблуждался. Продажа за границу была милостиво разрешена. По счастью, аукцион сви́нинского музея прошел в 1834 году в Петербурге, и лучшие полотна русских живописцев первой четверти XIX века остались в России.

Спустя тридцать лет та же история повторилась с музеем московского откупщика В. А. Кокорева: из-за финансовых затруднений он обратился в Министерство Двора с предложением купить музей в казну. Последовавший отказ заставил его наследников продавать московскую публичную галерею по частям. То же случилось и с собранием петербургского коллекционера Н. Д. Быкова (250 картин), разошедшимся в 1884 году на аукционах.

Затем это вообще стало нормой: немало русских собраний уходило с молотка в Париже. Среди наиболее значительных можно назвать распродажи герцогов Лейхтенбергских (1911), П. В. Делярова и М. П. Фабрициуса (1914).

Деляровские полотна Рембрандта, Стена, Тенирса, Питера де Хоха предлагались вдовой собирателя многим русским музеям, но у них «не нашлось» средств. Министерство Двора финансировало государственные музеи буквально скрепя сердце. Каждая покупка выбивалась с трудом. Лишь патриотизм собирателей, запрашивавших за свои сокровища в три, а то и в пять раз меньше, чем предлагалось иностранными фирмами, делал эти приобретения более реальными. Первоклассная коллекция П. П. Семенова-Тяншанского, например, была куплена для Эрмитажа за сумму вдвое меньшую ее реальной стоимости. Но Эрмитаж (как продолжение императорского дворца) был исключительным явлением; обычно же власти не желали идти ни на какие, даже самые незначительные, уступки. Так, из-за их нехотелого упорства попала в Лувр коллекция Шлихтинга — причем потому только, что в России дарителю было отказано в просьбе поместить на табличках под картинами свое имя. Как правило, русские собиратели не позволяли себе даже помыслить о том, что их музеи смогут оказаться за рубежом, но, оставаясь на родине, эти коллекции нередко погибали — как уникальный музей псковского купца М. Ф. Плюшкина, не купленный казной и распроданный наследниками по частям.

Между тем в 1900-х годах интерес к художественному и историческому наследию обретает новое качество. Просвещенная часть общества все активнее выступает в защиту художественных богатств. Собирачество получает научную базу. Н. Н. Врангелем и С. П. Дягилевым устраиваются тематические и ретроспективные выставки с подробными каталогами. Начинает выходить журнал любителей искусства «Старые годы». При Румянцевском музее в Москве создается первое в России общество «Друзей музея», по типу давно существующих в Западной Европе и Америке.

Но несмотря на усилия художественных критиков и историков искусства, художественные коллекции все же продолжали уходить за границу. С началом первой мировой войны этот процесс особенно активизировался, хотя в целом (в сравнении с оставшимися на родине художественными ценностями) потери тех лет можно все-таки считать незначительными. Владельцы крупных собраний, опасавшиеся за их судьбу, сдавали картины на хранение в государственные музеи, что позволяло спасти ценнейшие коллекции в тяжелые годы войн и революций.

К 1918 году Россия обладала не одним десятком первоклассных художественных собраний. За исключением Эрмитажа и Русского музея, все они были созданы благодаря инициативе частных лиц, представителей различных слоев общества, которые, в меру своей художественной эрудиции, формировали общественные вкусы. Часто это были люди высочайшей культуры, как

профессор И. В. Цветаев, услилия которого на средства жертвователей и дарителей был создан Музей изящных искусств при Московском университете. По-разному одаренными личностями были П. М. Третьяков, К. Т. Солдатенков, И. Е. Цветков, Д. И. П. И. и С. И. Щукины, А. Л. Штиглиц, И. С. Остроухов, И. А. и М. А. Морозовы.

После революции руководство музейной политикой взял на себя организованный при Наркомпросе в мае 1918 года Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины. Большая часть его сотрудников состояла из деятелей культуры и искусства, перешедших на сторону новой власти. Отдел проводил национализацию частных коллекций, оставшихся в особняках (на их основе была образована сеть небольших музеев и дворцов-музеев), а также занимался вывозом предметов искусства и старины из дворянских усадеб, пополняя ими государственный Музейный фонд.

Поначалу крупным музеям выделялись небольшие суммы для покупок на антикварном рынке уходивших за границу сокровищ. Затем политика начала меняться коренным образом. Выступивший в феврале 1922 года на страницах «Известий» нарком просвещения А. В. Луначарский заявил, что государство «не может восстановить безоговорочно право частной собственности на художественное имущество» и «наиболее замечательные экземпляры являются, несомненно, достоянием народа». После статьи «Советское государство и искусство» были национализированы коллекции, сданные на хранение в музеи в 1917 году. Постепенно прекратил существование интереснейший журнал «Среди коллекционеров», и само понятие «собирачество» начало вызывать раздражение, приобретало негативный оттенок, глубоко чуждый пролетарской культуре.

Исчезновение круга собирателей проходило параллельно с реорганизацией небольших музеев, тоже казавшихся отголоском «старого мира» и «буржуазной культуры». Они ликвидировались, сливались или укрупнялись, так что к 1929 году в Москве были упразднены (под видом филиалов) все малые музеи. Последним лишился самостоятельности и слился с Третьяковской галереей Музей иконописи и живописи И. С. Остроухова, которому в 1925 году было присвоено имя коллекционера и который сохранялся в первоначальном виде до смерти собирателя благодаря мощной защите со стороны деятелей культуры и искусства.

И все же слияние коллекций было гораздо меньшей опасностью, чем распродажи, ставшие с 1925 года повседневной реальностью для советских музеев.

Торговля произведениями искусства никогда не была для России статьей дохода. С царских времен известна только одна значительная распродажа, бывшая скорее безрассудной акцией со стороны Николая I накануне Крымской войны, нежели коммерческим предприятием: в 1854 году состоялся санкционированный монархом аукцион эрмитажных картин, благодаря которому было выброшено на рынок 1.219 полотен. Чистый доход от распродажи составил всего 16.500 рублей*. По счастливой случайности, некоторые выдающиеся картины остались в России, всплыв в последующие годы в различных частных собраниях, откуда были заново приобретены для Эрмитажа, соответственно, за иные суммы.

«Сталинские» распродажи 1928—1933 годов несопоставимы по своей абсурдности с николаевской.

В середине XIX века этот акт оправдывался хотя бы идеей чистки собрания и освобождения музея от второстепенных произведений (вместе с которыми, правда, по небрежности экспертов, попадались и первоклассные вещи). Новая распродажа была обоснована совершенно другими целями и задачами...

*

После Февральской революции угроза вывоза произведений искусства за границу стала вполне реальной. Охраной памятников искусства и старины занялась устроенная в Петрограде «комиссия Горького». «Будем копить искусство, а не тратить», — призывал Александр Бенуа граждан Российской республики. Владельцы собраний чувствовали беспокойство за свои богатства; многие предпочитали расстаться с ними. Зная о царящих в столице настроениях, в Петроград через Швецию прибывало немало западных антикваров, желавших по случаю купить драгоценности, предметы прикладного искусства и картины. М. Горький в статье «Американские миллионы» писал, что американцы ассигновали на покупку произведений искусства из России 20 миллионов долларов. «Запрещение вывоза произведений искусства не только желательно, но и совершенно необходимо, иначе России грозит полное оскудение художественными сокровищами». Высказанное летом 1917 года предложение обрело сразу силу закона уже после Октября — 19 сентября 1918 года Советским правительством был издан декрет о запрещении вывоза и продажи за границу предметов особого художественного и исторического значения.

Однако узаконение запрещения вывоза за границу произведений искусства поддерживалось далеко не всеми. «Художественное произведение не признает границ: оно обладает... стремлением к странствованию по свету. И это вполне понятно, ибо художественное произведение есть по своей сути достояние всех», — перефразируя мысль братьев Гонкуров, говорил Александр Бенуа.

В несколько трансформированном виде высказывание Бенуа появилось на страницах петроградской газеты «Искусство коммуны» в 1918 году уже в форме реального предложения. Мировая революция не за горами, писал автор фантастического проекта, поэтому ничего не случится, если мы продадим десяток-другой наших рембрандтов (картин великого голландца к сере-

* Robert C. Williams. Russian Art and American Money. 1900—1940. London, 1980.

дине 20-х годов в Эрмитаже было 42 номера). Не пройдет и нескольких лет, как «все наше к нам вернется», а ценность Рембрандта меньше не станет, если он повисит где-нибудь в Европе, зато такой шаг даст нам возможность в короткие сроки построить социализм.

Эта безрассудная идея не всем показалась такой уж невероятной, если к ней возвратились в самом скором времени. Скорее всего, за эти годы она успела окончательно созреть в умах государственных деятелей, начавших карьеру в эпоху военного коммунизма. Когда стал сворачиваться нэп, усилились темпы индустриализации, идея «обмена рембрандтов на тракторы «Фордзоны» начала воплощаться в жизнь.

Профессор истории Вашингтонского университета Роберт Вильямс считает, что отправной точкой эрмитажных распродаж стал приезд в Россию летом 1924 года английского собирателя Мартина Конвея. Этот член парламента задался целью выяснить действительное состояние художественных коллекций в Советской республике, поскольку в Европе активно распространялись слухи о разрушении церквей и продаже за границу музейных сокровищ. Сопровождавшие Конвея лица любезно опекали его в Москве и Ленинграде, возили в Троице-Сергиеву лавру, показывали дворцы Юсуповых, Шуваловых и Строгановых. Он писал жене, что «провел целый день в Эрмитаже в полном одиночестве».

Художественные ценности советских музеев, описанные Конвеем, вызвали огромный интерес на Западе. Глава из его будущей книги «Сокровища в Советской России», вышедшей в 1925 году, впервые появилась в лондонской газете «Дейли телеграф», и, что любопытно, в числе перечисленных Конвеем шедевров Эрмитажа были именно те полотна, которые в скором времени исчезли со стен музеев.

Пока же слухи о распродаже художественных ценностей оставались слухами, которые приходилось публично опровергать. Но и после того, как в ноябре 1928 года состоялись две первые распродажи: одна на аукционе антикварной фирмы Рудольфа Лепке в Берлине, другая — на государственном аукционе в Вене, официальные советские представители заявляли, что это клевета.

Досконально изучивший историю распродаж, Р. Вильям пришел к выводу, что первым человеком, понявшим и оценившим всю выгоду от покупок произведений искусства из советских музеев, был глава Иракской нефтяной компании коллекционер Галуст Гюльбенкян*, чье собрание в Лиссабоне является одной из лучших художественных коллекций в мире. Как промышленник он имел тесные деловые контакты с СССР, помогая своим партнерам в торговле нефтью. С помощью созданной в 1925 году «главной конторы Госторга РСФСР по покупке и реализации антикварных вещей — «Антиквариат», представители которой выполняли различные торговые задания по продаже произведений искусства и старины за границей, агенты Гюльбенкяна отобрали для его коллекции два версальских вида Гюбера Робера, «Благовещение» Дирка Баутса, 24 золотых и серебряных предмета французской работы XVIII века и письменный стол Людовика XVI. В июне 1929 года сделка на 54.000 фунтов стерлингов была совершена. В этом же месяце, несмотря на протесты со стороны русской эмиграции и немецких деятелей культуры, у Рудольфа Лепке в Берлине прошел второй аукцион.

Зимой 1929—30 года Гюльбенкян приобрел 15 серебряных предметов французской работы XVIII века и портрет «Елены Фоурман» Рубенса за 155.000 фунтов. Весной 1930 года через ленинградскую контору «Антиквариат» Гюльбенкян купил эрмитажную статую Дианы скульптора Гудона, «Портрет Титуса» Рембрандта, «Меццетена» Ватто, «Урок музыки» Терборха и «Купальщица» Ланкре и «Александра Великого (Pallais Athene)» Рембрандта, заплатив за все 140.000 фунтов**. Процедура покупки была следующей: сначала агенты Гюльбенкяна отбирали и проверяли вещи в Ленинграде. Затем они паковались и отправлялись в Берлин, где происходила очередная, еще более тщательная экспертиза. Только после этого их отправляли к месту назначения. Наконец, осенью 1930-го Гюльбенкян совершил последнее приобретение: «Портрет старика» Рембрандта (включена в каталог Эрмитажа в 1923 году), обошедшийся ему в 30.000 фунтов.

Удивительно, что именно Гюльбенкян, благодаря покупкам которого установились цены на произведения искусства из СССР, предостерегал главу Госбанка Г. Л. Пятакова от продажи на Запад сокровищ русских музеев «не только потому, что они являются национальным достоянием, источником культуры и национальной гордостью, но и потому, что если продажи будут осуществляться и факт этот станет известен, престиж вашего правительства пострадает», — писал Пятакову Гюльбенкян летом 1930 года. — В то же время, это не будет иметь никакого смысла, если вы станете продавать предметы, которые не дадут действительно солидных сумм для финансирования советской экономики».

Советовавший на время, до стабилизации цен на мировом рынке, воздержаться от распродаж, Гюльбенкян вскоре оказался вне игры. Его место заняло более значительное лицо — 75-летний Эндрю Меллон, министр финансов США, один из наиболее могущественных людей в Америке. Его семья контролировала капитал размером около двух миллиардов долларов в более чем 20 корпорациях. К моменту смерти Меллона его художественная кол-

лекция оценивалась в 35 миллионов долларов. Большинство покупок было осуществлено через нью-йоркскую антикварную фирму «М. Кнодлер и К°».

В январе 1930 года глава этой фирмы Чарльз Хеншель впервые внимательно изучил покупки Гюльбенкяна и, к удивлению для себя, пришел к выводу, что продажа европейской живописи из Эрмитажа не миф, а реальность. За последовавшие несколько лет американская антикварная фирма «скрытно устроила несколько наиболее фантастических художественных приобретений, из когда-либо имевших место в истории». Сошлемся опять на американского ученого, вернее, на составленную им таблицу эрмитажных картин, с апреля 1930 по апрель 1931 года купленных фирмой «М. Кнодлер и К°» для Э. Меллона, а ныне находящихся в Национальной галерее в Вашингтоне, которой они были пожертвованы в марте 1937 года.

Художник	Работа	Дата продажи	Цена в долларах
Хальс	Портрет молодого человека (Портрет сына художника)	апрель 1930	559190
Рембрандт	Девушка с метлой		
Рембрандт	Портрет польского вельможи (Ян Собеский)		
Рубенс	Портрет Изабеллы Брант	май 1930	223563
Ван Эйк	Благовещение	июнь 1930	502899
Рембрандт	Турок	июль—ноябрь 1930	1.084953
Рембрандт	Портрет дамы с розой		
Ван Дейк	Портрет лорда Филиппа Уортона		
Ван Дейк	Портрет фламандской дамы		
Ван Дейк	Портрет Сусанны Фоурман с дочерью		
Рафаэль	Святой Георгий с драконом	январь 1931	745500
Веласкес	Портрет папы Иннокентия X		223562
Боттичелли	Поклонение волхвов	февраль 1931	838350
Рембрандт	Жена Пентефрия обвиняет Иосифа		167543
Веронезе	Нахождение Моисея	март 1931	402333
Ван Дейк	Портрет Вильгельма Оранского		
Хальс	Портрет веселого офицера		
Шарден	Карточный домик		
Перуджино	Распятие	апрель 1931	195602
Рафаэль	Мадонна Альба		
Тициан*	Венера перед зеркалом	апрель 1931	1710558
Итого за 21 картину			6.654.053

Слухи о продажах продолжали упорно отрицаться. В залах Эрмитажа вешали таблички, сообщающие, что картины находятся на реставрации. Изменялась развеска, чтобы опустевшие стены не бросались в глаза посетителям. Советские посольства во Франции и Германии официально опровергали любые факты распродаж, сведения о которых стали проникать в газеты. «Нью-Йорк таймс», например, сообщала, что из эрмитажной коллекции таинственно исчезли ценности на сумму в два миллиона долларов. В Париже и Праге эти разговоры были особенно в ходу в эмигрантских кругах, тем более, что большинство русских за рубежом некогда являлись собственниками художественных коллекций и национализацию их считали незаконной.

Но даже и после того, как в 1934 году на обложке «Нью-Йорк таймс» было сообщено, что «Мадонна Альба» Рафаэля куплена больше чем за миллион долларов. Эндрю Меллон, купивший ее, полностью отверг это заявление. Отрицалась и продажа в ноябре 1933 года Метрополитен-музею фирмой Кнодлер эрмитажного диптиха Губерта Ван Эйка «Голгофа» и «Страшный суд», хотя глава фирмы, не указывая цену (195.000 долларов, современная стоимость — более 2-х миллионов), за которую она была приобретена из Эрмитажа, рассказал о захватывающей истории этой сделки на страницах «Нью-Йорк таймс».

Если покупки Гюльбенкяна и Меллона держались в полном секрете, то последовавшая за ними серия распродаж в Германии не скрывалась, так как была публичной. В мае 1930 года на ежегодном весеннем художественном аукционе в Лейпциге представителям музеев и коллекционерам Европы и Америки предлагались произведения искусства из Эрмитажа и бывших частных коллекций, в том числе и несколько запечатанных папок с гравюрами, купленными еще Екатериной II. И хотя продажа

* Галуст Гюльбенкян (1864—1955), армянин по происхождению, родился в г. Скутари (Турция). В 20-х гг. был английским подданным, жил в Париже. После прихода Гитлера к власти переехал в Португалию. Свою коллекцию, размещенную в специально построенном для нее музее в Лиссабоне, завещал государству.

** Первые четыре картины, согласно предварительной договоренности, он сразу перепродал Джорджу Вильденштейну для его галереи в Нью-Йорке.

* Эта картина в 1930 году перешла в Музей изящных искусств в порядке обмена, вошла в новую экспозицию и уже оттуда была продана. Та же участь постигла и переданную из Эрмитажа картину Рембрандта «Жена Пентефрия обвиняет Иосифа». Оба полотна перед этим были успешно отреставрированы в мастерских музея В. Н. Яковлевых.



Место С. Бархина в советском театре минувших двух десятилетий — вне главного направления сценографических исканий. Он — единственный романтик в антиромантическое время, характеризовавшееся в театре, в сценографии активным утверждением новых принципов решения сценического пространства.

Если же посмотреть на творчество Бархина в более широком историческом контексте, то по отношению к романтизму первой трети XIX века и к неоромантизму мирискусников оно представляет собой третью волну этого движения — своего рода неонеоромантизм, родственный по духу двум предшествующим, но вместе с тем столь же существенно отличный от них, сколь и каждое из них друг от друга. Первая волна захватывала практически всю европейскую художественную культуру и отражала общие процессы социально-духовной жизни. Вторая неоромантическая — имела уже гораздо более узкое и частное значение, была связана лишь с некоторыми из общественно-художественных тенденций конца XIX — начала XX века, а в декорационном искусстве проявилась в ностальгическом стремлении художников словно в последний раз на закате Нового времени «проиграть» на сцене образы, мотивы, стили исторически минувших культур. А третья волна, выразившись в творчестве одного Бархина и воспринимавшаяся в ситуации 70—80-х годов как явление отдельное и противостоящее общему потоку, была скорее провидением и предвосхищением того состояния, к которому наше искусство, может быть, еще только движется, нежели отражением его реальности. Одним словом, Бархин, как неонеоромантик, явно опередил свое время, что во многом стало причиной и его особой, гораздо менее благополучной, нежели у других художников этого периода, судьбы: театр не воздал ему и доли того, что заслуживало его искусство.

В чем же опередил Бархин свое время, не только вчерашнее, но также и сегодняшнее, ныне переживаемое советским театром? В том, что его искусство стало ярким, художественно совершенным выражением подлинного эстетического плюрализма, который является идеалом всякого свободного творчества, но о котором пока еще можно говорить, лишь имея в виду всю нашу многонациональную сценографию в целом, как конгломерат разных индивидуальностей. Бархин же был и остается единственным мастером, для которого плюрализм театрального и художественного мышления является его личным свойством. Заметим, что художник такого склада и с таким пониманием сценографии уникален не только в советском, но и в мировом театре: из зарубежных можно назвать, пожалуй, лишь одного Я. Коккоса, который, однако, во всем остальном очень сильно отличается от нашего мастера, да и по диапазону своих возможностей явно ему уступает.

Плюрализм Бархина по природе своей имеет романтическое происхождение. Если те художники, которые следовали главному направлению и утверждали новые принципы решения сценического пространства, придерживались в своем творчестве стилистической определенности и заявляли о приверженности той или иной, также вполне определенной (каждый — своей) сценографической поэтике, то Бархин от всего этого был совершенно свободен. Он широко открыт всему богатству мировой культуры как прошлого, так и современности. Для него не существует недоступных изобразительных, пластических, архитектурных, театральных стилей, приемов, форм, средств выразительности. Он не склонен чему-либо отдавать предпочтение. Он совершенно свободен от привязанности к каким-либо «правилам», сценическим принципам, жанрам и т. д. — не только к общепринятым, считающимся сегодня наиболее «современными» или тем более установленным кем-либо «сверху», но и к своим собственным, открытым им же самим и уже принесшим ему удачу. С другой стороны, он свободен в использовании исторического или современного художественного материала, причем в совершенно оригинальном, ни на что непохожем индивидуальном преломлении. Авангардистские приемы предстают у него в яркой жизнерадостной театральной оболочке, в преломлении не только исконной традиции игрового театра, но в неожиданно органичном соединении с ренессансными мотивами — изобразительными и архитектурными, прежде всего Палладио. И, наоборот, декорации «ретро», звучавшие у него в широком многоголосии своих стилистических вариаций, подаются им легко, изящно и непринужденно — они обретают остротейшие, игровые формы.

Практически он может все. Такого рода планетарность эстетического сознания Бархина, его способность ощущать живым, близким, своим все то, что было когда-либо открыто мировой художественной культурой, и есть первая особенность его искусства, сближающая его с романтизмом начала XIX века.

Вторая особенность — тот эклектизм, который был заявлен художником уже в самых первых его работах в качестве способа свободного сочинения сценического образа путем соединения, казалось бы, разнородных элементов: архитектурных и природных, изобразительных (то есть нарисованных) и вещественных (то есть трехмерных), фактурных (то есть натуральных) и бутафорских (то есть искусственных). Так решал он в 70-е годы и Чехова, и Островского, и Шекспира, и эти его решения стояли особняком в сценографии тех лет. Они противостояли тем работам, в которых художники стремились к чистоте «большого стиля», к последовательному и целенаправленному воплощению его принципов. И не случайно, когда на рубеже десятилетий в творчестве ведущих наших мастеров проявилась тенденция своеобразной классичности (как некий итог эволюции действенной сценографии «большого стиля»), Бархин и тогда остался в стороне. Он продолжал делать свои декорации в самых различных стилевых приемах, легко и виртуозно меняя их от спектакля к спектаклю. И в этом он был так же близок романтикам XIX века, опровергавшим, как известно, стилистический канон классицизма и противопоставлявшим ему — впервые в истории ис-



Загадочная фигура С. Бархина предстает на фоне многих искусств. Он график, архитектор, он — художник театра. Он лицедей, и каждый, кто встречал его последние лет двадцать, подтвердит, что он меняет свой облик, костюмы и маски социальных типов от благопристойного клерка до венецианского дожа, что он сам себе театр. Весьма вероятно, что театр. Весьма вероятно, это театр иронии, хотя критике, во всяком случае современной, так и не дано разобраться, когда Бархин серьезен, когда — нет, что крайне осложняет изучение его творчества.

Не в первый раз теоретическая мысль пытается освоить его театральные построения, столь неохотно поддающиеся анализу, классификации и просто описанию того, что происходит в эскизах и на сцене, хотя там и там имеет место нечто значительное и решительно прекрасное.

Его персональная выставка, прошедшая весной 1988 года в Доме актера, вызвала к жизни взрыв раздумий о судьбах сценографии, поскольку странное явление, отмеченное высоким титулом — С. Бархин, внесло парадоксальную остроту в устоявшиеся проблемы и нормативную стилистику сцены.

Ныне, наряду с принятым у нас разбором творчества Бархина (В. Березкин), мы помещаем опыт иного порядка (А. Тарханов) — это опыт описания личности художника в бархинской стилистике. Или «подобное — подобным», как сказано у классика.

Художник и театр

Неоромантизм Сергея Бархина

Виктор Березкин



куства Нового времени — эклектизм, понимаемый ими как обращение к художественной культуре разных стран, эпох и вольное использование ее элементов для создания новых архитектурных, изобразительных, декорационных образов.

Возвращая вслед за романтиками XIX века понятию эклектизма позитивное значение как особого и равноправного со всеми другими эстетического принципа, Бархин вместе с тем опирался также и на традицию фольклорного театра и его игровой сценографии. Для Бархина эта традиция имела не менее существенное значение, чем исторические, архитектурные и художественные стили. Он претворял ее не только в игровых спектаклях для детей, но и в шекспировском цикле, где стихия игры органично и своеобразно сосуществовала с образами классической архитектуры: древнеримской — эскизы к «Титу Андронику» или ренессансной (театр «Олимпико» Палладио) — «Сон в летнюю ночь» 1976 года, а двумя годами раньше — в знаменитой версии «Ромео и Джульетты», задуманной как современный хеппенинг, разворачивавшийся среди опилок или кучи арбузов, но в окружении классической архитектуры, ярко раскрашенной самими его исполнителями.

Вместе с тем и эклектизм художник не делает для себя сколько-либо обязательным принципом, а пользуется им, как и всеми другими, — то есть в качестве одного из возможных приемов. (В том числе и когда работает над постановками современных пьес, где он сочиняет сценическую архитектуру в духе постмодернизма: например, здания сталинской послевоенной постройки в форме букв, образующих названия актов пьесы «Похожий на льва» — «ЛЮБОВЬ», «СЕМЬЯ», «СМЕРТЬ».)

Поэтому, наряду с эклектизмом, в целом ряде спектаклей он бережно и любовно воссоздает в сценическом пространстве или на плоскости живописных задников образы минувших стилей и эпох в их подлинном или близком к подлинному виде — без какого-либо намека на эклектические вольности. Иначе говоря, здесь он как бы исполняет на современной сцене художественную миссию уже неоромантиков начала XX века, то есть мирискусников.

Для Бархина стили прошлых эпох — прежде всего архитектурные — есть живая реальность. Это богатство, которым он свободно владеет как архитектор. Не имея возможности строить в жизни, он делает это на сцене, воссоздавая образы и античности, и европейского средневековья, и ренессанса, и барокко — испанского, французского, русского, и классицизма, и российского усадебного ампира, и северного модерна, и древнерусского храма, и конструктивизма 30-х годов. В одной из последних работ — «Селестине» он, как бы следуя пути художников Старинного театра, дает свою интерпретацию симультанной декорации средневекового представления: три домика-сценки, задерживающиеся занавески с изображениями в форме средневековых миниатюр на сюжеты пьесы...

Ностальгическая интонация с наибольшей лирической проникновенностью дает о себе знать в тех спектаклях, где художник вспоминает о своих детских впечатлениях, — «Три мушкетера», «Золушка», «Разноцветные страницы» по С. Маршаку, наконец, экзотическая колониальная декорация с жирафами, тиграми и леопардами в постановке «Кошка, которая гуляла сама по себе» по Киплинг.

А рядом — остросовременные сценографические решения, в полном и высоком смысле слова авангардные по отношению к тем процессам, которые происходят в сегодняшнем театре. При этом симптоматично, что в то время, как в середине 80-х годов энергия сценических поисков в творчестве многих наших ведущих мастеров начала несколько ослабевать и их искусство стабилизировалось в своей стилистике, Бархин оказался и здесь в особом положении. Общий спад активности на нем нисколько не отразился. Напротив в самые последние годы он создал такие работы, как «Тевье из Анатовки», «Лес», наконец, «Собачье сердце» в московском ТЮЗе, — все три очень разные, имеющие каждая свою сугубо индивидуальную, единичную ценность, но одновременно обозначающие три едва ли не в равной мере важные вехи современного искусства сценографии.

Не имея своего постоянного театрального дома, Бархин дважды, как только возникала такая возможность, придумывал и сочинял его сам. В 1987 году он (в содружестве с группой молодых архитекторов) принял участие в международном конкурсе на новый театральный комплекс в Амстердаме — советский проект оригинально, типично по-бархински соединил современные архитектурные идеи с элементами театра «Олимпико» Палладио и был удостоен первой премии. А несколько лет тому назад вместе с режиссером и философом Е. Шиферсом создал макет «Дома-памятника Достоевскому», который представлял собой, в сущности, модель совершенно особого театра-храма, предназначенного для действа исповедально-ритуального характера. Они должны были происходить на площадке, окруженной с четырех сторон трехъярусными галереями зрительских лож. У каждого зрителя — своя индивидуальная ложа-«келья», отделенная от соседней плотной занавеской. Когда начинается ритуал облачения актеров «отшельников» и превращения их в персонажей, одновременно с планшета поднимаются полотнища с изображением святых. Они закрывают все ложи, и зрители смотрят действо уже как бы очами «святых» — сквозь вырез на месте лица. Этот уникальный в своем роде театр-храм, увенчанный четырехскатной крышей-«небом» и рассчитанный на соединение публичности ритуально-исповедального и одновременно площадного действа с полной интимностью, предельной сосредоточенностью зрительского восприятия, был спроектирован таким образом, что мог быть построен не только в сценическом, но и в любом ином пространстве: на площади, во дворе, на крыше и т. д.

Продолжение на стр. 29.

МИТЬКИ • МИТЬКИ • МИТЬКИ • МИТЬКИ • МИТЬКИ

Ракурс-2 и Ракурс-3 отданы неофициальному искусству Ленинграда. Вы встретитесь с совершенно новыми для вас именами, неизвестными — возможно — собратиями. Подобранные объяснения к ним рисковали бы занять весь Ракурс. В день первого знакомства — если для вас это знакомство первое — с таким неудобством придется смириться. Проявите терпение, и постепенно вы сможете узнать об этом все больше и больше.

РАКУРС — ежемесячный журнал в журнале.

Как пользоваться РАКУРСОМ?

Раскройте журнал посередине. Две страницы справа и две слева согните внутрь пополам.

Если не получится —

купите новый журнал.

Цена РАКУРСА — 25 коп.

(входит в стоимость

журнала «Декоративное

искусство СССР»).

Подписка лимитирована

тиражом «ДИ СССР».

УВАЖАЕМЫЕ

РАК

З

Не столько о митях, сколько о

Ракурс.
Ежемесячный
журнал в журнале

Консультант
Ракурса-2
М. Трофименков

Редакторы
Л. Невлер,
А. Тарханов

Оформление
Ю. Курбатова,
И. Тархановой

В конце концов, чем же неофициальное ленинградское искусство отличалось от московского?

Тем, что Ленинград, как Монголия через капитализм, перескочил через концептуализм! Тем, что в Москве больше иностранных журналистов! Тем, что московские художники работали сторожами, а ленинградские — операторами котельных! Тем, что москвичи назначают свидания у первого вагона, а ленинградцы — на выходе с эскалатора! [Тем, что в Москве нет «Сайгона»!]

Вернувшись домой, петербуржец и акмеист Сергей Городецкий писал Брюсову: «Москва ужаснула меня и оставила самое тяжелое впечатление. Протянулась какая-то неприятная нить от архитектурных подлостей Кузнецкого моста через гостиницу «Метрополь» к «Скорпиону...»

Зато москвичу и символисту Андрею Белому принадлежат самые верные строки о нелюбимой им северной столице: «Петербургские улицы обладают одним несомненным свойством: превращать в тени прохожих».

С его легкой руки, навязли в зубах слова о Петербурге как городе призраков. Встретив в три часа ночи у Инженерного замка Павла I, устало попросившего закурить, ленинградец раздраженно подумал: «Опять...» Но это всего-навсего съемки «Ассы».

Почему не было здесь концептуализма и акций! Да ленинградский художник за получасовую прогулку совершит десяток поступков, которые в Москве были бы немедленно законспектированы и проданы.

Почему здесь искренне удивляются слову «постмодернизм»? Потому что Петербург — огромный текст, перегруженный культурными реминисценциями: город, по определению, постмодернистский.

Как всякий измышленный город, он окутан эсхатологическими легендами. Он прекрасно может обходиться без людей. Обезлюдившая Москва выгорает, Петербург — затихает удовлетворенно.

Наверное, ни в одном городе столько не расстреливали и не выслали. Здесь Хармс умер от голода в тюремной психушке. Здесь висела в пустых залах Русского музея запрещенная выставка Филонова. Здесь Заболоцкий сходил с ума во внутренней тюрьме на Литейном. Здесь пронесли в супрематическом гробу тело Малевича. Давно ли сгорел в своей мастерской организатор легендарных выставок 70-х годов, прекрасный художник Евгений Рухин! И пожар этот в летописи Галерной стоит рядом с представлениями Мейерхольдовского дома интермедии и разразившимся в 83-м году оголтело-андерграундовым спектаклем Уни-

КУРС



ство — не только живопись. Это и проза, и поэзия, и прикладное искусство. Мы встречаемся с очень характерной для неофициального искусства взаимосвязью изображений, текста и образа жизни. Именно наличие и глубина разработанность митковского мифа (а ортодоксальное митковское искусство все-таки — миф) позволило применить его в рамках разных искусств и жанров. Культурный плейбф СПб-искусства мог бы, вероятно, спровоцировать появление чего-то иного, и рождение митковского кружка на каменистых линиях петровской столицы интересно и показателнее, чем где-нибудь на улицах Саратова. Новая жизнь Ленинграда вызывает к жизни новый тип ленинскости.

Не столько о митках, сколько о митковстве. Митковство — плоть от плоти наших 70-х и 80-х. Оно куда полнее и ярче выразило это время, чем театральные-карнавальные феерии молодежных выставок. Митки были сами себе карнавалом, причем воспринимали митку русскому сердцу традицию цира во время чумы. Митки замечательны — как явление абсолютно наше, отечественное, родное до слез. Поверим идеологи митковства В. Шикареву: «Движение митков развивает и углубляет тип «симпатичного шалопая», а это, может быть, самый наш обаятельный национальный тип — кроме, разве, святого» (Митки. — Родник, 1988, № 6, с. 2). Митковство, и в этом новосте, не отвергло действительность, но с ласковой иронией включало ее в свой миф. Митки — художники. Но митков-

ПАК

2

верситетского театра «Марат-Сад». «Но под аркой на Галерной наши тени навсегда...»

Тени, тени никак не могут оставить живых в покое. Только в Ленинграде существует феномен учеников, десятилетиями сохраняющих в неприкосновенности филоновский, матюшинский или стерлиговский метод создания картины.

Ленинградцы слишком серьезны...

По иронии судьбы, географический [точный!] и логический центр Ленинграда — кафе «Москва». Быть может, его и окрестили некогда «Сайгоном» впопыхах, лишь бы не произносить лишний раз имя столицы-соперницы. И вновь проклятая серьезность ленинградцев! Поэты и художники объясняются по телевидению в любви к пресловутому вертепу, а редакция «Ленинградской Правды» солидно протестует: нет, не здесь развивалось ленинградское искусство!

Но без чашки кофе в «Сайгоне», без мистических трущоб, начинающихся в полушаге от Невского — этого искусства не существует. И мы постарались не просто описать те или иные явления ленинградской культуры, но дать их как бы в пейзаже второй столицы. Самые яркие растения этого ленинградского ландшафта — митки и «новые художники». Общее у них то, что они — живописцы. Все прочее — разное. Итак — начинаем с МИТКОВ.

Митек в пейзаже

Михаил Трофименков

В девять вечера Невский был пуст. Одиноким автобус замирал, вываливал простуженного, закутанного в платок водителя, который с отчаянием обходил машину и, махнув на все рукой, удалялся. Из-за холодов остановились



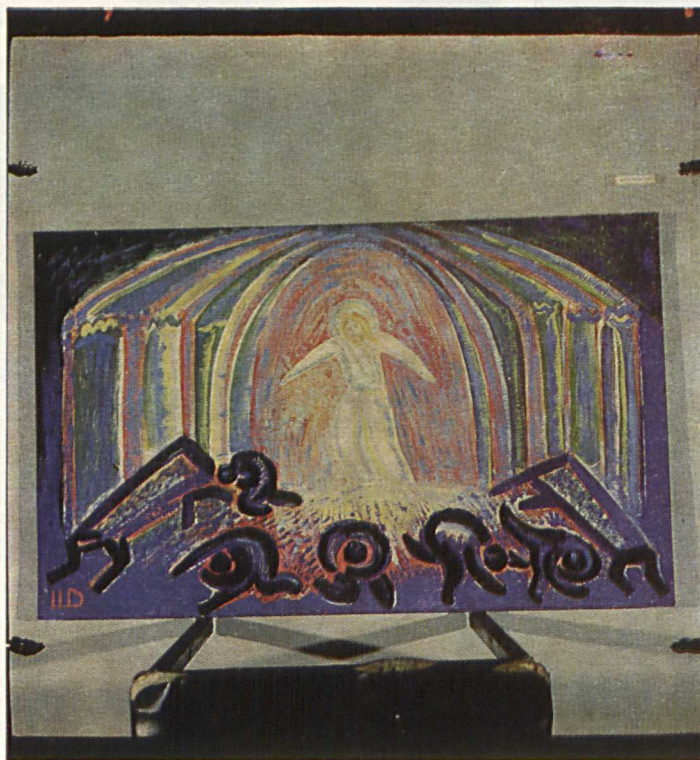
поезда, не летали самолеты. Исчезли воробьи, целые кварталы периодически погружались во тьму, и обезлюдивший город, затянутый инеем, был удивительно красив и ирреален. Мороз перевалил за 40. Для полноты впечатления не хватало только костров, над которыми грели бы руки революционные балтийцы. В эти январские дни 1987 года в неотапливаемом стеклянном сарае на краю города, в Гавани, открылась выставка «независимых». Люди, еще не привыкшие к выставочной свободе, еще помнящие скандальный разгром предыдущей, майской экспозиции, выстраивались в длинные очереди, оживляя безлюдные лабиринты павильонов. Тогда еще любой аттракцион воспринимался как глоток свободы, и слухи немедленно передавались из уст в уста. Слышали? Митьки и «новые» опять выставили ноль-объект. Слышали? Митьки всей компанией втиснулись в огромную тельняшку и братались с «новыми». Слышали? Гребенщиков-то — тоже митек, выставился с ними. А сказать в те времена, что Гребенщиков, «от которого сияние исходит», — митек, означало выдать митькам пожизненную индульгенцию и бросить к их ногам всю многочисленную ленинградскую роковую тусовку. Знал ли Владимир Шинкарев, какого джина выпустил из бутылки, сделав персонажами своих поэтических игр реальных, хорошо известных в кругах «подполья» людей, превращенных им в героев борхесовского двоящегося мира, где каждый одновременно — обремененный мирскими заботами человек, художник и персонаж текста, подчиняющийся воле драматурга? Догадывались ли Борис Гребенщиков и Виктор Цой, что их выступления на первой митьковской выставке достаточно, чтобы появилась целая категория публики, мальчиков и девочек, в тельняшках, которые мчались на вернисаж посмотреть, как «митьки тусуются», и которым не было дела до живописи и графики? Мне самому потребовалось много времени, чтобы за митьковским театром жизни, за обутым в валенки и одетым в



тельняшку роялем, за огромной фигурой ласкового Мити Шагина, за рычанием, сбивающим с толку корреспондентов, рассмотреть достоинства их работ и расслышать негромкую мелодию их послания. И только тогда я вернулся к их глобальному хепенингу и понял, что если бы митьков не существовало, их следовало бы выдумать.

Одиннадцать художников (сейчас их больше) обогатили свое искусство митьковским имиджем как раз вовремя — осенью 1985 года, когда альтернатива «подполья» вместо примитивного отрицания натолкнулась на обезоруживающую приветливость вчерашних гонителей, появился социальный заказ на нонконформизм и мудрым напоминанием прозвучали слова хипповской песни о том, что «твоя свобода внутри тебя». Своё отношение к новой ситуации глобального аукциона митьки выразили, выставив групповой портрет героев 1986 года: Н. Гумилева, Б. Гребенщикова, Д. Марадоны, М. Плачиды и, конечно, Д. Шагина.

Ныне, заявляет Борис Юхананов, «альтернатива исчерпана, а вместе с ней израсходованы ненависть, воинственность, лихие энергии раздора, поэтика подвалов, трюпов, беспощадных социальных поединков. Пора, наконец, року стать музыкой. Душа поколения, как прекрасная принцесса, устраивает наконец истерику и выкидывает горошину из-под перины». Б. Гребенщиков, к удивлению интервьюера, объясняет, что рок-музыка ни с кем и ни с чем не борется, дабы не тратить драгоценную энергию на суетное сведение счетов. Кинорежиссеры, от которых ожидают страстных социальных обличений, предпочитают душещипательные боевики, жесткие гангстерские истории и фильмы ужасов в мирискуснических декорациях. Героем дня становится не психоделический



Д. Шагин
Изгнание торгующих
из храма

На стр. 5 (вверху)
Н. Жилина
Поэт и няня

На стр. 5 (внизу)
В. Шинкарев
Праздник

бунтарь, а добрый непротивленец-митек, который «никого не хочет победить».

Митьковская мифология родилась не на пустом месте, а имеет глубокие корни в европейской романтической традиции. Описание В. Шинкаревым собрания трех гипотетических митьков А, В и С («Все эти трое митьков принесли по бутылке бормотухи, каждый достоин равной доли — но каждый рассчитывает на большее. Исходя из этого, они единодушно в решении пить не из стаканов, а из горла — ведь каждый надеется, что его глоток больше. Митьки садятся за стол, готовясь к длительному и вдумчивому разговору, должному двинуть вперед митьковскую культуру. А (открывает бутылку). Сейчас для начала я почитаю вам Пушкина (пьет из бутылки). В. Стой! Ты что, обалдел?) по структуре ничем не отличается от рассказа, например, Р. Мутера о быте худож-



ников-романтиков 1820-х годов («Живописцы виделись только с живописцами и только с ними разговаривали. Они проводили время, дружно работая в мастерских, и даже отдых заключался только в посещении мастерской того или иного из товарищей... Зимой они каждую субботу приходили ровно в семь часов в известную кофейню и там устраивали литературный вечер»). Изменились интонация и бытовые реалии, но жива утопия художнического братства.

То, что Лев Толстой — митек, непривычно. Но разве не объявляли романтики «своим» Шекспира, а сюрреалисты — Босха, Свифта и Сада? Картина Макса Эрнста «Встреча друзей» (1922), объединившая в дружескую компанию Г. Арпа, А. Бретона, Р. Десноса, Л. Арагона, П. Элюара и самого автора с Рафаэлем и Достоевским, — родная бабушка графического листа В. Шинкарева, изображающего митька, распивающего на троих с Пушкиным и Лермонтовым, или «Митьков, приносящих свои уши Ван Гогу» В. Голубева. Виктор Тихомиров портретирует себя «в виде героев» с не меньшим удовольствием, чем писал романтические автопортреты Г. Курбе.

Очевидно, название группы восходит к первой части шинкаревского текста (выросшего ныне в семь раз), появившейся в 1984 году. К тому времени и В. Шинкарев, и Д. Шагин были хорошо известны в ленинградском «андерграунде». Оба выставлялись с середины 1970-х годов в рамках Товарищества Экспериментальных Выставок (первого объединения «независимых»), в том числе на квартирах, и познакомились в 1978 году в ДК Калинина в первый и последний день разгромленной экспозиции. Книга В. Шинкарева «Максим и Федор», завершенная в 1981 году, всюду ходила по рукам. О ее авторе многие слышали только то, что он работает в котельной, но сказать о ленинградском поэте, что он работает в котельной — банальность. Студент Мухинского училища Виктор Тихомиров уже читал эту книгу вслух со своими друзьями и соучениками Александром Флоренским, Алексеем Семичовым, Игорем Чуриловым и Андреем Медведевым. В Ленинграде все знают друг друга, и рано или поздно их пути неизбежно должны были скреститься с тропами Шинкарева. Так или иначе, группа сложилась, а название, как часто бывает в XX веке, возникло иррационально и почти анекдотически. Андрей Филиппов вспоминает, что художники, успевшие ознакомиться с текстом «Митьков», стали называть этим словом всех друзей Д. Шагина, и тем пришлось с гордостью принять крещение. Виктор Тихомиров утверждает, что решение назваться митьками сложилось в автобусе, в котором художники ехали то ли с развески картин, то ли с осмотра помещения в Усть-Ижоре, где предстояла их выставка. По версии самого Д. Шагина, его друзья распространили на себя нежное прозвище «митек», коим отец именовал Митю, поскольку считали себя духовными сыновьями замечательного живописца Владимира Шагина, который еще в конце 1940-х годов вместе с А. Арёфьевым, Р. Васми, Ш. Шварцем, В. Грозовым закладывал первый камень в фундамент ленинградского «андерграунда». «Старики» В. Шагин, Н. Жилина,

О. Фронтинский ныне выставляются вместе с митьками. Да и ситуация 1950-х годов причудливо рифмуется с ситуацией нынешней. Тогда арёфьевцев объединяла любовь к поэту Роальду Мандельштаму, теперь художническую общность структурировала поэтическая проза Шинкарева. Но художники, непосредственно идущие от группы Арёфьева, не исчерпывают собой движение митьков. В него органично вошли А. Флоренский и его друзья, интересовавшиеся иными традициями, например, группой «Маковец». Оно включило неподдельных примитивистов типа Владимира Тихомирова (брат-близнец Виктора), открыло двери прямо противоположным по имиджу «новым художникам».

Впрочем, антагонизм «славянофилов» митьков и «западников» «новых» — мнимый. И те, и другие принадлежат к поколению, певшему классические рок-н-роллы, не зная английского языка, и сплавлявшему интерес к постмодернизму со спиритическим общением с тенями К. Малевича и М. Ларионова. Коряво выведенные Д. Шагиным слова «ТХЕ БЕАТЛЕЗ» — дань уважения этой эпохе. Но родство — не только в общности судеб. И митьки, и «новые» делали одно дело — дело возрождения свободной живописной манеры, интереса к цвету и фактуре, возрождения сугубо урбанистического мышления, непосредственности и искренности в противовес претенциозности коммерческого Салона, литературности сюрреализма, умозрительности так и не прорвавшегося в Ленинград концептуализма и политической ангажированности старшего поколения. «Новые» и митьки якобы планировали еще в 1983 году (впрочем, митьки митьками тогда еще не были) длительный альянс. Среди наиболее симпатичных сплетен последнего времени — слух о том, что митьки предложили «новым» обменять художника Ивана Сотникова на художника Александра Горяева (Иван-де бороду носит и в живописи — митек). Существенное отличие митьков от «новых» заключалось в приверженности к малым форматам и консервативной живописной технике, но и она подвергается в последнее время серьезному испытанию. Екатерина Ильина создает во вполне «новой» манере огромные коллажи «Блюз для Чарли Паркера», «Про Икарушку», «Пропавшая экспедиция».

Но если у «новых» использование непривычных фактур будоражит, нервирует, то вся живопись митьков, по определению Д. Шагина, искусство «органичное и гуманистическое» (но, добавим, с достаточно разработанным арсеналом средств острашения). Всмотриваются ли они с высоты птичьего полета в очертания затаившегося зверя — Васильевского острова, как В. Шинкарев, строят ли городской пейзаж на гармонии изогнутых линий и вертикальных широких мазков, как Д. Шагин, или на конт-

Е. Ильина
Пропавшая экспедиция
Коллаж

На стр. Г
И. Сотников
Фигура



расте безжизненных пятен цвета, как А. Филиппов, но их город всегда окутан романтическим флером, сочетающимся с подчеркнутым прозаизмом трущоб и бытом коммунальных соседей. Так претворенные в песни разборки Майка Науменко («Ты дрянь! Ты маленькая дрянь!») и возвышенный слог Гребенщикова немислимы в пространстве Ленинграда друг без друга.

Очевидно, ближе всего митькам именно мироощущение Северного Возрождения, что позволяет Д. Шагину заменить бесстрастного брейгелевского пахаря паханом в ватнике («Полет Икарушки, или Выход пахана к ларьку»). Его религиозная живопись, в отличие от приторных славянофильских стилизаций, встречающихся в ТЭИИ, выдает взгляд настоящего примитивиста, воспринимającego евангельские сюжеты как красивую и чуть кукольную рождественскую мистерию. Так же непосредственно и буквально изображает В. Голубев диалог чинно приготовившегося к чаепитию Бухарина и Сталина, прячущего за спиной нож.

Вообще, митьки широко экспериментируют с обновлением традиционных и созданием новых жанров — о «митьковском» жанре придется когда-нибудь заговорить всерьез академическим искусствоведам. Но пока что рассказ о митьках принято завершать в несколько балаганной манере. Извольте. Видели ли вы линогравюру В. Голубева «Митьки отправляют Брежнева в Афганистан»? А если видели, то не находите ли, что митьки гораздо мудрее, чем кажутся корреспондентам «Юности» и «Взгляда»?



Мейерхольд против мейерхольдовщины!

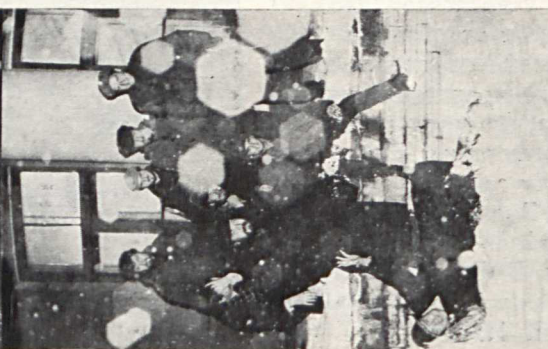
Митьки против митьковства!!

Еще вчера готовые снисходительно выслушивать разглагольствования о митьковских сюжетах, они требуют теперь внимания к качеству своей живописи.

Довольно журналистам пережевывать без конца «дык» и «келы-палы»!

Довольно... Но все же — как обойтись без антуража, который сделал митьков любимицами Ленинграда!

Никак. Вот мы и не обходимся. Один из самых молодых участников движения Вася Голубев — автор популярных графических циклов о «митьках».





А. Флоренский, В. Яшке, Д. Шагин, В. Шинкарев, В. Тихомиров, О. Флоренская (Е. Ильина), двое неизвестных...

МИТКИ

Реферат по статье

А. Флоренского

«Митки и культура»

Владимир Шинкарев

Работа А. Флоренского, как и другие известные мне труды о митках, начинается с безудержного восхваления движения.

Кратко перечислив ряд социалистических и капиталистических стран, вовлеченных в движение митков, автор подробно останавливается на вкладе в дело митков И. А. Кирилловой (то один, то два рубля на пропой А. Флоренского). После этого вступления, которое можно считать посвящением, автор переходит к теме своей работы.

Первый раздел — митки и живопись. Поставив этот сложный вопрос, Флоренский сразу отделяет «митковую живопись» от «живо-

В. Голубев
Два румяных демократа испугали бюрократа
Линогравюра. 3 листа

В. Голубев
Мои соседи
Линогравюра

В. Голубев
Митки отправляют Леонида Ильича Брежнева в Афганистан
Линогравюра

Митки встречаются с народом.
Слева направо: В. Кривулин, В. Голубев, М. Трофименков, Д. Шагин, В. Шинкарев, А. Филиппов, Влад. Тихомиров, И. Чурилов



МИТКИ



писи, любимой митьками», не определив, правда, ни ту, ни другую, после чего приступает к экскурсу в историю этой живописи. (Под «живописью, любимой митьками», очевидно, следует понимать индивидуальные и групповые вкусы отдельных митьков. Один из самых любимых художников всех известных мне митьков — Сезанн. Является ли он митьковым художником в том же смысле, что и бесспорно митьковым, но не любимым митьками Перов? Вопрос этот сложен и относится к культуре в целом.)

Флоренский перечисляет ряд кристально митьковых произведений отечественной живописи, митьковость которых бесспорна, уже исходя из названий: «Бобыль-гитарист», «Рыболов, или охота гуще неволи», «Веселую жизнь», «Чаепитие в Мытищах», «Приезд гувернантки в купеческий дом», «Последний кабак у заставы» и т. д. (Ценнейшей частью работы А. Флоренского являются факсимильные копии с наиболее митьковых произведений живописи.)

Покончив с бесспорным вкладом передвижников в культуру митьков, Флоренский оказывается в некоторой растерянности — о чем же еще сказать?

Живописная чистоплотность мешает ему приступить к восхвалению таких произведений, как, например, «Опять двойка», поэтому направляется вывод, что кроме чисто митьковых данных, митьковая живопись должна быть еще и хорошей.

Автор переходит к разбору западноевропейской живописи, который у него занимает несколько строк: «В западноевропейском искусстве митьковых картин так немного, что можно было бы считать, что их там нет вообще...»

(Западноевропейские митьки рискуют оказаться лишенными всяких корней, но Флоренский великодушен: «...если бы самая митьковская картина в мире не принадлежала кисти западноевропейского художника — Питера Брейгеля Старшего. Да, да, именно «Падение Икара».)

Далее А. Флоренский предоставляет слово Д. Шагину: «Шурка? Вот значит как... Солнышко светит, всякая тварь живая оттягивает-

ся», — Митька рассказывал так, будто говорил о событии, которому 5 минут назад был очевидцем. — Ну, и?.. — спросил я, — ты к чему это?

— Дык... Шуренок... птички, звери... Пахарь со своей лошадушкой оттягивается, а у Икарушки-то... у Икарушки одни только ножки торчат!

Митька вскоре даже написал стихотворение об этом несправедливом событии. Конеч его я привожу по памяти:

...и одни только голые
ножки торчат из холодной
зеленой воды»

Точности ради должен сказать, что Митька написал не стихотворение, а поэму «Бедный Икарушка». Вот полный текст поэмы, который Флоренскому, без сомнения, следовало бы привести полностью:

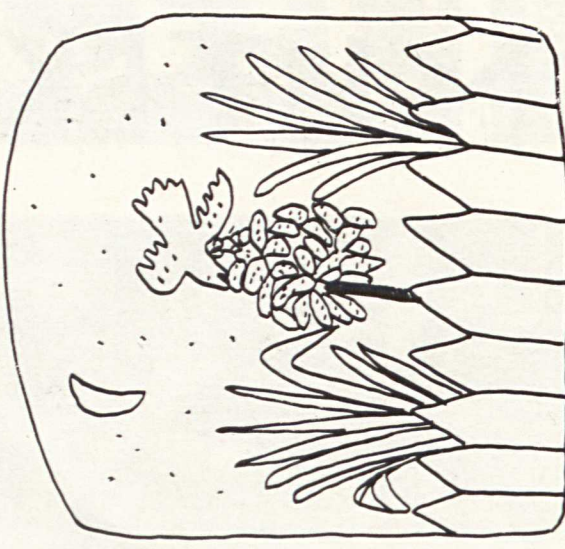
Бедный Икарушка
У Икарушки бедного
Только бледные ножки торчат
Из холодной зеленой воды.

Это замечательное хокку теперь является наиболее цитируемым митьковским произведением. Так, на вопрос: «Как дела?» следует типовой ответ: «Только ножки торчат». Желая побольнее уязвить выпившего собеседника, Д. Шагин говорит: «У Икарушки бедного только ножки торчат, а Флоренчик, гад, жирует!» (Эта фраза примечательна тем, что составлена из двух цитат, занимающих два первых места в хит-параде цитат; полный текст второй цитаты: «У Васи Бек-пина две сестренки маленькие остались, а бандиты жируют!» — «Место встречи изменить нельзя».)

Второй раздел труда А. Флоренского — митьки и музыка. Здесь позиция автора почти бесспорна, и уместно передать слово ему:



ВЛАДИМИР ШИНКАРЕВ
ПОЛУСУХАРИНЫЙ САД ©
РИСУНКИ А. ФЛОРЕНСКОГО



Нередко смешанные московско-ленинградские компании начинают делить слонов. Как правило, ленинградцы без труда доказывают, что лучший рок и лучшая живопись — у них, но литературу готовы уступить. Потом им становится обидно, и они вспоминают: «Но ведь у нас есть Шинкарев!» 35-летний джентльмен из котельной, живописец, автор «Отрывков писем», сборника стихов «Полусухаринный сад», трилогии «Максим и Федор», «Митьки», «Папуас из Гондураса», сказки «Домашний еж», он сам представляет обретших плоть детей своей фантазии: митьков.

Д. Шагин
Всюду жизнь

В. Шагин
Матрос-подводник
дарит девушкам
мимозы

На стр. К, Л

В. Яшке

А. Флоренский
Интерьер

А. Флоренский
Иллюстрации к сборнику стихов В. Шинкарева «Полусухаринный сад»

«Митьки любят музыку, вернее, песни, преимущественно жалостли-
вые, причем собственно музыкальная часть не играет роли. Идеалом
митьковской песни навсегда останется:

У кошки четыре ноги.
Позади у нее длинный хвост.
Но ты трогать ее не моги
За ее малый рост, малый рост.

Качество всех прочих песен определяется близостью к этому эталону.

Митки охотно слушают передачи «Песня-87», близки им такие песни, как «Окурочек» и «По шпалам...» в исполнении Дины Верни. Важным компонентом митковских песен является возможность хорового пения, поэтому такие произведения известного митковского музыканта В. Цоя, как «Еще только без десяти девять часов», неизменно вызывают восторг митка (точнее, восторг вызывает то место песни, где митек, опережая и перекрикивая солиста, имеет возможность орать припев).

При всем уважении к эстрадной музыке, даже первосортные вещи «Битлз» митек не предпочтёт таким песням, как «Жил в Одессе парень-паренек», или той песне без названия, где повествуется, как преуспевающий герой:

Пьяный и в своей машине,
Со своей красоткой Зиной
Навернулся с Крымского моста.

Для многих митьков еще большую ценность представляют солдатские песни, например, «На поле танки грохотали», не являясь исключением любовь к песням с малороссийским уклоном:

Дождичком умытый,
Я лежу убитый...

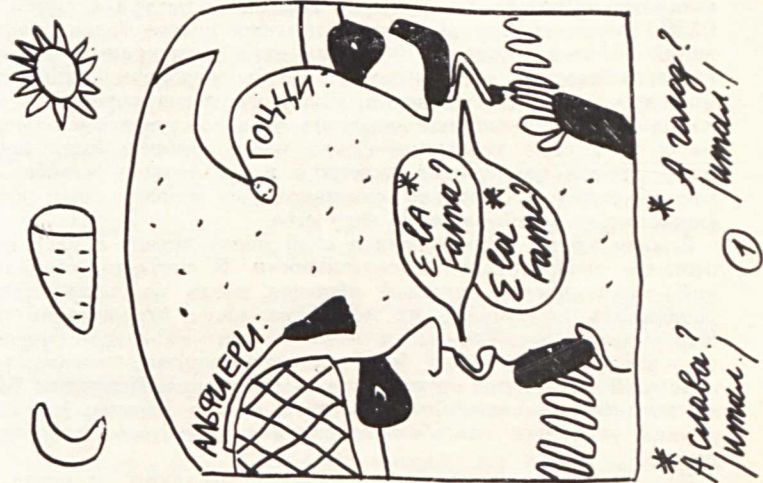
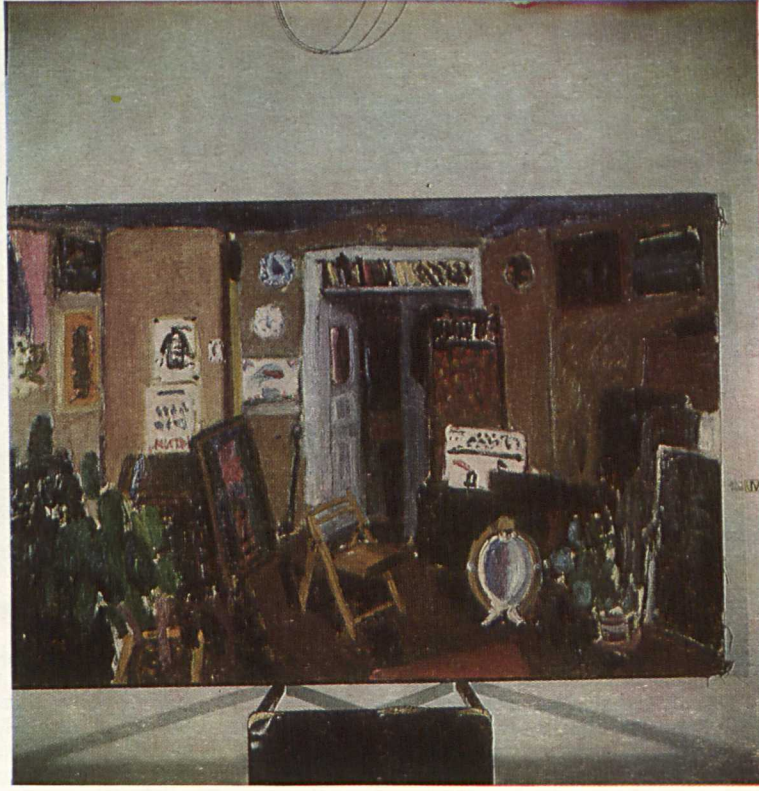
Конечно, трудно перечислить все направления любимой митяками музыки, но странно, что А. Флоренский не счел обязательным упомянуть музыку группы «Аквариум», предоставляющую митяку, например, Д. Шагину, возможность для хорового пения и жестикуляции, граничащей с эпилептическим припадком. Впрочем, Д. Шагин предпочитает даже не хоровое, а сольное исполнение песен Б. Гребенщикова (сольное — в смысле исполнения самим Д. Шагиным, что является для окружающих отличным тренингом христианского смирения).

Митяшки любят и джаз, и классическую музыку. Любовь, впрочем, разделяют отнюдь не все представители русского эстрадного искусства. Митяшки любят и джаз, и классическую музыку. Любовь, впрочем, разделяют отнюдь не все представители русского эстрадного искусства.

Этот нюанс учтен в следующем разделе труда А. Флоренского — митинг и литература. Какое-то количество литературных интересов митингов, ибо он очень разнообразен, автор указывает на вершины собственно митковской литературы. Это Зоценко, поваренная книга Е. Мо-лохоев (раздел «Водки разный»), рассказы Н. Дескова, винные этикетки и т. п.

Флоренский ограничивается перечислением, не вдаваясь в рассмотрение истоков и направлений мифологической литературы, видимо, представляя эту благородную задачу последующим исследователям. Так же поступило и я, указав лишь на книгу, должную стать настольной для каждого мифика. — «Антон-горемыка».

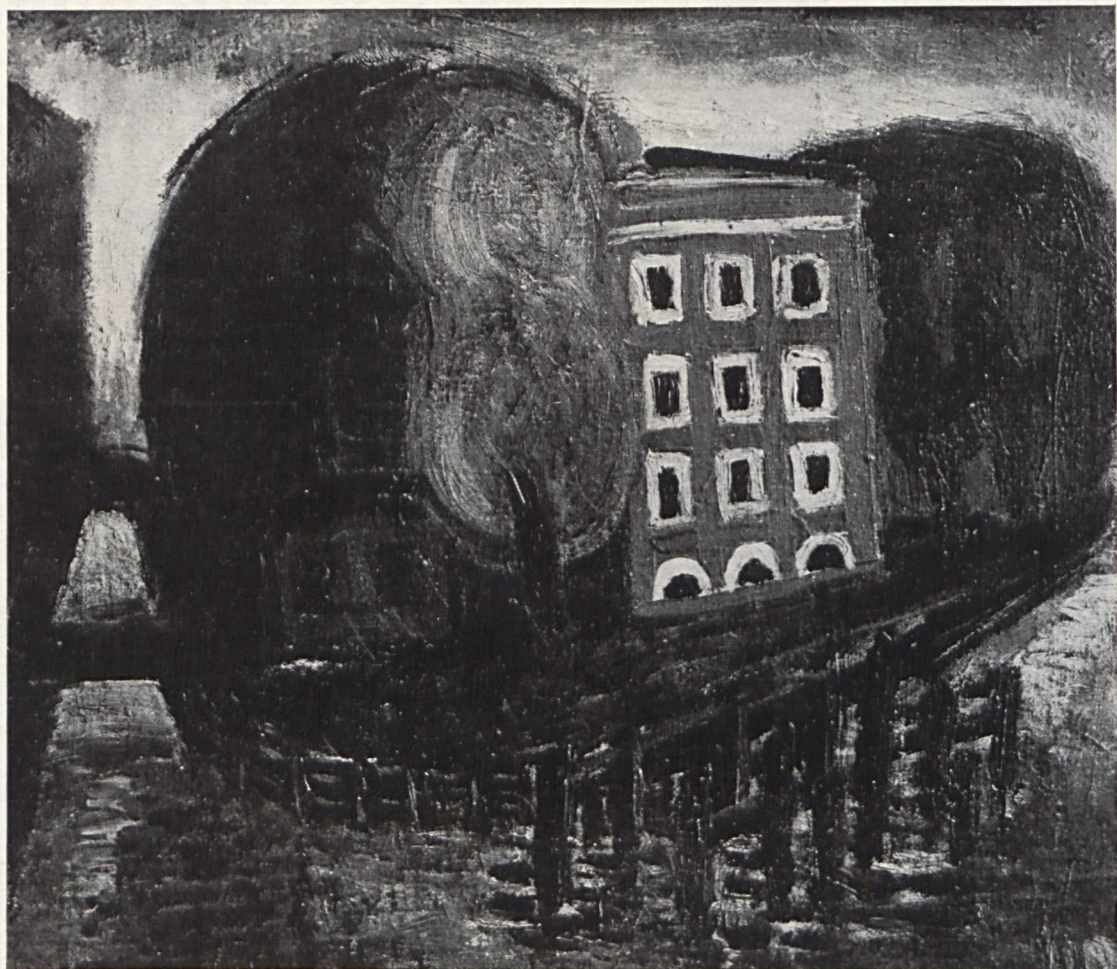
На литературе Флоренский обрывает свое повествование, не соблаз-
нившись даже замечательной темой «Митьки и кино», зато отметив
высокий вклад митьков в развитие отечественного плавания.



Владимир Шагин — патриарх ленинградского «андерграунда»

Любовь Гуревич

Д. Шагин
Новая Голландия



О Владимире Шагине можно писать много, ибо глубоко насыщенный смыслом созданный им поэтический мир, но трудно писать коротко, так как до странности банальными покажутся характеристики. Во-первых, это художник, качества работ которого вполне согласуются с положениями соцреализма — типичность образов, их историческая конкретность, демократичность, отсутствие интереса к индивидуальному. Во-вторых, В. Шагин имеет черты, традиционно приписываемые художнику, но столь редкие сейчас на деле: любовь к жизни и умение увидеть красоту в обыденном. И наконец, В. Шагин в своем искусстве человечен — в ту пору, когда тезис о том, что новое искусство бежит от человеческого, находит множество подтверждений.

На выставках Товарищества Экспериментального Изобразительного Искусства к нему относятся как к одному из самых бесспорных мастеров. Идея делать выставки более «авангардными», появившаяся года три назад у некоторых из устроителей, не прошла и потому, что, следуя ей, нужно было бы пожертвовать работами Шагина. ТЭИИ — не объединение «авангардистов», оно представляет неофициальное искусство, то есть все, что не вписалось в искусство официальное, а официальное искусство отвергало не только самые новые течения. Выставки ТЭИИ авангардны в том только смысле слова,

А. Арефьев, человек неумного темперамента, был единственным, кто шел на контакт. Однако само существование этих людей в предыдущем десятилетии, их образ жизни, героическое и беспредельно чистое отношение к искусству давали нравственный импульс движению. Сам Арефьев, вероятно, одна из самых ярких фигур ленинградского неофициального искусства, не раз был арестован, дважды отбывал срок, был неоднократно ошельмован в печати, эмигрировал в 1977 году и умер в Париже в 1978-м. Товарищи Арефьева и Шагина, Рихард Васми и Шолом Шварц, фигуры уже легендарные, затеряны в дебрях коммунальных квартир и свою установку «наше искусство нужно лишь нам самим» сохранили до сих пор. Стал бы сейчас выставляться Владимир Шагин — неизвестно, но у него вырос сын Дмитрий, который исправно приносит его картины на выставки. «Митьком» называли сына в детстве, и «митьками» стали звать молодых художников, товарищей сына. «Митьки» назвал свой очерк В. Шинкарев, обрисовав в нем черты Дмитрия Шагина, послужившие кристаллизации жизненного стиля группы. Дмитрий Шагин вырос в кругу Арефьева, и многое в стиле митьков имеет прототипом тот круг — круг интеллигентных людей, живущих в ужасающем быту, как гоппики, порою как бичи. Опрошенность жизни, уверенность, что хорошему и порядоч-

который означает, что от художника здесь требуют собственного стиля.

Владимир Шагин оказался «за бортом», почти не выйдя из детского возраста. Его выгнали из СХИШ «за формализм» в конце 40-х. Рассказывают, что он вклеил в натюрморт перо индейки. Возможно, дело не в этом случае. Формой он действительно овладел в совершенстве. Но «формалистом» не был ни он, ни его друзья. Долго перечислять, кого из них куда не приняли и кого откуда выгнали в 50-е. Дипломированным художником никто из них не стал.

Примерно в 1946 году его одноклассник Александр Арефьев, которому пришлось не по вкусу поспешная натура и гипсы в СХИШ, собрал группу подростков и повел искать более волнующий «объект видения». Объектом стал потрясенный войной город. «Тяжелая послевоенная жизнь отвлекла внимание взрослых от нашего развития, и потому, когда внимание было на нас обращено, мы оказались уже сложившимися людьми и те глупые террористические меры, которые были приняты против нас, только укрепили нашу правоту в себе», — так объяснял А. Арефьев возникновение первого очага неофициального ленинградского искусства.

В этом кругу сформировался свой образ жизни и свое понимание изобразительной деятельности. В ситуации социальной униженности, круговой обороны, когда им непрерывно доказывали ненужность их искусства, когда отвергавший их мир казался незбылемым и вечным, как египетские царства, — живопись не могла быть ни производством товара, ни надеждой на — пусть отсроченное — признание. Искусство было единственно возможным способом поиска истины. Единственно реальным способом сохранения духовного существования.

Все они сформировались в условиях изоляции, и когда в 60-х годах стала складываться среда неофициального искус-

ному человеку обязательно должно быть плохо — отражается сегодня в «митьковском мифе».

Включение самого образа жизни в процесс творчества объединяет и митьков и «новых художников». Но у сегодняшних молодых силен момент эстетической игры и саморекламы как искусства жить, тогда как в 50-е годы это было способом сохранить себя.

В раннем творчестве некоторых «новых» можно различить множество черт, сближающих их с В. Шагиным, Р. Васми, Ш. Шварцем. В особенности с Шагиным — художником им более известным, более спонтанным и экспрессивным. Круг поклонников Шагина, митьков и «новых» — общий. Обе группы молодых художников, совершенно не признавая «сюр», не вынося все формы зализанной, мертвой поверхности холста и все виды «холодного» авангарда, любят ЖИВОПИСЬ и за последнее время решительно обратили к ней Ленинград. Если недавно Шагин мог рассматриваться как экспонирющийся на «авангардной» выставке только в силу своей биографии, то сегодня, когда консерваторы митьки, которые «никого не хотят победить», решительно утвердились на авангардных площадках, а нашествие на город «новых» за последние два года до смешного повлияло на творчество «старых», живописная система Владимира Шагина, которому не нужно расковываться, чтобы соответствовать моменту, воспринимается иначе.

Для митьков Шагин нередко учитель. Однако многими своими чертами он ближе к «новым», чем к более уравновешенным митькам — с его витальностью, психоделическим сознанием, напряженностью и «убойной» силой холста. Больной, измученный трагической жизнью человек и виртуозный мастер сохранил в себе непосредственное видение ребенка — а это как раз то, что входит в эстетический идеал сегодняшнего поколения.

«Закладка» этого «Дома-памятника Достоевскому» состоялась в марте 1981 года — в синем репетиционном зале Театра на Таганке был показан макет и заслушано его режиссерское и философское обоснование, согласно которому должны были быть осуществлены произведения не только Достоевского («Бесы» — исповедь Ставрогина, «Братья Карамазовы» — глава «Великий инквизитор» и др.), но и других писателей, например, «Моцарт и Сальери» Пушкина. А Ю. Любимов, заинтересовавшийся этим замыслом и намеревавшийся предоставить для его реализации свой театр, хотел поставить здесь «Бориса Годунова»...

И вот на персональной выставке Бархина мы снова увидели макет его театра-храма. Заложенные в нем идеи не только не потеряли своей художественной новизны, но, напротив, воспринимаются сегодня как очень даже перспективные. Ведь это, в сущности, не что иное, как идеальная модель для сценического искусства, обращенного к совести, к душе человеческой, искусства исповедального, говорящего о покаянии, очищении, о нравственном обновлении общества.

И все же его положение в театре оставалось неизменно противоречивым. Мастера, определявшие авангардные сценические поиски минувших лет, не рисковали приглашать его к постоянному сотрудничеству.

Бархин, словно Аркашка Счастливец, был вынужден ходить со своим «узелком» от театра к театру, работать на разных случайных сценах, в разных случайных, далеких и близких, городах нашей огромной российской и всесоюзной периферии. Только в отличие от героя пьесы А. Островского, в его «узелке» всегда оказывался не бедный, нищенский театральный скарб, а истинные шедевры высочайшего искусства. Он щедро раздаривал их всюду, куда приходил, будь то тюзовские сцены в Горьком, Свердловске или Челябинске, провинциальные театры Иванова, Петрозаводска, Тулы или Клайпеды, наконец, учебные подмостки театральных училищ, на которых он оформлял одноразовые дипломные спектакли. И по московским театрам он, в сущности, считался так же, как Аркашка из Керчи в Вологду и обратно, — почти во всех них (кроме разве Большого) он оставил свой шедевр. Но какой из театров оценил этот выпавший на его долю подарок? Ни один театр не сделал попытки хотя бы на время удержать такого художника в своих стенах: гасли огни премьерной рампы, и он снова уходил, отправлялся в другой театр, в третий, в четвертый. И так — на протяжении всех двух десятилетий своей сценической деятельности.

Сергей Бархин — герой всех времен и народов

Алексей Тарханов

НИКОЛАЙ ПОГОДИН. КРЕМЛЕВСКИЕ КУРАНТЫ

С первых дней Октября Сергей Бархин принял революцию. Много позже в кремлевском кабинете его внимание привлёк висевший на стене черный круг — образец «творчества» левых футуристов, предводительствуемых Луначарским и его пособником Штеренбергом.

Поворот Бархина к классическому наследию был бесповоротен.

БАРХИН: Все наши, дедушка, дядя с папой и мама, видимо, глубоко презирали тогдашний «реализм», потому что я просился несколько раз в художественную школу, там приятели мои учились, это была школа для одаренных детей, и мне было обидно, что они были одаренные, а я — нет, хотя мог и лучше рисовать. Но мне сказали, что этому нельзя учиться, это все плохо очень.

Дедушка мог усмехнуться по поводу, скажем, Репина. А вот театральные и книжки в семье пользовались уважением.

А. П. ЧЕХОВ. ЧАЙКА.

Антон Павлович Чехов подолгу гостил в семье. Рассматривая рисунки Сереженьки Бархина, он предрек ему большую будущность, но советовал не связываться с МХАТом. Поэтому Сергей Бархин был лишен общения с многими выдающимися режиссерами.

БАРХИН: Как я работаю с режиссером? — Как змеелов. Я в детстве видел одного в Доме архитектора. Он сказал, что это нетрудно, дело все в том, что мысль у змеи движется медленнее, чем у человека. И если ты это знаешь, то тебе ничего не стоит работать, ты ничем не рискуешь.

Я видел Леонидова, Жолтовского, Гольца, Букова. Что мне после них сегодняшние театральные люди?

Сергей Бархин начал свою работу архитектором. Но вместо чертежей у него сразу получались урважи. Тогда он разочаровался и бросил архитектуру.

ОБЛОЖКА ЖУРНАЛА «АРХИТЕКТУРА СССР»

На обложке журнала «Архитектура СССР» Сергей Бархин изобразил капиталь с пышным акантом и бараньими завитками волют.

Бывший главный редактор журнала, бывший аспирант Академии архитектуры говорил одному из последующих главных редакторов: «Такого не бывает, чтобы снизу — акантовые листья, как в коринфском, а сверху — завитки, как в ионическом ордере...»

Так Бархин изобрел композитный ордер.

БАРХИН: Мы с Мишкой Аникстом начали делать какие-то проспектики, бузу. Потом вступили в Горком графиков. Потому что тогда могли посадить за тунеядство. И мы имели в издательствах очень поганую работу. Но она улучшалась постепенно. Мы бегали по низам и никому не перебежали дорогу.

Сергей Бархин — член Союза художников СССР.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ. НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ.

Мамаев. Вы хозяин этой квартиры?

Глумов. Я.

Мамаев. Зачем же вы ее сдаете?

Глумов. Не по средствам.

Мамаев. А зачем вы нанимали, коли не по средствам? Что вас, за ворот, что ли, тянули, в шею толкали? Кто вас неволил?

Глумов. Бархин.

БАРХИН: Я слышал не раз, что я как бы «сухой». И под сухостью подразумевается всякая точность. А я и не мог бы быть другим. Я, во-первых, понимаю, что такое Фальк и как его делать. А во-вторых, когда я приезжал в провинцию, я встречался с очень бедными людьми. И очень неприятно, если бы они заподозрили, что приехал халтурщик из Москвы сорвать свои 500 и уехать. Это было бы неприятно. И это тотчас же наложило отпечаток на мои работы. Это лишало возможности быть остроумным. Ну — сделать один большой черный шар. И я стал делать — тшательно.

Почему-то по отношению к театральному художнику «театральный» звучит как упрек. Вот и мне говорят, что К. плохо рисует. Я отвечаю: «Да. К. плохо рисует и Б. плохо рисует, а ты хорошо рисуешь. Но подумай, насколько лучше всех вас рисовал Леонардо». И что из этого следует? А ничего!

И я им говорю: «Давайте!» Давайте. Готов на любое соревнование. Круги будем рисовать или прямые проводить. Хоть срать. И я ни в чем не уступаю.

Сергей Бархин — член ВТО.

БАРХИН: Я очень руглив был. Я со всеми разругивался. И тогда я начал делать спектакли в провинции. Меня мой друг успокаивал: «Ты не думай, старик. В каждом городе у тебя будет прикрытие и не одно». Ну, мне это понравилось. Ну, я был буквально матросом!

Приезжаешь в город Иваново. Думаешь — там женщин много. Развлекусь. Никаких женщин. Грязный город. Просто помойка. Полуснег. Ужасная гостиница. Театр — страшный.

Делаю «Чайку» (режиссер давно в Вашингтоне). Я ему говорю: «Давай мы как будто бы не в Иваново ставим, а в Париже. Ну — с претензией». И сделали какие-то яркие красные, синие, зеленые костюмы. Спектакль получился ну совсем не декадентский, а чуть опереточный, и по эмоциям похожий на итальянскую комедию — с жестами.

Потому что жестяной пол гремел. Я им там сделал жестяной пол. Они могли либо говорить, замерев. Либо ходить, ничего не слыша. Я им еще сделал разные подшвы: жесткие, мягкие. Сделал ни для чего, а так просто, потому что — если придашь характерность, то что-нибудь из этого да выйдет.

Я смекнул, что очень неприятна декорация, которая выражает суть пьесы. А хороший спектакль в ней вроде и не нуждается.

Стали называть «декоратором», «оформителем». А я не против. «Сценограф» — говно слово, «декоратор» — лучше, «оформитель» — прекрасно. У вас нет формы? Я дам вам форму!

Сергей Бархин — участник всесоюзных и международных выставок.

АРАМ ХАЧАТУРЯН. СПАРТАК.

Сергей Бархин пользовался в Риме большим уважением, хотя римляне находили его краски слишком варварскими. В то время он создавал оформление к запрещенному официальным Римом балету «Спартак».

Светоний упоминает Бархина в своих не дошедших до нас книгах «О зрелищах и состязаниях у римлян» и «О брани или ругательствах и о происхождении каждого».

Впоследствии, продвинувшись до важнейших прокуратур, Бархин не поддавался никаким соблазнам, не изменил своей врожденной любви к воздержанности, никогда, при всем разнообразии своих обязанностей, не умалил славу своей человечности и с такой же твердостью претерпевал труды, с какой сейчас переносит покой.

Его привлекал колорит Древнего Рима: пурпур подаваемых на стол краснобородок, белый, зеленый, красный и синий цвета колесничных на состязаниях, зверская простота цирковых ристалищ и неизобретенность итальянской сцены.

Кто, кроме него, мог придумать убранство галльского триумфа из лимонного дерева, понтийского — из аканфа, александрийского — из черепахового рога, африканского — из слоновой кости, испанского — из чеканного серебра?

БАРХИН: От меня все время требовали «Любимова-Боровского». А я другой. Я не оппозиция, я не нарочно. Русские как-то любят бежать в одну сторону. Но я-то знаю! Можно все делать наоборот — и не ошибешься. Тоже не ошибешься. Зато интереснее.

Мне строгость эта неинтересна, ну совсем неинтересна. И это наложило отпечаток на репертуар. Я все стал брать «Золушек».

Сергею Бархину иногда недостает серьезности в работе.

БАРХИН: Один вопрос меня занимает. Меня заказывает не управление культуры и не дирекция... Лично режиссер. Как на танцах приглашает...

Так почему же, если я такой хороший, они меня приглашают на раз, на два, не больше? И в основном тогда, когда им плохо?

Сергей Бархин всегда боролся за правду.

БАРХИН: Я сформулировал такую теорию. Что художник в театре — как бог. Бог. А режиссер — король. Режиссер только лишь осмеливается выбрать с трудом пьесу и сделать распределение ролей. На самом деле, это уже много.

А ты должен сделать природу игры — стадион ли, горы. Я даю страну. И более того — законы, которые нельзя нарушать. Поправки бесполезны! Ну это только ухудшит дело. Остается только смириться. Я думал о вас, сколько мог.

Бесполезно роптать. Живут же люди во всяких условиях.

БАРХИН: Уламливая режиссера, я еще и свои задачи решаю. Сделаю-ка я все синим. Просто так — ни к селу, ни к городу. Просто мне интересно: как это будет, если все сделать синим и осветить синим.

Сергей Бархин любит чистые цвета и чистые решения.

Бархин свободен во всем. Кроме одного. На руках его — золотые оковы. Это пути изысканности, собственного искусства и мастерства, цепи наследственной воспитанности. Его работы тонки до неприличия, демонстративно умны, смелы — чрезвычайно. Позволят ли ему боги испытать величественное и сладкое невежество живописца?

БАРХИН: Если бы мне театр дали делать еще в институте — я бы землю ел. Если бы мне в тридцать лет дали делать мультипликацию — я бы землю ел. Если бы мне в свое время дали повидать мир! А сейчас вдруг стали всюду пускать. И я еду. И ничего. Даже покупки раздражают. Приятны только завтраки и, может быть, музеи. Все хорошо вовремя. Все можно и не успеть.

ВОПРОС К БАРХИНУ: Неужели вы так плохо относитесь к театру?

ОТВЕТ БАРХИНА: Нет, почему же. У меня жена — актриса.

*«Не послушался я первого совета
М. Булгакова в «Мастере» — «никогда не
разговаривайте с неизвестными!»
С. Бархин*

Дизайн

Театр — пространство жизни

Юлия Соловьева

Долгое время говорить о современном театре Государственный театральный музей считал зазорным. Изредка устраивались выставки корифеев — место в музее полагалось тем, кто заслужил его не только мастерством, но и преклонными годами. Эстетическое «целомудрие» в выборе «героев» выставок продолжалось и в выборе экспозиционных средств. Зрители были сами по себе — со своими стереотипами восприятия, меняющимися потребностями, театр сам по себе, музей сам по себе — он хранил традиции.

Но вот в Бахрушинском музее — неожиданная выставка. Она посвящена современным режиссерам. Троице — Л. Додину, А. Васильеву, Э. Некрошюсу. Совершенно разные — они даже в реальном пространстве практически равноудалены друг от друга: Ленинград, Москва, Вильнюс. Однако существуют одновременно как неотъемлемые части общей театральной души.

...Маленький зал: белые стены и белый потолок. Единственное окно спрятано за холщовым, выкрашенным в фиолетовые тона, «слоеным» занавесом. Три конструкции смонтированы из одинаковых черных деревянных рамок, словно вершины треугольника.

Первая точка обзора — три венских стула. Зрительный зал на три места. Отсюда видно, как взрывается каждый фрагмент черно-белой композиции: то оранжевым пиджаком Бэмса («Взрослая дочь молодого человека»), то пестрыми платками пекашинских баб («Братья и сестры»), то зеленой комнатной пальмой — подарком влюбленного Войницкого («Дядя Ваня»).

Игра шрифтов на опрокинутых, пляшущих, падающих табличках разного размера и фотографии, большие и маленькие, выставленные «напоказ» и спрятавшиеся за спины своих соседей, создают ощущение бесконечного неуправляемого движения. Все перемешалось: спектакли и репетиции, авторы и актеры. Все как в жизни или как в театральной афише: сегодня один спектакль, завтра — другой, послезавтра — третий...

Акт первый: Лев Додин

«Братья и сестры». «Дом». Энергия абрамовской прозы практически без потерь перешла в энергию театрального спектакля. Идея додинского фрагмента выставки близка предельно ясным и вместе с тем очень емким сценографическим решениям Эдуарда Кочергина. Основной материал — дерево. Необработанное, местами обожженное, хранящее тепло человеческого прикосновения. Два бревна, закрепленных тросами. На них — поллитровка, оловянная кружка, вышитое полотенце, увядший букет полевой ромашки... Та самая кружка, куда сливали бабы села Пекашина водку для Мишки Пряслина — за то, что был он единственным их помощником. Вышитое полотенце — из тех, какими убрали фотокарточки погибших мужиков, висевшие в каждой избе на самом видном месте... Такое же полотенце лежало на коленях: чтобы ни единой крошки хлеба, привезенного Мишкой с лес-





заготовок, не упало на пол. Хлеба, увиденного впервые («Мама, а что это такое?»). Слышатся слова частушки. Можно ли забыть их:

Конь вороной.
Белые копыта,
Вот окончится война —
Поедим досыта...

Над бревнами — платки, хоровод платков: повседневных, трудовых, радостных, выходных, цветастых свадебных.

Фотографии жителей Пекашина — Лобановых и Пряслиных, Житовых и Нетесовых... — собранные наподобие семейного альбома в двух больших деревянных рамках.

«Братья и сестры». «Дом». Именно эти спектакли фиксируют внимание зрителей в этом разделе выставки. Все остальные «произрастают» из них: несколько эскизов Кочергина к «Господам Головлевым», сценография Боровского к «Повелителю мух». Огромные фотографии из «Кроткой» располагаются по окружности вокруг связующего абрамовского центра.

Акт второй: Эдуард Некрошюс

Мир Некрошюса полон тайн, точнее — наполнен ими.

Одна из них — в особых взаимоотношениях режиссера с предметным миром. Недостаточно отметить, что «вещи» Некрошюса составляют основу сценографии — можно предположить, что вещь является единицей его режиссерского мышления.

Иногда кажется, что Некрошюс обрекает вещь на жизнь, соизмеримую с человеческой: неоднозначную, преисполненную ожидания, томления, надежды. Его вещи обуревают жажда самовыражения, они будто стремятся «найти себя» не среди вещей, а среди людей.

В спектакле «Пиромани, Пиромани...» В. Коростылева главный герой одалживает у соседей целую гору стульев, на себе приносит их в дом. Выстраивает в ряд, пересчитывает — ожи-



Выставка «Театр — пространство жизни»
Театральный музей имени А. А. Бахрушина
Художники: С. Миненков, З. Миненков
Экспозиционеры: В. Халиф, Е. Зайцева,
М. Барская



даются гости. Но уже через несколько минут эти невиннейшие бытовые предметы станут участниками страшной игры: Пиромани пересаживается со стула на стул, женщина в черном, Ия-Мария, отбрасывает освобождающиеся стулья в угол. Развязка близка: отнят последний стул — Пиромани сползает на пол и беззвучно умирает.

Или сотни кусочков сахара в спектакле «Квадрат» Г. Кановичуса и С. Шальтиниса. Что это — сахар «для того, чтобы есть», или овековеченная душа героя, или календарь (один кусочек — понедельник, еще — вторник, еще — среда... Горсть сахара — март, другая — апрель...)? Единственное свидетельство не только того, что время прошло, но и того, что оно было.

Художники выставки попытались понять «правила игры» Некрошюса и продолжить их. Не случайно поэтому в глубине фрагмента, за многочисленными фотографиями и афишами прячется, подобно черепу в старинных натюрмортах (memento mori), — один из тех самых стульев. Темный, мрачный, испачканный белой краской, он заставляет вспомнить финал спектакля: преданный хозяину Сторож увозит на веревке наполненные весы с устроившимся на них мертвым художником.

Верблюд («И дольше века длится день...») — у Некрошюса его изображают четыре человека с помощью веревки и лестниц — материализуется на выставке благодаря длинному «двугорбому» куску ткани, парящему под самым потолком.

Фотографии режиссера возникают перед нами неожиданно.

Окончание на стр. 37.

Дом в Валентиновке

Добрые духи дома
в Валентиновке

Ольга Костина

Дом отдыха в Валентиновке — редкий, почти «лабораторный» пример взаимодействия искусств, задуманный архитекторами не только как жилище для людей, но и как пристанище для множества скульптур одного автора — замечательного московского скульптора Марты Житковой.

Здание располагается на территории пансионата и хорошо видно со всех сторон. Прихотливая асимметрия разнообразных объемов — кубов, треугольных выносов, круглых ротонд, словно нанизанных произвольно на спрятанную где-то в глубине вертикальную основу, — увлекает в путешествие вокруг дома. Каждая сторона этого целого по-своему выразительна, и любая из них может быть принята за фасад.

Но, пожалуй, главный фасад заключен внутри здания. Он выходит открытыми балконами в своеобразный «внутренний дворик» — пространство холла, пронизывающее все четыре этажа. Его образ конструктивен и пластичен одновременно, легко читаем и — исполнен тайны. Он строится на сцеплении контрастов — целостного воздушного массива и объемной «лепки» отдельных частей интерьера; устремленности центрального объема вывес и «растекания» по горизонтали отходящих от него балконов; крупных, весомых форм, господства прямых линий в нижнем ярусе и изящных, облегченных деталей, доминанты криволинейных очертаний верхнего этажа.

По мере обживания интерьерного пространства первоначальный образ множится и дробится — путешествие по дому дарит неожиданные впечатления и эмоциональные открытия. Особая роль в том принадлежит скульптуре. Произведения Марты Житковой составляют неотъемлемую часть интерьера. Она артистически обыгрывает формообразующие возможности скульптурного объема и к внутреннему пространству относится как к «строительному» элементу пространства интерьера. Произведения Житковой откровенно демонстрируют свою родственность изделиям гончара, содержанием которых является полость, внутренний объем. Однако здесь он имеет не только утилитарный, но и художественный смысл. Скульптуры — львы, наяды, дриады одновременно являются и напольными или настенными вазами, и светильниками. Но их функциональность неотделима от образности. Львы, встречающие входящего, — это добрые «гении места». «Птица Сирин» — воплощение изящной женственности, даже кокетства. Две другие женские головы, несущие вазы и установленные на колоннах, — само олицетворение человеческого достоинства, благородства, душевного тепла.

Теплота внутреннего состояния — отличительное качество всех образов Марты Житковой. Здесь оно усилено мерцанием света, сосредоточенного в «недрах» скульптурных форм. Этот свет, излучаемый из глубины ниш, притягивает к себе внимание, завораживает, погружает зрителя в сказочную атмосферу. Мягко вылепленные, нежные женские лики не претендуют на жизнеподобие, они — плоды вымысла, истоки которого лежат в языческой мифологии, обожествляющей силы природы. «Боги» Житковой добры, приветливы и рукотворны. Эта рукотворность запечатлена в грубоватощероховатой поверхности шамота, в неровности нанесенных на нее линий рисунка. Автор не скрывает пустотелости вещей, наоборот, их внутренние полости активны. Стихия подвижного пространства словно пронизывает снизу доверху объемы скульптур, «вытекает» из отверстий ваз, распространяется по извивам коридоров, задерживается в укромных уголках ниш и через пространство холла вливается в окружающую среду.

Интерьеры дома связаны воедино пространственным потоком, изменчивым в своей направленности, плотности, скорости, что обусловлено пластичным осмыслением архитектурной среды. Этот поток движим добрыми силами природы, воплощенными в столь же пластичных по своим качествам скульптурах. Все здесь соотнесено с индивидуальным миром человека и его душевными запросами. Одни пространства располагают к самоуглублению и самосозерцанию, другие — к интеллектуальной работе, третьи — к общению. Скульптура помогает раскрепоститься содержанию архитектурного пространства, вносит смысл во множество его «странных мест». Образ рассчитан на лирический диалог с каждым человеком, на живой эмоциональный отклик, на способность зрителя к духовному сотворчеству.

Преждевременное пространство

Селена Андреева

Посреди плоских прямоугольных коробок зданий (словно поставленных на ребро костяшек домино «пусто-пусто»), посреди труб котельных и еще сохранившихся бараков Большевского большого хаоса неожиданно пространство завихряется, округло вздымается, асимметрично сгущается и оказывается — новым Домом отдыха. Вокруг него не заметно особого движения, которое можно было бы объяснить необыкновенным притяжением этого крученого волшебного пространства. Не доносятся вонь и гула какой-то особенной жизни, происходящей за стенами. Беззвучно и молчаливо стоит Дом, как заблудившийся странник.

Входим... и сразу оказываемся в пространстве, словно сотканном из чередования света и те-

Скульптурные композиции М. Житковой
Фото В. Горчукова

ней, как бы собранном в единый образ из множества зеркальных осколков. Здесь возможны и оптические фокусы, и совмещение времен: каменные усадебные львы и телевизор, старинный камин и девушки-вазы, по-детски неожиданные жесты округлых теплых скульптур и жесткие углы лестниц, непроницаемые плоскости стен и мягкие овалы втягивающих в себя глубоких кресел... Все вместе образует прихотливую среду обитания, в которую неосознанно погружаются отдыхающие — банковские служащие Минфина.

Так задумано. И задумано замечательно. Все одухотворено человеческим чувством, и все обращено к человеку. Его обращают авторы к тем степеням свободы, которые недоиспользованы, к тем ощущениям, ассоциациям, которые недочувствованы, которых так не хватает в нашем одномерном пространстве жизни. Пространство дома приглашает к раскованности общения и досуга..., но робко, суетливо, словно стесняясь чего-то, проходят его обитатели мимо скульптур, мимо белого рояля, мимо зеркальной стены... Слово и не подозревая, что можно провести время до обеда не в комнате, а в кресле, рядом с источающими благоухание цветов девушками-вазами, что можно постоять возле несущей в себе свет девушки-светильника и помечтать или посидеть у камина с забавными фигурами львов... Потому что нет у людей навыка к такому досугу и общению, как нет и терпимости к непривычному... Неуютно и кучно сидят отдыхающие на плоском диване-балкончике, как на насесте, не замечая, сколько уютных мест можно отыскать здесь.

Для попадающих сюда впервые все непривычно, дом напоминает музей, где приходится напрягаться — правильно ли ходишь, смотришь, понимаешь... Или театр, в декорациях которого не знаешь, кого надобно изображать... Не потому ли и замыкаются здесь люди в себе, в своих комнатах, что авторы ориентировались не на обычного человека, а на подготовленного, «продвинутого», идеального человека завтрашнего дня?

Не оттого ли это чудесное пространство работает вхолостую, что оно не имеет адреса? Ведь если есть хорошие инструменты, то для того, чтобы зазвучала музыка, нужны еще и хорошие музыканты. А иначе получается: оркестр — без музыки, театр — без актеров, пространство — без времени. Пржедвременное пространство.

Есть Дом — будет и жизнь

Илья Лежава

Дом этот, пожалуй, и правда похож немного на театр. Но не дворцовой пышностью декора, а волнующей необычностью пространственных переживаний. Художественностью зрелищных впечатлений. Когда за внешне сдержанным и даже несколько суровым «замковым» фасадом вдруг раскрывается спрятанный за ним целый «город» с маленькой уютной площадью, с ярусами выходящих на нее балконов, высокими арочными проемами, скульптурой, лестницами-улицами, освещаемыми верхним светом, маршам-мостоми, соединяющими лестничные площадки перед входами в номера, в своего рода дворики — все это производит завораживающее впечатление. Не успеваешь освоиться с этим впечатлением, а к нему добавляются новые. Вдруг обнаруживаешь, что весь этот «город», в свою очередь, является «убранством» внутри большой гостиной Дома-усадьбы с четырехэтажной высоты арочным окном и зеркалом на всю высоту. Эта перевернутость масштабов, игра их сопоставлений в сочетании с традиционными атрибутами усадебного быта — львами при входе, камином, скульптурой — образуют особого рода среду. Среда, в которой, как в матрешке, за первым планом — открывается второй, один образ сменяется другим и т. д. Подобные пространственные игры и делают похожим этот дом на театр или аттракцион. Но получился он не из желания удивить или поразить. Это можно было бы сделать и более простыми средствами. Цель у авторов была иная: создать такую среду, где человек сможет отдохнуть от надоевших типовых пространств, от безликости окружающей каждодневно предметной среды.

Здесь нет длинных коридоров с бесконечным рядом дверей в жилые номера. Их можно увидеть одновременно не более трех, и поэтому трудно представить, что в доме размещается около двухсот человек. В каждый номер можно попасть по нескольким маршрутам, а можно выйти на улицу и, минуя все общественные пространства, пройти в комнату со стороны лестницы.

Великолепно, на мой взгляд, «попала» скульптура в этот интерьер из светлого керамического кирпича. Здесь можно говорить о возрождении забытой у нас культуры классической соподчиненности искусств, где главной всегда была Архитектура, а скульптура, живопись, музыка заполняли и дополняли ее. Во взвешенности общего и детали, слитности всех составляющих среды — пространства, света, пластики объемов, фактуры поверхностей, скульптуры, цвета — возникает ощущение подлинного синтеза.

Хорошо это или плохо — наличие столь необычной и непривычной среды? Я думаю, что опасения в неподготовленности современного «обыденного» восприятия к таким объектам несостоятельны. Потому что воздействие ее носит всепроникающий характер. Его невозможно избежать. Трудность адаптации тоже неизбежна. И даже необходима. Освобождение от стереотипов, от гипноза простых чисел и прямых линий дается не просто. Этот Дом тем и хорош, что провоцирует человека к этим усилиям, обогащает его новым знанием, новыми пространственными переживаниями. И делает это не натушно, а с доброй улыбкой и мягким юмором. И если уж появился такой Дом, то будет и жизнь в нем.

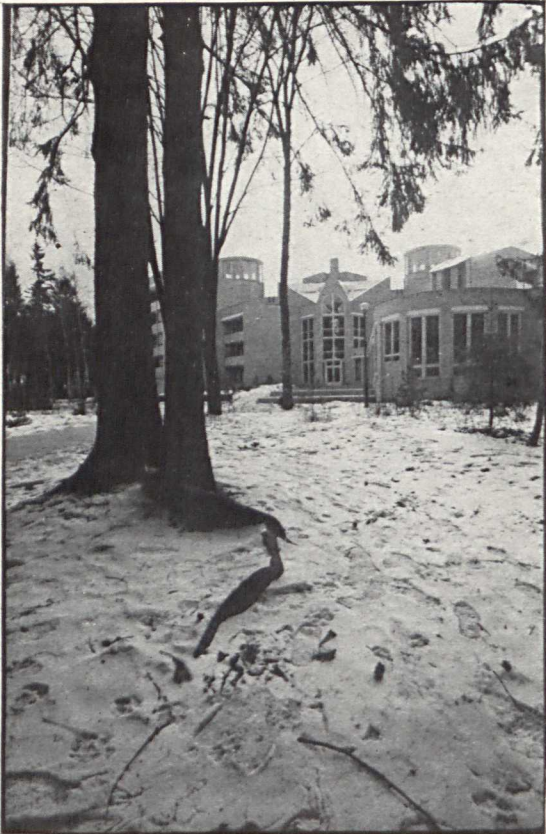


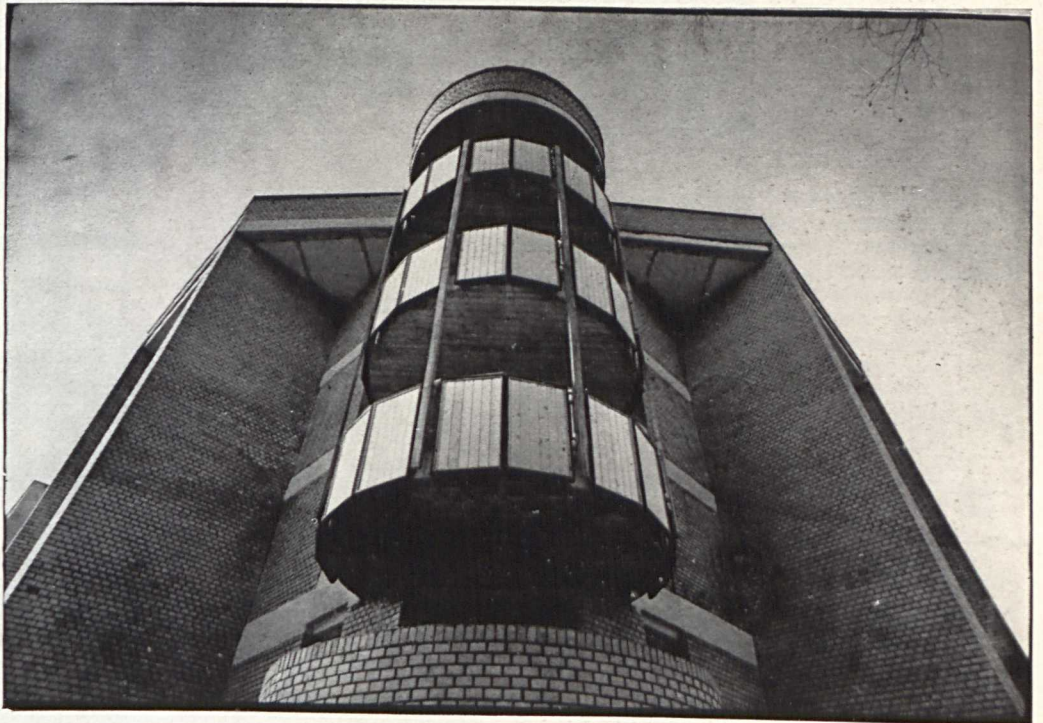
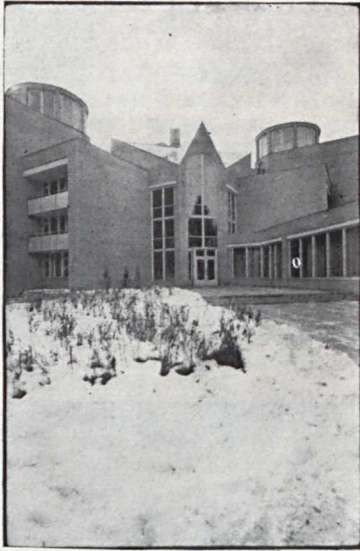
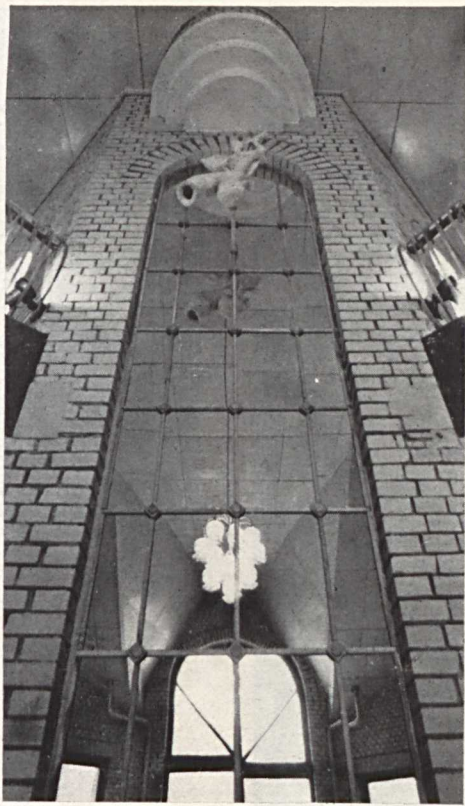
На стр. 32—36

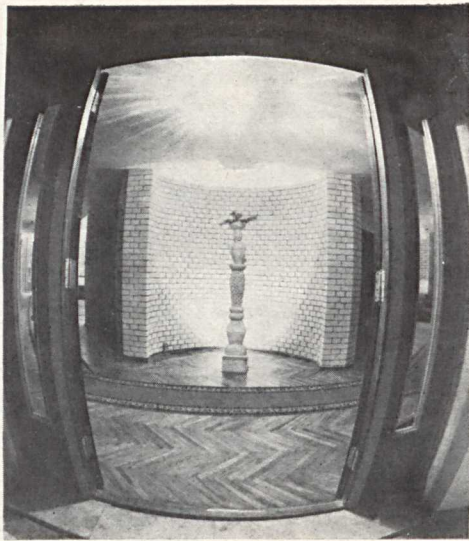
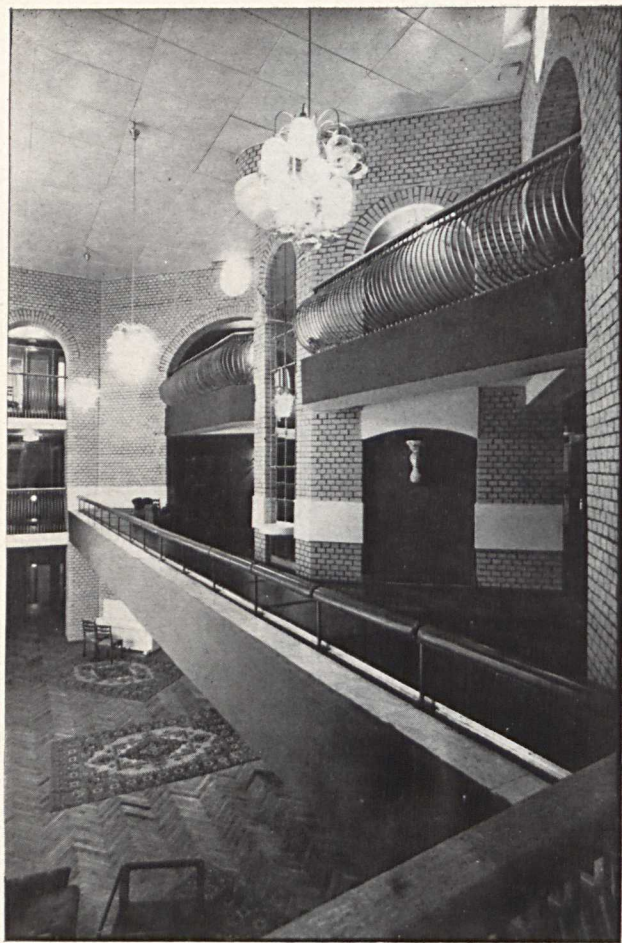
Дом отдыха в Валентиновке. Подмосковье
Архитекторы — Р. Баишев и В. Каняшин
(при участии Г. Голубковой)
Скульптор — М. Житкова. 1987

Фото на стр. 33—36 Л. и Б. Томбак









Он является нам сначала в облике очень молодого человека спортивного типа. Некрошус, поставивший первый свой спектакль «Вкус меда» по пьесе Ш. Делони. Манифест «поколения сердитых», к которому причислял себя и он: «Я тоже был длинноволосым и очень любил Битлз». И другой Некрошус — напряженный профиль, длинный плащ, сигарета. Предельно обобщенный облик художника удивительного, непривычного и непредсказуемого.

Один из вариантов афиши чеховского «Дяди Вани» служит своеобразным ключом ко всему спектаклю: медицинские банки на обнаженной спине человека. Их ставят в течение действия и няньке Марине, и дяде Ване. «Банки, как печати, подтверждающие близость людей — домашнюю, семейную, давнишнюю, но не значит — духовную»¹.

Мы видим здесь и подаренную Елене Андреевне комнатную пальму, и необыкновенно притягательные для Вафли флакончики духов, и хрупкое сооружение красного дерева, напоминающее этажерку: возле нее происходит ночная беседа Астрова и Сони. Хор вещей на этажерке — будильника, горящей свечи, портрета Войничского на кружевной салфетке — определяет тональность беседы.

Кстати, в этом разделе выставки нет «настоящих» предметов из спектаклей: художники сами отыскивали, конструировали их и размещали в пространстве макета.

Акт третий: Анатолий Васильев

Этот фрагмент выставки, напротив, поражает количеством подлинных материалов: здесь эскизы и макеты почти ко всем спектаклям, костюмы, фотографии, афиши, программы. В то же время гармонию васильевских спектаклей едва ли удастся поверить алгеброй отдельных экспонатов. Похоже, на это и не претендовали.

Художники попытались восстановить путь Васильева от его первого спектакля «Соло для часов с боем» до последнего — «Шесть персонажей в поисках автора». Причем путь этот не только театральный, но и жизненный. МХАТ, из которого пришлось уйти, театр Станиславского, из которого пришлось уйти, Таганка, откуда тоже пришлось уйти, и, наконец, собственное помещение на улице Воровского, где находится ныне «Школа драматического искусства».

Каждый спектакль А. Васильева художниками выставки обыгрывается любовно. В «Соло...» они буквально ловят интонацию художника И. Попова. Рядом с его макетом к спектаклю появляется овальная, потрескавшаяся от времени деревянная рама, в которую вставлены букетики цветов и пожелтевшие фотографии «мхатовских стариков» — О. Андровской и М. Прудкина, А. Грибова и М. Яншина.

Материалы к «Серсо» располагаются между обшарпанной оконной рамой с заржавленной щеколдой и такой же неказистой дверью — вспомним, как в последнем действии такими дверьми, дверьми из чьей-то «другой жизни», заколачивается дом. Рядом с черно-белыми фотографиями, появляются цветные. Одна запечатлела «вечерю» — горящие свечи, высокие бокалы цвета крови, преображенные лица сидящих за столом: они читают и передают друг другу белые листки посланий Коки и Лизаньки.

Висящие на стене часы с боем и заводной ключ — напоминание о «Соло...». Однако в предметах этих можно усмотреть и некоторую символику. Васильев как будто владеет ключом от Времени, с его помощью настраивая свои спектакли. Оранжевый стилижный пиджак, зеленая фетровая шляпа, пестрый галстук Бэмса, отстававшего право петь «Чаттанугу чу-чу» Глена Миллера, напомнят нам о шестидесятых и шестидесятниках, «которые не удержали время вокруг себя, но удержали его в себе»². Как и первая ласточка подступающего времени — вырезанный из «Крокодила» 1949 года фельетон «Стиляги».

Мы видим и обложки старых джазовых пластинок, и ботинки легендарного джазмена Алексея Козлова (консультировавшего васильевский спектакль) — в них А. Филозов играл Бэмса.

Мы услышим джаз (памятуя о том, как прочно входит джаз в спектакли Васильева, создатели выставки продумали сопровождение): услышим Время. Не только время «Чаттануги», но и время последующего двадцатилетия, когда оно уже не «грохотало сапогами», не скандировало в Политехническом, а ступало все тише и медленнее.

Устал тот ветер, что трепал
Страницы мировой истории...
Какой-то перерыв настал,
Словно антракт в консерватории,
Мелодии — нет, гармонии — нет,
Все отправляются в буфет,

— напорочил Б. Слуцкий еще в середине шестидесятых.

Но в это же самое время Васильеву удалось, отыскать свою мелодию и свою гармонию. Он сочинил собственный театр — «Школу драматического искусства». Самый последний экспонат выставки — афиша к «Шести персонажам в поисках автора». Спектаклю, поставленному и сыгранному в маленьком зале на улице Воровского...

Выставка закрыта, разобрана.

Может быть, самое главное в том, что она все-таки состоялась. Что собственный почерк художников, ставших одновременно и театральными критиками, и авторами, и зрителями — одушевил ее. Что впервые не только театр, но выставка о театре становится пространством жизни.

Как-то несколько лет назад в одном весьма respectable московском искусствоведческом доме разговор о еврейском народном искусстве начался с искреннего изумления хозяев: «А разве такое существует?» С подобным вопросом я сталкивался впоследствии не раз в самой различной аудитории — о еврейском народном искусстве, как и о еврейской культуре вообще, у нас уже много десятилетий не говорится. Между тем евреи, как и любой другой народ, имеют свое искусство; более того, на протяжении XVIII — начала XX века оно наиболее интенсивно развивалось на территории России, и запасы наших музеев обладают, вероятно, наиболее обширными его коллекциями, весьма редко и скудно выплескивающимися в экспозиции, не известными, как правило, даже специалистам. Сто лет, прошедших со времени первых публикаций В. В. Стасова, посвященных судьбам еврейского искусства в нашей стране¹, увы, немногое добавили в знаниях о нем русскоязычного читателя.

Без ясного и конкретного представления о традиционном художественном творчестве евреев в России невозможно, однако, понять и путей сложения современного еврейского профессионального искусства в начале двадцатого века. М. Шагал, Н. Альтман, Эль Лисицкий, И.-Б. Рыбак, И. Чайков, С. Юдовин тщательно изучали памятники, созданные руками их безвестных предшественников, публиковали и интерпретировали их точно так же, как это делали их современники М. Ларионов, К. Малевич, Г. Нарбут, М.-К. Чюрленис с традиционным искусством своих народов. В результате их творчество обрело ярко выраженную национальную самобытность, в отличие от искусства художников-евреев предшествовавших поколений, ориентировавшихся на общеевропейские традиции, — И. Левитана, Н. Антокольского, И. Асканиа, Л. Пастернака, И. Гинцбурга и других. Творчество М. Шагала, Н. Альтмана, Эль Лисицкого, других художников этого круга обрело давнее и прочное признание; культурная почва, на которой оно сформировалось и развивалось, так и остается неизвестной широкому зрителю.

В одной статье невозможно охарактеризовать основные виды традиционного еврейского художественного ремесла — оно было достаточно развитым; бытовым и ритуальным, обыденным и торжественным, восходящим к тысячелетним традициям и испытывавшим сиюминутные влияния, насыщенным высокими философскими представлениями и поразительно наивным. Здесь хотелось бы определить некоторые основные его особенности и проблемы его изучения, хотя сделать это непросто: за теоретическими выкладками стоит материал, практически незаменимый читателю. Оперировать им, не рассказав о нем хоть кратко, невозможно, непонятные или малознакомые слова едва ли вызовут какие-нибудь ассоциации. Отсюда — неизбежные сбивчивость, скороговорка, недосказанность, конспективность, заведомо рассчитанные на снисходительность читателя.

Еврейская история содержит немало особенностей, о которых следует помнить, чтобы понять логику последующих рассуждений. Существуют вопросы, остающиеся и ныне без исчерпывающих, удовлетворительных ответов и тем не менее самой своей вопросительной сутью проясняющие очевидные противоречия путей развития еврейской художественной культуры. Вот лишь некоторые из них. Как мог сохраниться народ, два тысячелетия оторванный от своей земли, всю эту толщу времени живший в скитаниях, дисперсно, среди других народов? Как могла сохраниться и самобытно развиваться его культура, находящаяся в постоянном соприкосновении со столь различными культурами, как арабо-мусульманская, средневековая испанская, затем немецкая, восточноевропейская и, наконец, пестротканая российская, в том широком понимании, в каком предстает перед нами многонациональная культура Российской империи в XIX — начале XX века? Какая земля и какая природа питала своими соками его орнамент и традиционную колористику? Можно ли вообще говорить о народном искусстве этноса, много столетий лишенного своей крестьянской основы? И, наконец, как сочетается са-

¹ Холодова Г. Не эксперимент. — Театр, 1987, № 7.

² Огонек, № 14, 1988.

ма возможность формирования и развития искусства в культуре, у истоков которой стоял ясный и непреклонный запрет: «Не делайте себе кумиров и изваяний...» (Библия, Левит, гл. 26.1.)?

Начнем с конца. Запреты на изображения живых существ, на отдельные виды изобразительного искусства существовали в той или иной степени у всех народов. Широко распространено мнение, что адаты ислама вслед за библейскими нормами накладывали табу на изображения зверей и людей. По букве писанного закона это так, но персидские и арабские миниатюры, густо населенные живыми существами, были распространены весьма широко и относятся к числу вершинных проявлений мирового искусства. Православная церковь в борьбе с идолопоклонничеством неодобрительно относилась к скульптуре. Долго считалось, что в России не было народной скульптуры христианской иконографии. Сегодня мы можем только удивляться тому, как умозрительно сложившееся представление мешало видеть повсеместно распространенное явление народной культуры, имевшее и на западе, и на востоке, и на севере, и в центре России столь высокие проявления, как пермская, смоленская, поволжская скульптура. Были гонения на народную картинку, и было разливное море лубка. Лукавое объяснение «запретный плод сладок» частичное: того простого факта, что человеческое зрение, фактическое и духовное, по природе своей не избирательно — мы видим все, что явлено нам миром. Уже в мозаиках и фресках древней Палестины находим мы изображения живых существ, хотя основу древнееврейского искусства составляют геометрический и растительный орнаменты.

Крупные солярные розетки в резьбе по камню более чем двухтысячелетней давности — единый для всех народов смысл мироздания, увиденный глазами человека, работающего на земле. Надо сразу отметить, что с течением веков, с отрывом евреев от своей земли и земледельческого труда в целом, геометрический орнамент играет в искусстве все меньшую роль, почти вконец утрачивается, как бы подтверждая справедливость теоретических представлений о содержательности народного орнамента, его обусловленности трудом и условиями жизни коллектива. С той же неизбежностью уходят из репертуара народного творчества и сами предметы утраченного крестьянского быта: большинство произведений еврейского декоративного искусства обретаёт сакрально-обрядовый характер, связано с отправлением религиозных праздников, в которых, в силу обособленности иудейской религии, четко про-

является идея непрерывного национального самоутверждения.

Здесь далеко не все понятно стороннему взгляду: в изданном в 1980 году каталоге Историко-этнографического музея Литвы «Осветительные приборы XVI—XX веков» есть еврейские пяти- и семисвечники и странные, напоминающие внешне скамеечки, светильники с восемью емкостями для масла или свечей. Для человека, знакомого с еврейской обрядностью, все это — совершенно различные вещи: пяти- и семисвечники (бывали и подсвечники на одну или три свечи) — это действительно осветительный прибор; семисвечник «менора» — древняя святыня храма Соломона, символ еврейской государственности и напоминание о семи днях сотворения мира, светильник с восемью емкостями — «ханукия», или «ханукальная лампа», используется один раз в году в восьмидневный осенний праздник и призван напоминать евреям о героической борьбе народа под предводительством Маккавеев против греко-сирийского владычества. Будучи одной из наиболее развитых областей еврейского декоративного искусства, светильники могут служить материалом, с достаточной степенью характерности раскрывающим особенность его стилистического многообразия и плюрализма.

В соответствии с традицией, бронзовые «меноры» обладают особой массивностью и, повторяя, как правило, форму древнееврейского храмового семисвечника, сохраняют очевидную связь с бытовыми подсвечниками, широко распространенными у разнородного населения Западной Украины — основного центра еврейского бронзового литья Центральной и Восточной Европы на протяжении всего XX века. Несомненная простонародность этого круга вещей послужила, вероятно, основой для их включения в монографический альбом Г. Боссерта «Крестьянское искусство Европы» в качестве единственно характерного национального материала². На генетическую близость этих произведений творениям украинских мастеров указывал П. М. Жолтовский. Это — весьма показательный пример отпочкования еврейских ремесленных центров от развитых художественных очагов местного населения. Их локализация, как правило, совпадает, что является несомненным фактором, указывающим на необходимость изучения еврейского народного искусства в контексте художественной культуры того или иного региона. К сожалению, примеров такого рода совместного анализа, сопоставления памятников мы почти не имеем — наши ученые, как говорилось, еврейского искусства практически не изучают; зарубежные специалисты плохо знают украинское, белорусское, молдавское, литовское традиционное народное творчество. Не следует, однако, упрощать проблему, видя в работах еврейских мастеров лишь отголосок развитого местного ремесла. Методологически интересно именно то, что в недрах этого ремесла формируется художественное яв-

ление стилистически отличное, обладающее яркой национальной определенностью.

Среди бронзовых светильников это относится, в первую очередь, к «ханукиям», отличающимся существенно большим разнообразием форм и орнаментальным богатством. Здесь часто встречаются мотивы виноградной лозы, аканта, изображения львов, единорогов, птиц в афористичных позах. Сильная струя примитива властно соединяет и перерабатывает мотивы древнееврейского искусства с очевидными признаками ренессанса и барокко. Срабатывает знакомый каждому исследователю традиционного искусства накопительный механизм народной памяти, кантаминирующий и актуализирующий древнейшие мотивы в новых формах без малейшего оттенка стилизации. Соблазнительно было бы считать, что столь характерные для всего еврейского декоративного искусства мотивы виноградной грозди и львов перекочевали на украинские равнины, в лесистые поля Белоруссии и Литвы непосредственно из древней Палестины; известно, однако, что в средневековом искусстве Европы, в традиционном искусстве народов, среди которых живут евреи, эти мотивы встречаются весьма часто. Любые упрощения в анализе еврейской орнаментики ведут, таким образом, к неизбежным ошибкам. Здесь требуется большая осведомленность и еще большая осторожность в суждениях.

Авторы, пишущие о народном зодчестве Украины, Молдавии, Белоруссии, Литвы, нередко останавливаются на провинциальных деревянных синагогах, еще в начале XX столетия составлявших заметный элемент культурного ландшафта этих местностей. В восьмом выпуске «Истории русского искусства» И. Грабаря есть глава «Старинные деревянные синагоги в Малороссии», где указывается на стилистическую связь последних с определенными типами местных построек, в частности, со «шляхетскими хоромами» и различными подсобными сельскохозяйственными строениями. Наблюдения автора представляются справедливыми лишь отчасти: сложные пирамидальные кровли и богатая пластика объемов деревянных синагог очевидно коррелирует с зодчеством Западной Украины, но составляет разительный контраст с народной архитектурой Белоруссии и Литвы, отличающейся своей явной «восточностью». Не случайно Адам Мицкевич в «Пане Тадеуше» восхищается их самобытностью.

При этом известно, что в строительстве деревянных синагог широко участвовали наряду с евреями местные иноплемennые плотники. Такова была не худшая черта тогдашней народной художественной культуры — евреи жили в зданиях, сработанных руками своих украинских, белорусских, польских, литовских соседей, а белорусские, польские, литовские невесты нередко складывали приданое в свадебные сундуки, которые были расписаны местечковыми художниками-евреями. Можно предположить, что в прошлом в обиходе местного населения находились вещи, содержащие характерные признаки еврейской культуры. Двадцать лет назад у гуцульского плотогона пришлось видеть кожаную сумку-табивку, украшенную металлической вставкой с коро-

«Нам известно, что лучшими ремесленниками, работавшими на нужды деревни, притом обладавшими зачастую поразительным чувством народного характера данного изделия, бывали деревенские или поселковые жители еврейского происхождения. Еврейские ремесленники до такой степени восприняли польскую народную культуру, что по справедливости считались лучшими мастерами по набойке женских тканей, раскраске сундуков и ларей, изготовлению женских, так называемых краковских, ювелирных изделий». А. Яцковский. Из вступительной статьи к альбому «Искусство польского народа». Варшава, б. г., с. 15



нованными львами по бокам горы Синай — одним из наиболее чтимых мотивов еврейского искусства. Один из немногих сохранившихся к тому времени мастеров-кожевников в окрестностях Косова подтвердил — среди его братьев по ремеслу было немало евреев. И хотя создававшаяся ими продукция не выходила за рамки традиционного репертуара местного народного искусства, упомянутый выше пример подтверждает, что в ней были известные национальные варианты. В наши дни, когда множатся факты культурных взаимовлияний, совершенствующийся на этой основе инструментальный науки дает новые возможности в анализе еврейского традиционного художественного творчества, для которого эти процессы имели, несомненно, особое значение.

Яркое свидетельство этому — примечательная область еврейского народного искусства — вырезки из бумаги, широко бытовавшие в тех же местностях, что и подобные изделия местных мастеров. Польский этнограф П. Бурхард в своей недавно вышедшей книге «За последней останков» (Варшава, 1985) доказывает, что первоначально этот вид своеобразного ремесла, тесно связанный с украшением быта и потому отнюдь не праздный, возник именно у евреев. Трудно аргументированно судить, так ли это, да это и не имеет значения. Для нас существенно лишь то, что еврейские вырезки из бумаги в своей орнаменталистике близки к изделиям из металла, росписи традиционных брачных договоров «кетуб», резным надгробьям «мацевкам» и, наконец, фрескам синагог, замечательные образцы которых имелись в Белоруссии, Литве, на Украине. Интересно вспомнить, что великолепные росписи Могилевской синагоги были выполнены в XVIII веке предком М. Шагала Айзиком Сегалем. Копии этих росписей снял в 1916 году Эль Лисицкий, впоследствии посвятивший им яркую эмоциональную статью в берлинском журнале «Римон» (№ 3, 1923). В своей статье он указывает на связь росписей с миниатюрами средневековых еврейских рукописных и старопечатных книг, а также с искусством европейского ренессанса. Тем самым Лисицкий определяет черту, которую следует считать определяющей для еврейского народного искусства, возможно, даже в большей степени, чем для некрестьянского художественного ремесла других народов, — время в нем как бы приостановилось, оно отличается консервативностью форм, даже в конце XIX века содержит очевидные признаки искусства средневековья, ренессанса, барокко, рококо. Лишь в очень немногих произведениях мастеров, главным образом в художественном серебре, обращенном к богатому городскому потребителю, мы находим отдельные черты классицизма, перекликающиеся с богато орнаментированными титулами книг этого времени. И поскольку большинство созданных

ремесленниками вещей находилось в быту — в деревенских, а городских и местечковых жителей, то в сравнении с современными им творениями иноплемennых мастеров они кажутся бесконечно архаичными и в музейных коллекциях датируются нередко как памятники более ранние, чем это есть на самом деле.

Трудно выстроить иерархию произведений еврейского народного искусства по принципу преимущественного обращения к тому или иному материалу, той или иной технике. Дерево использовалось в архитектуре не только культовой, но в самой разнообразной. Бытовые постройки мало отличаются от принадлежащих другим жителям; надо лишь отметить практически полное отсутствие в них декора, резьбы и росписи. Почти не имеем мы примеров специфически еврейской бытовой деревянной утвари и посуды. Зато широкое распространение имела утварь и посуда из красной меди, отличающаяся своеобразными, напоминающими восточные, формами. Богатая коллекция таких предметов имеется, в частности, в Музее этнографии народов СССР в Ленинграде. Почти в каждом доме еще сто лет назад были упомянутые выше ритуальные светильники. Даже в бедных семьях имелась, как правило, серебряная обрядовая рюмка для праздничного стола, над которой совершалась торжественная субботняя молитва «кидуш». На традиционных рюмках и стаканчиках из серебра встречаются характерные орнаментальные мотивы и еврейские надписи — фрагменты молитвы, благопожелания, фамилии владельца, реже мастера, сделавшего вещь.

Серебро занимает в еврейском декоративном искусстве заметное место. Известно, что еще до изгнания евреев из Палестины оно пользовалось особой популярностью. Традиционный круг серебряных вещей сопровождает синагогальное действо с основной святыней народа — свитком Торы. Свиток венчают богатые по форме и орнаментике навершия «римоним» и корона; на него вешается на цепи специальная серебряная пластина с рельефами львов, грифонов, виноградных гроздьев, пальм — «торашилд». Для чтения свитка, которого не следует касаться «греховными» руками, существуют специальные указки — «яд», как правило, тоже серебряные, завершающиеся изящно выкованной рукой с вытянутым указательным пальцем. В зажиточных домах бытовали серебряные подсвечники с бегущими по их тулову виноградными лозами, листьями, кистями. В соответствии с восточной традицией среди обрядовых серебряных предметов широко использовались сосуды для благоговений в виде завершающихся бутонами и плодами цветов, рыб, филигранных башенок. Особой изысканностью отличались чеканные и филигранные «ханукии» из серебра, свидетельствующие о высоком уровне еврейского ювелирного искусства.

Здесь мы нередко переходим грань народного искусства, оказываемся в царстве роскошного профессионального мастерства. Но как и в древнерусском художественном творчестве, где, по меткому замечанию В. М. Василенко, серебряные ковши и братины повторяли формы подобных деревянных вещей, широко живших в народе, прямая преемственность форм прослеживается в этих произведениях совершенно очевидно. Следует лишь четко различать собственно еврейское художественное серебро от разнообразных изделий евреев-серебряников, ориентированных на иноплеменный рынок. Известно, что ювелиров-евреев в различных областях царской России было великое множество. Работая в столицах и крупных городах, заслужив своим умением право на жизнь вне черты оседлости, они создавали вещи самые разные — от столовых вилок и ложек до пасхальных яиц и иконных окладов. Звучные имена таких ювелиров, как Ф. Лорие, И. Маршак, К. Ган, Ю. Раппопорт, — по определению М. М. Постниковой-Лосевой, «главный серебряник фирмы «Фаберже», естественно, ничего или почти ничего общего не имеют с еврейским декоративным, а тем более, народным искусством. Абсолютное большинство традиционных вещей, о которых мы здесь упоминаем, как и принято в народном искусстве, анонимно или обозначено ничем не говорящими нам сегодня инициалами.

В еще меньшей степени известны имена гончаров, мастеров росписи по фаянсу, стеклодувов-гутников, создававших вещи еврейского обихода, главным образом в крупных традиционных центрах этого искусства на Украине. Сохранились свидетельства, что в XVIII—XIX веках их было немало на Подолии, на Западной Украине, в приграничных районах Польши, входивших тогда в Российскую империю. Существенно, что в этой области народного искусства наряду с отдельными, разрозненными работающими мастерами сложились и относительно крупные промыслы, такие, например, как фаянсовое производство в Любиче, яркие образцы бытовой и обрядовой посуды которого хранятся в львовских музеях и частных собраниях. Наибольшей самобытностью отличаются так называемые «сейдерове мисы» — необычные по форме, содержащие богатую полихромную роспись цилиндрические сосуды, верхняя поверхность которых использовалась в качестве ритуальных тарелок для праздничного пасхального стола, а также фаянсовые «ханукии», редко встречающиеся за пределами этого центра. Немалое хождение в Закарпатье имели и фаянсовые тарелки с надписями и цветочным орнаментом, очевидно корреспондирующие с узорами и стилистикой местного народного искусства. Характерно, что именно фаянс стал основным материалом еврейской национальной керамики: собственно глиняная посуда и утварь, употреблявшиеся в повседневном обиходе, насколько позволяют судить сохранившиеся памятники, ничем не отличались от подобных предметов нееврейского деревенского быта, а фарфор был

«И сказал Господь Моисею, говоря: Смотри, я назначаю именно Веселила, сына Уриева, сына Орова, из колена Иудина. И я исполню его духом божьим, мудростью, разумением, ведением и всяким искусством. Работать из золота, серебра и меди, резать камни для вставляния и резать дерево для всякого дела. ...Скинию собрания и ковчег откровения и крышку на него, и все принадлежности скинии, и стол и принадлежности его, и светильник из чистого золота и все принадлежности его, и жертвенник курения, и жертвенник всесожжения и все принадлежности его, и умывальник и подножие его, и одежды служебные и одежды священные Аарону священнику, и одежды сынам его...»

Библия. Исход, гл. 31



«Я думаю, что каждый народ употребляет различные приемы для выражения в искусстве «общего идеала», и что благодаря именно этому мы испытываем особое наслаждение, вновь находя идеал выраженным новым и неожиданным образом».

Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 3, с. 233—234

распространен весьма скудно, выполнен преимущественно в различных печатных техниках и особыми художественными достоинствами не отличается.

Наиболее богато представленной и своеобразной областью еврейского народного искусства, несомненно, являются каменные надгробья «мацевы». Старинные еврейские кладбища, так поразившие когда-то воображение Эль Греко, сохранились до наших дней во многих местечках и маленьких городах на Украине, в Молдавии, Белоруссии, Прибалтике. Их судьба неоднозначна — щемящим воспоминанием юности сохранились в моей памяти обломки надгробных плит с еврейскими надписями и орнаментом, которыми была устлана в послевоенные годы улица одного литовского городка. Поразило своей упорядоченностью живописное кладбище в закарпатском селе Нересице, с аккуратно выкошенной травой и поновленными бронзовой краской эпитафиями. Это — только факты, исключаяющие какие бы то ни было обобщения: на той же Западной Украине, неподалеку от Львова, в Жидачеве всего несколько лет назад окончательно рухнула каменная синагога с совершенно необычными светско-современными росписями, а сотрудники литовского музея под открытым небом в Румшишкис, вероятно, первыми в нашей стране стали собирать материалы по еврейской культуре местечка.

Еврейским каменным надгробьям посвящена довольно обширная литература. С большим пиететом писал о них, в частности, известный немецкий историк искусства Э. Кон-Винер, «История стилей» которого была настольной книгой не одного поколения искусствоведов. В его монографии «Еврейское искусство» (Берлин, 1929) превалируют, естественно, вершинные произведения. Так, он приводит фрагмент старинного пражского еврейского кладбища. В чинных тяжелых надгробьях этого кладбища, опубликованных, кстати, и отдельным альбомом (Прага, 1960), нет, однако, той высокой самобытности, остроты чувства, яркости народного художественного мышления, которые поражают в памятниках еврейских кладбищ украинских местечек. Леденящее торжество смерти преодолевается в мощных жизнеутверждающих пластических образах, почерпнутых из традиционного арсенала еврейской орнаментики. В 1926 году в Каменец-Подольском местная художественно-промышленная школа, среди преподавателей и учеников которой было не-

мало энтузиастов еврейской культуры, выпустила брошюру К. Кржеминского, посвященную еврейским надгробьям. То, что оказалось тогда под силу училищу небольшого подольского города, на многие годы стало невозможным для крупнейших столичных издателей. Несколько десятилетий изучает еврейские провинциальные кладбища известный ленинградский искусствовед Д. Гоберман. Великолечно фотографирова, он стал обладателем уникальной по своей полноте и разнообразию фототеки по еврейским надгробьям, научно систематизировал и проанализировал этот материал. К сожалению, опубликовать его не удается — однако Гоберману вроде бы и грех жаловаться на издателей: у него регулярно выходят богатые иллюстрированные издания по искусству Западной Украины и Молдавии.

Может быть, именно здесь, говоря о надгробьях, о той черте, за которой люди живут, пусть в памяти поколений, без расовых, этнических, национальных различий, следует остановиться на проблемах изучения еврейской художественной культуры в нашей стране. Надеюсь, что даже сказанного выше и составляющего лишь небольшую толику в традиционном еврейском наследии — за пределами статьи остались, например, многообразные женские ремесла — достаточно, чтобы понять, что имеем дело с достойным серьезного внимания пластом отечественного художественного наследия. Это, кстати, осознавалось в России уже много десятилетий назад. Вслед за В. В. Стасовым к изучению еврейского искусства обращались еврейские, русские, украинские и другие исследователи культуры, этнографы, искусствоведы, художники. О нем писали, в частности, А. Бенуа, Г. Лукомский, Н. Альтман, Б. Аронсон и другие.

Еврейское историко-этнографическое общество было создано в Петербурге в 1908 году. Оно проделало большую работу по исследованию еврейской традиционной культуры в России, выпускало превосходный журнал «Еврейская старина», последний номер которого вышел в 1930 году. Это своего рода юбилей: почти шестьдесят лет назад прекратилось систематическое изучение еврейского культурного наследия в нашей стране. Это не значит, что оно было совершенно забыто: о работах еврейских мастеров мы читаем в монографиях П. Жолтовского, М. Кацера, В. Чантурия, П. Галауне,

посвященных украинскому, белорусскому, литовскому народному искусству. К сожалению, это всего лишь отдельные страницы, иногда даже абзацы.

Здесь не место ворошить многослойную подоплеку столь печально сложившейся ситуации — будем надеяться, что недоброе прошлое, как говорят в народе, быльем порастет. Есть реальные проблемы для нынешнего: растет национальное самосознание народов нашей страны; в Каунасе, Вильнюсе, Львове и других городах прошли в последний период выставки еврейского искусства. Правительство Литовской ССР приняло решение о возрождении в Вильнюсе Музея еврейской культуры. В Институте этнографии им. Миклухо-Маклая АН СССР группа ученых обратилась к изучению традиционной еврейской культуры, в Ленинграде с Фондом культуры сотрудничают молодые энтузиасты, не только исследующие, но и принимающие участие в реставрации памятников еврейской старины на Украине и в Белоруссии.

Недавно ко мне обратился несколько растерянный коллега, которому в Министерстве культуры СССР предложили заняться отбором экспонатов для еврейского раздела грядущей Всесоюзной выставки народного творчества. «Что будем показывать?» — спросил он меня. Будем показывать то, что будем знать, то, что будут создавать мастера и художники.

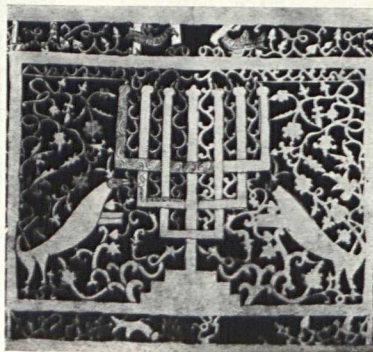
¹ В. В. Стасову принадлежит ряд статей, посвященных вопросам еврейской художественной культуры и опубликованных в семидесятые годы прошлого столетия в журнале «Еврейская библиотека», а затем в его трехтомном собрании сочинений, СПб., 1894. В 1905 году он совместно с Д. Гинзбургом опубликовал в Берлине роскошно изданный альбом «Еврейский орнамент» на материалах рукописного фонда Петербургской Публичной библиотеки.

² Боссерт Г. Крестьянское искусство Европы. Нью-Йорк, 1927, табл. III. Этот монографический альбом по своей полноте остается непревзойденным до наших дней.

³ П. Жолтовский писал о творчестве еврейских ремесленников в своих работах, посвященных художественному металлу Украины. Ему принадлежит и единственная за последние десятилетия специальная русскоязычная статья на данную тему: Памятники еврейского искусства. — ДИ СССР, № 9, 1966.

«Пришла наконец пора и для народа израильского выступить из мрака к свету и внести в наше знание тысячи новых фактов. Недавно еще возникла новая наука — наука еврейской художественной древности, но она уже дала богатые плоды, и музеи Парижа и Лондона украсились новым, неожиданным отделом — еврейским. Тут собрались и теснятся образцы скульптуры, металлического и эмального искусства, резьбы, монетного дела, стекла, сосудов, драгоценных вещей и украшений. Неужели все это не создания искусства, неужели можно еще отнимать художественный вкус, творческую художественную силу у того народа, который способен был создать все это?»

В. В. Стасов. Собр. соч. в 3-х томах. СПб., 1894, т. 1, с. 300



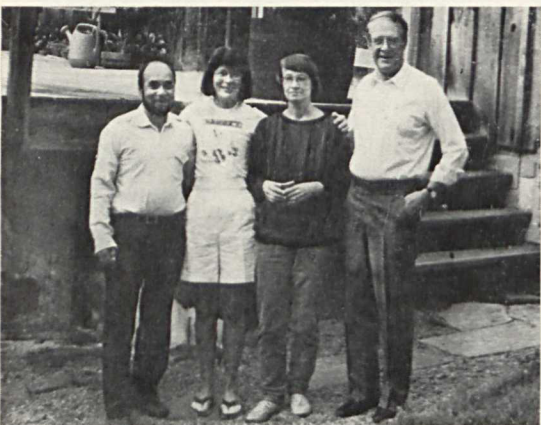


На стр. 42

Сюзен Френц, Л. Савельева и Томас Бикнер

Ф. Ибрагимов, Мери О'Брайен, Л. Савельева, Ричард О'Брайен, представитель фирмы «Стюбен-гласс»

Отдых художников в мастерских университета в Кенте



На стр. 43

Мастер из Центра стекла Пильчук

Томас Бикнер в своей мастерской

Л. Савельева работает со студентами Кентского университета

Сейчас, когда прошло уже довольно много времени после нашей поездки по Соединенным Штатам Америки, можно сказать, что самое сильное впечатление произвели на нас встречи и общение с американскими художниками — их открытость и искренность, простота и доброе отношение к нам, осталось чувство, что все художники мира — братья по духу, что все мы едины в своем стремлении к красоте и гармонии. Но у нас разные школы, разные направления, и поэтому очень важно как можно больше знать и учиться друг у друга.

Главной целью нашей поездки был симпозиум по стеклу в Кентском университете. Мы были приглашены, чтобы познакомиться с американскими художниками с советским современным художественным стеклом и познакомиться с творчеством американских художников.

Первый город, который мы посетили, был Корнинг, где находится знаменитый музей стекла «Corning glass center» и фирма «Stuben glass».

Экспозиция музея отражает историю развития мирового стеклоделия за 3500 лет его существования. Здесь хронологически выставлены произведения из стекла, начиная с Древнего Египта до настоящего времени. Экспозиция решена просто и ясно. Все направлено на выявление самого произведения. Отлично сделана подсветка изнутри, как бы отраженным светом. Наиболее ценные по художественному качеству произведения выделены в специальные стеклянные витрины, которых фактически не видишь, потому что сам предмет хорошо высвечен. На всем протяжении экспозиции работают видеозащиты, где демонстрируется техника выполнения стеклянного предмета. Так, например, в разделе Древнего Египта показывают видеofilm об изготовлении амфоры из цветного стекла. На глиняную заготовку, которую берут на понтию, навивают стеклянную нить, обкатывают, наносят горячим способом рисунок, подтягивают нить крючками, а когда предмет готов, глину тщательно выбирают уже из холодного сосуда. Тут же в витрине стоит древний образец сосуда, а рядом с ним та самая копия, которая показана на видеозащиты.

Кроме художественного стекла, в музее есть зал «Науки и Промышленности», где выставлены предметы, которые показывают поразительную многосторонность современного стекла и ту важную роль, которую оно играет в жизни.

У нас было слишком мало времени для внимательного изучения этой уникальной коллекции. Осталось лишь общее впечатление о мировом стекле — как об огромном едином организме, который, развиваясь по собственным законам, отражает свое время.

Через переход из стеклянных труб «Пирекс» мы попадаем на стекольную фабрику «Стюбен». Здесь, как в театре перед зрителем, открыто проходит весь процесс работы мастеров, начиная с набора стекломассы и кончая гравированием уже готовых изделий.

За рубежом

За рубежом

За рубежом

В гостях у амери

Любовь Савельева,

Кроме музея стекла нам удалось посетить стеклянную студию «Витрик» Томаса Бикнера. Она представляет собой небольшое помещение, в глубине которого находится маленькая печь для варки стекла, небольшой опечек, пескоструйный аппарат, то есть имеется все, что необходимо для выдувания и обработки стекла. Томас Бикнер-младший работает с помощником на глазах у посетителей. Тут же находится магазин с небольшой выставкой произведений из стекла. Только что изготовленное изделие сразу появляется в витрине. Продажей и рекламой стекла занимается жена художника. В Америке такие студии широко распространены, почти все художники сами выполняют свои произведения в своих студиях.

Корнинг — небольшой, очень чистый и зеленый город. Уютный, неофициальный. Американцы, с которыми мы общались, — народ приветливый и доброжелательный. Мы чувствовали себя среди них спокойно и надежно. Нас радушно приняли представитель фирмы Ричард О'Брайен и его жена Мери, они показали нам все достопримечательности своего города.

Хранительница современного стекла Корнингского музея Сюзен Френц сопровождала нас на протяжении всей нашей поездки по США и определяла нашу программу. Единственным неудобством для нас было незнание английского языка.

По пути в город Кент мы посетили Кливлендский музей искусств, а также частную галерею, где была открыта большая выставка студийного стекла американского художника Мервина Липовского и выставка-продажа работ некоторых других известных художников. Наше внимание привлекла экспозиция выставки. Каждая работа, каждая композиция имеет свое самостоятельное определенное место. Высоко качество подиумов — белый блестящий пластик. Нет нагромождений, нет работ, поставленных «на пол». Уважительное отношение к каждому произведению мы наблюдали на всех выставках студийного стекла.

Стекло современных американских художников сильно отличается от нашего. Прежде всего тем, что технически каждая работа выполнена безукоризненно. Создается впечатление, что возможности исполнения любой идеи художника здесь неограниченны.

Нас поразило разнообразие технологий, начиная с выдувного стекла (художники Чихули, М. Липовский) и кончая объектами из молированного стекла гигантских размеров с внутренними объемами или объемными рисунками. В оптическом стекле широко пользуются клеями, а в пластике и скульптуре — стеклянной пастой. Очень интересны работы с использованием горелок и цветного джота, то есть свободное рисование цветными джотами в горячем состоянии (художники Р. Джоллей, Д. Кун, М. Дэвид).

Много формальных поисков использования оптических эффектов соединения стекла с деревом, металлом, керамикой. Разнообразны искания в области объемно-пространственных решений. В общем — свободное обращение с материалом. Многие технологические приемы для нас так и остались загадкой. Все это показалось нам просто фантастикой, хотя многое начиналось и у нас.

Вспоминаем Б. А. Смирнова — его поиски. Чайник с запаянным носиком или его композицию из плоского многослойного стекла с пространственными фигурами. А его стремление соединить стекло с металлом, деревом, керамикой. Да, Б. А. Смирнов был носителем идей, его мысль работала всегда напряженно, в духе времени. Но его опыты не были просто формальными. Его философия была глубоко народна и уходила корнями далеко в историю классического стеклоделия. Борис Александрович знал недостатки нашей технологии и учил использовать эти недостатки как достоинства или даже открытия.

Американские художники не были знакомы с нашим художественным стеклом, однако мысли взаимопроникают в творчестве. И у них есть чайник с запаянным носиком, и некоторые пространственные идеи соприкасаются с замыслами Б. А. Смирнова, над которыми он работал много лет назад.

Симпозиум Ассоциации художников стекла Америки проходил в Кентском университете, в Институте искусств, который имеет свою небольшую фабрику, где есть печь и все необходимое для обработки стекла. Преподает там Генри Галем, бывший президент Ассоциации художников стекла Америки. Такие симпозиумы проводятся раз в год, в разных городах США, в местах, где есть возможность непосредственно продемонстрировать работу художника. На симпозиум приехали художники стекла из Детройта, Калифорнии, Сан-Франциско, Чикаго и других городов США. Кроме того, были приглашены художники из Канады, Австралии, Англии, Чехословакии и мы из Советского Союза.

Свободно и непринужденно обсуждали участники симпозиума различные проблемы. Художники показывали слайды и рассказывали о своем творчестве. Здесь же были организованы выставки работ студентов института, выставка европейского современного стекла семи художников из частных собраний и выставки-продажи произведений американских художников стекла.

Демонстрацию слайдов и рассказ о нашем художественном стекле мы начали с 20—30 годов. Затем показали произведения Мухиной, Тырсы, Успенского, Смирнова, работы художников всех заводов — Ленинградского, Гусевского, Дятьковского, «Красного Мая», Украины, Белоруссии и др. В конце представили произведения московских художников и свои работы с прошедшей выставки.

Советское стекло для американцев было подлинным открытием, они вообще не думали, что у нас есть художники по стеклу. Их по-настоящему заинтересовало наше творчество, потому что они увидели совершенно другое направление и убедились, что мы работаем в более образном плане. Студенты отмечали, что у нас хорошая школа, и высказывали желание учиться в Советском Союзе. Спрашивали и записывали адреса учебных заведений, где есть кафедры художественного стекла.



За рубежом

За рубежом

За рубежом

КАНСКИХ СТЕКОЛЬЩИКОВ

Фиданль Ибрагимов

Да, наше советское художественное стекло имело успех и затронуло сердца американских художников. И нам надо беречь и развивать духовно-образное начало, заложенное нашими учителями. Надо улучшать технологию, доводить вещь до совершенства, не гнаться за количеством — надо делать работу руками и сердцем.

Конечно, мы не имеем такой отличной технологии, вообще хороших условий для работы. Мы должны постоянно преодолевать трудности, постоянно бороться и добиваться. Возможно, это нас воспитывает и закаляет. Соплемя на слова Елены Ивановны Рерих: «...Трудности — великая школа жизни, напрягающая наши способности. Хвала препятствиям и трудностям. Благополучие — смерть духа».

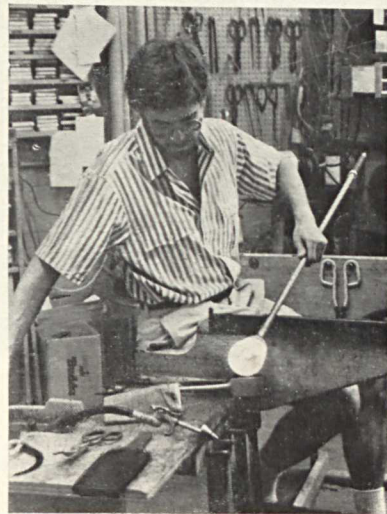
Но вместе с тем как бы не растерять, не истощиться духовно и физически в этой битве за творческие группы, за улучшение технических условий, за пробивание и оборудование мастерских. Как сдвинуть нашу технологию, как сделать так, чтобы художник не подлаживался под ее низкий уровень, лишая себя возможности воплощения интересных идей. Очень хочется, чтобы слова «нельзя» и «нет» исчезли бы из нашего опыта. В институте чему мы учим студентов? Мы говорим — это не технологично, это не получится. Мы растим ограниченных художников, ограниченных прежде всего рамками низкой технологической культуры. А мысль — если она творческая — не может стоять на месте, она работает, развивается, расширяя свои пределы.

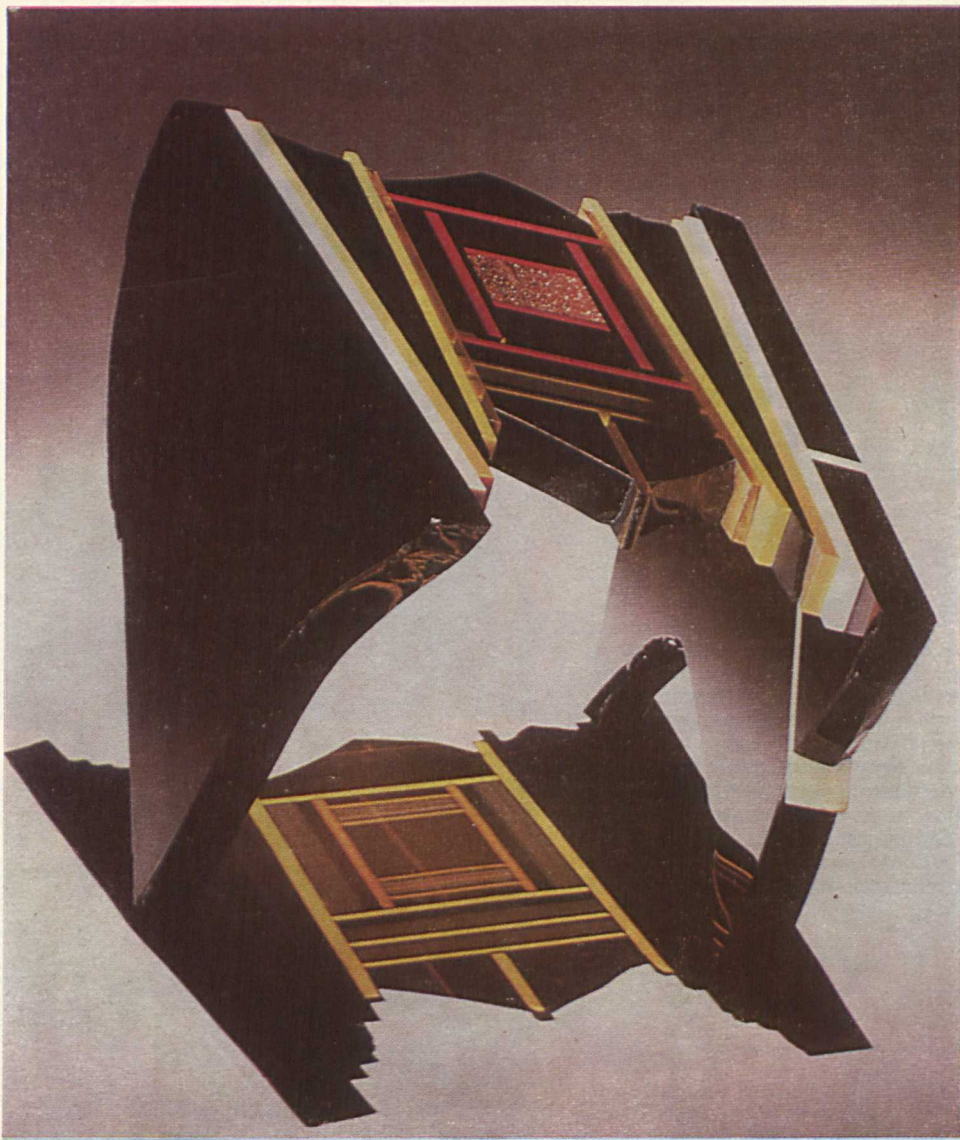
Опыт обучения художников стекла в США для нас очень ценен. В Кентском университете для студентов Института искусств имеется своя небольшая стекольная фабрика, прекрасно оборудованная, светлая и просторная. Студенты обучаются прежде всего на практике. Осваивают все технологические приемы холодной и горячей обработки стекла. Обязательным и главным условием программы является умение самостоятельно выдувать стекло, что дает возможность лучше почувствовать этот материал и свободно обращаться с ним. В результате на студенческой выставке мы увидели самые разные по технологии и образному мышлению работы, разнообразные направления художественного стеклоделия.

Нам тоже предоставили возможность поработать с мастерами и попробовать их технику.

Симпозиум закончился концертом на стеклянных инструментах с рассказом об истории их создания. Исполнялись произведения Моцарта, Бетховена, специально написанные для этих инструментов. В конце зрителям были розданы бокалы с водой, и под руководством дирижера мы сумели извлечь из них веселые мелодии.

Как и каждый год, состоялись перевыборы директора и президента ассоциации. На этот раз президентом ассоциации была избрана Сюзен Френц (та самая, что сопровождала нас еще с Корнинга). Она просила передать от имени Ассоциации американских художников стекла привет всем стекольщикам нашей страны и пожелание успехов в творчестве.





Давид Хучхаузен
Композиция



Рихард Маркис
Чайники

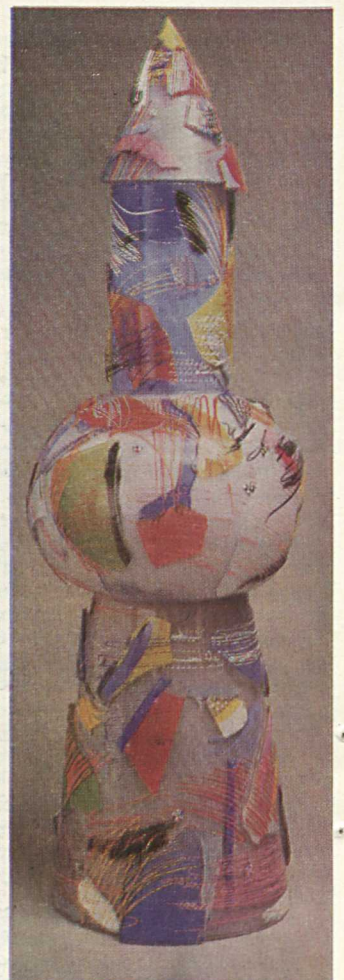
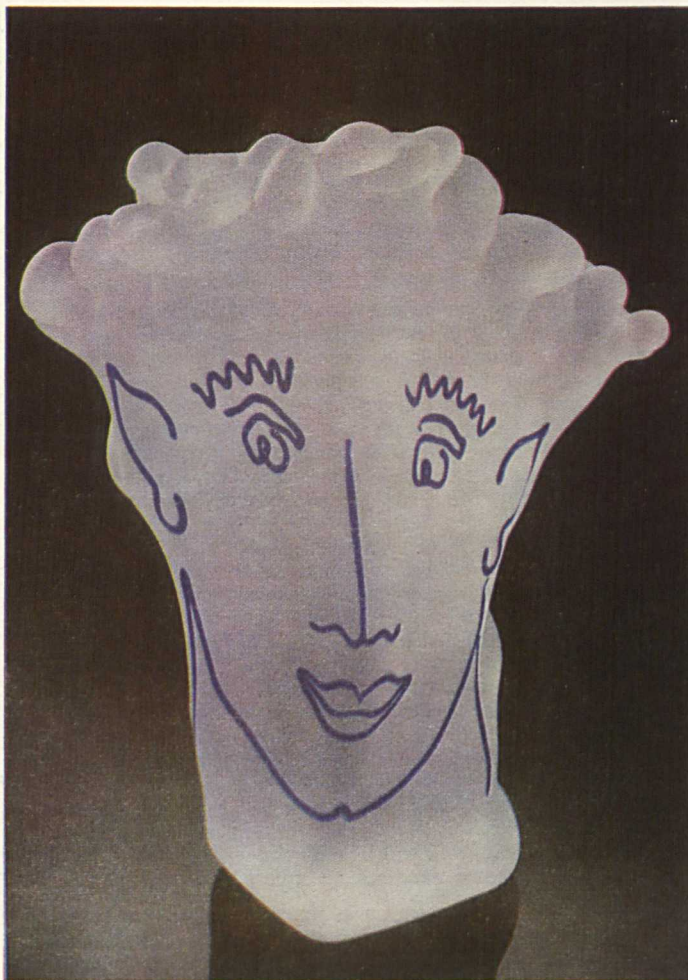


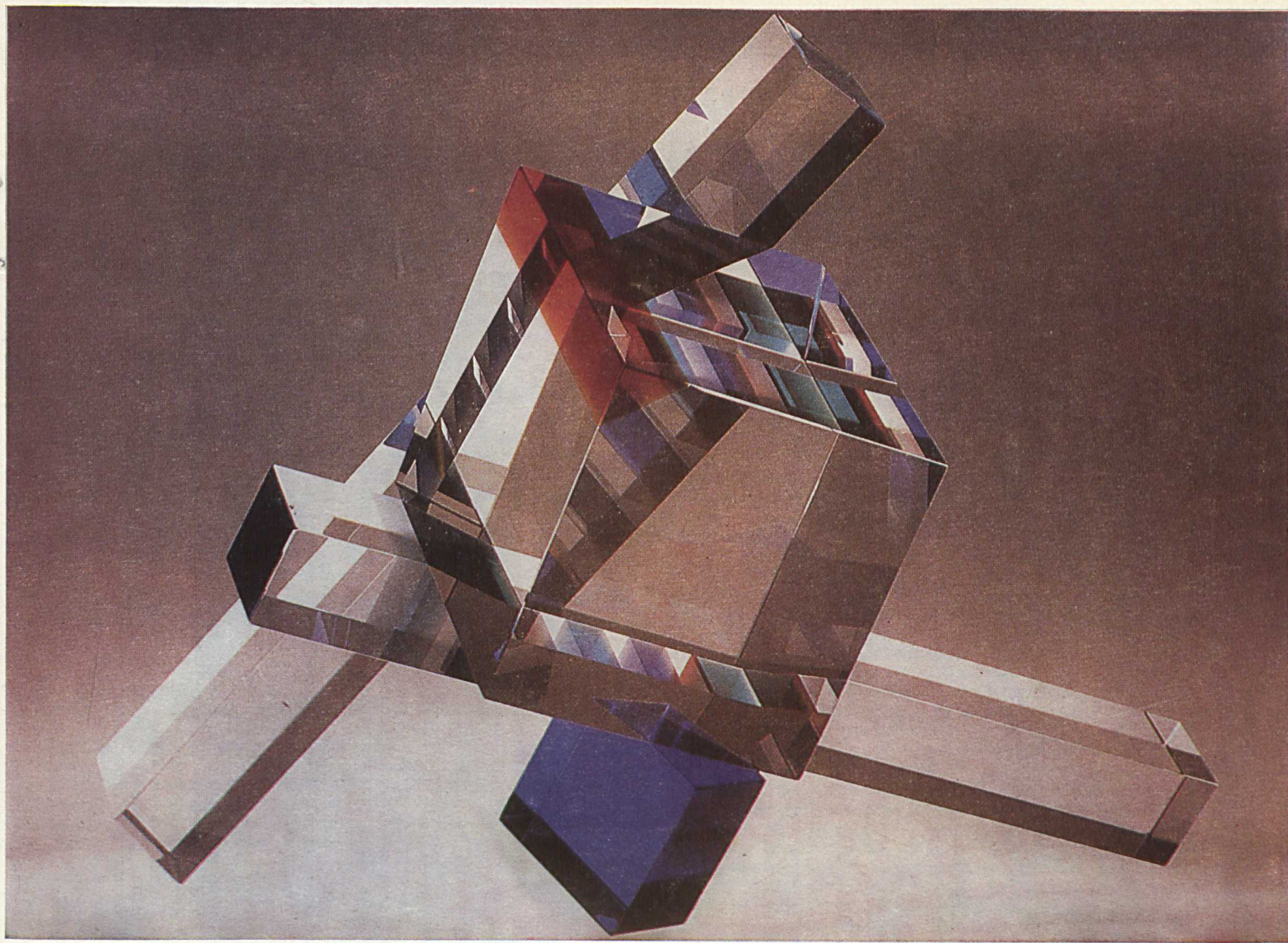
Рихард Маркис
Башня

Джо Шардье
Натюрморт



Рихард Джоли
Портрет





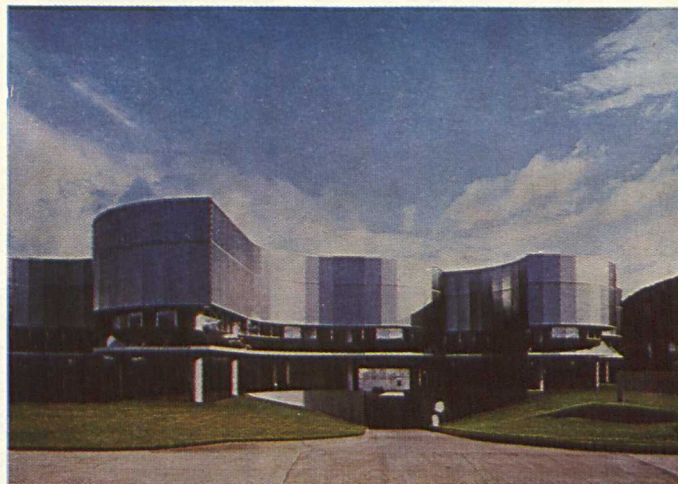
Михель Павлик
Композиция

Мервин Липовский
Раковины



Корнинг-музей

Филиппс Майерс
Композиция



● Наши архитекторы в Париже ● Наши архитекторы в Батуми

По мере того как растет число объединений и кооперативов, связанных с изобразительным искусством, они все чаще втягивают в сферу своей деятельности художников-прикладников. В конце осени открылось, наконец, художественное объединение «Форум» при СХ СССР. Тем временем объединение «Московская палитра» [один из филиалов столичного кооператива «Интер», созданного с целью пополнения городского бюджета твердой валютой] открыло первый киоск для авторских изделий прикладников в гостинице «Интурист». Второй киоск намеревается разместить в театре им. Ермоловой, одновременно рассматриваются предложения зарубежных партнеров о проведении советского прикладного искусства в Дании, Испании, Ливане. А с января — «Московская палитра представляет...» [так начинается любой анонс этого объединения] свою первую выставку современному декоративно-прикладному искусству. Цель ее — представить художников публике и возможным заказчикам. Художественно-рекламный кооператив «Марс» открыл в своей галерее «Вторую экспозицию современного художественного сознания», где наряду с живописью, были показаны работы молодых прикладников: метализмов, структуралистов художников знака и прочих — тех, кого, по нынешней терминологии, следовало бы назвать авангардом. Акции эти представляются весьма своевременными, поскольку в других странах о нашем прикладном искусстве судят в основном по бесконечным сувенирам.

Пожоже, что сегодня обстановка в стране позволит испытать самые разнообразные формы включения в мировой художественный процесс: закупку, кооперацию, приглашение художников в разные страны, совместные предприятия, стипендии и многое другое. И здесь немалую роль сыграют новые объединения и кооперативы, коли удастся им преодолеть те трудности, которые сопровождают пока что едва ли не каждый их шаг.

ВЫСТАВКА В ПАРИЖЕ

Международный Архитектурный Салон, патрониремый президентом Франции, открылся в Париже на территории парка Ла Вилет. Тема Салона — работа архитекторов-строительных фирм Западной и Восточной Европы. Восточную сторону представляли Казуо Шиноэра из Японии и советская «Бумажная архитектура». Организаторы Салона не ошиблись с приглашениями: раздел СССР оказался весьма популярным, что можно объяснить как нынешним интересом к перестройке, так и качеством советской экспозиции. Леонидов, Мельников, Гинзбург, Кринский, Черников, Хидекель... лучезарное видение 40-х, футурологиче-

диторию перед очередным просмотром, и так же как «банаальный» выставочный дизайн отличался от мощной рыночной подачи всего Салона, так уникальное «бумажное» побеждало коммерческое реальное. Следующая остановка выставки в более спокойном месте — это Архитектурный музей во Франкфурте-на-Майне, в марте 1989-го.

Ю. Авакумов

«Фантазии и утопии советских архитекторов». Выставка СХ СССР, при участии Ассоциации Франции — СССР, Музея архитектуры им. Шусева, Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО. Концепция выставки: Ю. Авакумов, координатор: И. Лежава, отбор: Ю. Авакумов, И. Казуш, А. Гозак, комиссар: Э. Лярош



Игрушки для взрослых

В Севастопольском районе Москвы прошла выставка «Душа глины». На ней была показана традиционная глиняная игрушка, которую авторы экспозиции В. Новацкий и Т. Гросницкая соединили с работами фотографа А. Калмыкова: холодный весенний пейзаж, заколоченные или развалившиеся деревянные дома, портреты мастеров игрушки. Несмотря на скудность возможностей выставочного зала, нам предложили экспозицию с интересной концепцией.

Экспозиционеры хотели показать, что традиционная игрушка сравнима по художественной значимости с шедеврами мирового искусства. На стене соседствовали смонтированные фотографии: неолитическая Венера, работы Фернана Леже, Христос со средневекового иконостаса и глиняная игрушка.

В центре коллажа оказались три образа мадонны с младенцем: Сикстинская мадонна Рафаэля, скульптура Генриха Мура и плешковская

Показ современной японской керамики был устроен в Центральном Доме художника так называемым «Японским фондом», одной из сфер деятельности которого является популяризация национальной культуры и искусства. В экспозицию были включены работы 31 автора. Надо отметить, что для советского зрителя выставка была во многом непривычна — настолько все представленные вещи отличались и от традиционной глиняной посуды, и от сочиненных работ советских керамистов.

Все экспонаты не имели никакого практического назначения и представляли со-

БАТУМСКИЕ БЕСЕДЫ

В Батуми состоялся семинар критиков, организованный правлением СХ СССР. В течение недели молодые архитекторы, работавшие в профессиональной печати, обсуждали положение дел в архитектуре и в архитектуроведении.

Было отмечено отсутствие социального заказа на архитектурную критику, связанное со сложными в целом отношениями архитектуры и общества. Истоки этого положения могут быть понаты только при переосмыслении всего 70-летнего пути советской архитектуры. Ф. Новиков, А. Кафтанов, С. Кавтардзе, Г. Давиташвили говорили о 30-х — эпохе первого крутого поворота, 50—60-х — периоде «оттепели» для искусства и архитектуры, и наконец, об архитектуре времени застоя, вызвавшего повальную утрату профессионализма, приведшую к нынешнему кризису профессии. Белым пятном истории остается вопрос «лысенковщины» в архитектуре, не восстановлено доброе имя архитекторов, невинно пострадавших в те времена.

Что происходит в архитектурной жизни сегодня, что пуж-

Современная японская керамика

бой пластическую, скульптурную керамику явно дизайнерского характера. Интересно, что многие работы просто не соответствуют характеру глины (так, например, «Феникс» Теубои Асука кажется выполненным из металла) и рассчитаны исключительно на визуальный эффект. «Игровой» момент заключен практически в каждом произведении, вне зависимости от стилистических привязанностей авторов. Но каждый раз подобная «игра» опирается на интеллектуальный поиск, концептуальность, неотрывную от традиций символику.

Ю. Котова

«Батумские беседы», опубликованные в журнале «Критическая масса», несмотря на множество противоречивых точек зрения, ни разу не переросли в конфликт, позволяя выявить общие позиции, общепонимание проблем.

Н. Орлова

принесла Советскому Союзу доход, равнявшийся более чем одному миллиону долларов, это произошло в первую очередь за счет количества. В период экономической депрессии цены были не просто низкими, они опускались каждый день. «Христос, исцеляющий больного» Рембрандта ушел, например, всего за 4.600 долларов!!

Столь же мизерными были цены и весной 1931 года, когда на аукционе в Лейпциге шла распродажа русских рисунков и гравюр XVIII века из московских и ленинградских музеев. 5.000 долларов были наивысшей ценой, заплаченной за одну работу. Именно заодно с ними пошла с молотка и пожертвованная Румянцевскому музею мосоловская коллекция офортов Рембрандта и голландской школы, о которой еще недавно писали, что такой целью «может похвалиться далеко не всякий из западных музеев, а среди частных коллекционеров это собрание не имеет соперников».

Строгановский дворец-музей в Ленинграде обладал большей денежной стоимостью, чем собрание гравюр и рисунков художника Н. С. Мосолова. Ценности строгановской фамилии, выходящими из которой были президент Академии художеств и директор Публичной библиотеки А. С. Строганов и основатель Строгановского училища С. Г. Строганов, в течение трех майских дней 1931 года были проданы на аукционе Рудольфа Лепке в Берлине, разойдясь за убогоумно низкую сумму в 613.326 долларов. Но никакие доводы, даже экономические, не могли остановить бизнесменов из Наркомторга.

Произведения, проданные на Строгановском аукционе в Берлине в мае 1931 года

Художник	Работа	Цена в долларах
Кранах Старший	Адам и Ева	11.186
Рембрандт	Христос и Самаритянин	49.980
Ромней	Княгиня Воронцова с дочерью	11.900
Рубенс	Аллегория вечности	14.280
Рейсдаль	Вид Гаарлема	
Ван Дейк	Портрет Николааса Рококка и Бальтазарина ван Линик	157.080
Фальконе	Купидон	15.232
Гудон	Бюст Вольтера	10.710
Гудон	Бюст Дидро	6.188
	Французская мебель, бронза и скульптура	120.000
Итого за 256 предметов		613.326

Вскоре темпы распродаж замедлились сами собой. Хотя вложение капитала в произведения искусства было необычайно выгодно, последствия великой депрессии давали о себе знать. На весеннем аукционе 1932 года в Берлине цены упали на 30—50% в сравнении с обозначенными в каталоге. «Оплакивание Христа» Ван Дейка ушло за 30.000 долларов, «Двое беседующих» Рембрандта — за 150.000. В 1933 году фирма Кнодлер купила диптих Ван Эйка для музея Метрополитен, Филадельфийский художественный музей приобрел «Триумф Нептуна и Амфитриты» Пуссена, а представители Национальной галереи Виктории в Мельбурне — «Пир Клеопатры» Тьеполо. Через год Национальный Германский музей в Нюрнберге купил «Концерт» И. Платцера всего за 2.300 марок.

Все эти распродажи из советских музеев казались европейским деятелям культуры настолько варварским актом, что издатель крупнейшего художественного журнала «Берлингтон мэгазин», выходившего в Лондоне, летом 1933 года призвал Эрмитаж сделать все возможное, «чтобы сохранить уникальную коллекцию» (не понимая, что это было не во власти сотрудников музея, самих находившихся на грани исчезновения).

Но разве какие-нибудь предостережения, даже людей с именем, были в состоянии приостановить продажи? Их планировали и осуществляли уже не люди, а «кадры», которые теперь «решали все».

Решалось все чиновниками, не подозревавшими о существовании понятий «культура», «национальная гордость», ничего не знавшими, наконец, об элементарной общечеловеческой этике. Поэтому вполне логическим завершением «первой музейной пятилетки» явилась продажа уникального «Синайского кодекса», остающегося «самым полным и самым древним текстом Нового завета» (вместе с «Ватиканским кодексом»). Хранившийся в Публичной библиотеке «Синайский патерик» купил за полмиллиона долларов Британский музей.

Распродажи 1928—1933 годов ударили в основном по Ленинграду. Этот город впал в особую немилость нашего «гения всех времен и народов» как за свое царское, так и за свое революционное прошлое. В 1934 году на Ленинград обрушилась волна массовых репрессий, последовавшая за убийством С. М. Кирова. Это было страшнее, чем чистка музеев.

Но и музеи Москвы ежегодно, с момента создания «Антиквариата», посылали ему дань, как афиняне чудовищу Минотавру. Следуя совету Гюльбенкяна торговать только шедеврами, Москву заставили «поделиться» тем, чем, как писал в 1922 году П. П. Муратов, «она не может ни с кем и ни при каких условиях делиться», — картинами французских импрессионистов и постимпрессионистов из собрания С. И. Щукина и И. А. Морозова.

ва, объединенных в Музей нового западного искусства. Новым западным искусством пытались заинтересовать западных антикваров давно. В 1927 году в Москву был приглашен парижский торговец Ж. Зелигман. Но, предвидя, не без оснований, протесты живших в эмиграции бывших собственников собраний французского искусства, он не рискнул ввязываться в опасное предприятие. В 1932 году советские торговые представители во Франции вторично попробовали подбить европейских антикваров на выгодную сделку. Кое-кто откликнулся на это предложение и начал подыскивать покупателей, интересующихся французской живописью. Антикваров и покупателей беспокоили не цены — за лучшие работы Дега, Пикассо, Тулуз-Лотрека было назначено от 6.000 до 50.000 долларов (лишь за «Арлекина» Сезанна — 90.000). Их волновала легализация купленных картин. Не подадут ли в суд находящиеся в эмиграции наследники И. А. Морозова или сам С. И. Щукин, живший в Париже? Не потребуют ли вернуть принадлежавшие им картины?

Среди вероятных покупателей называлось имя Филадельфийского коллекционера А. С. Баренса. Единственным местом совершения сделок мог быть Берлин. В начале 1933 года «Антиквариат» представил к продаже девять картин Ван Гога, Ренуара, Гогена и Сезанна за ничтожную сумму в 250.000 долларов. Покупатели нашлись только на четыре московские картины, а проданы были всего лишь две: «Ночное кафе» Ван Гога и «Портрет жены художника» Сезанна. Обе они теперь находятся в американских музеях, вероятно, пожертвованные туда бывшими собственниками.

1933 год оказался переломным не только для европейской истории. С приходом Гитлера к власти рапальский договор 1922 года, по которому Германия признавала Советский Союз и, соответственно, национализацию частной собственности, перестал соблюдаться. Фашистская Германия лишила «Антиквариат» единственного места заключения торговых сделок (поскольку другие страны предпочли отказаться от позорной роли посредника). Это в свою очередь (а не известная ныне записка Сталина будущему академику И. А. Орбели) положило конец продажам сокровищ из советских музеев в Европе. Так, предохранив не по своей воле наши музеи от разорения в 1933 году, гитлеровская Германия уничтожила и вывезла все возможное в 1941-м.

С потерей рынка сбыта на Западе продажи не прекращались. Произведения искусства стали уходить прямо из СССР, несмотря на существование декрета о запрете вывоза художественных ценностей за границу. За два месяца до начала первого аукциона у Лепке в Берлине А. В. Луначарский пробовал убедить наркома внешней торговли А. И. Микойна воздержаться от продажи картин художников, которые многие десятилетия систематически собирались музеями, а также произведений, необходимых для изучения общей картины истории искусств. В итоге был принят лишь указ, запрещающий вывоз икон до 1800 года и предметов прикладного искусства до 1850 года*.

Это ограничение, однако, не мешало жившим в Москве западным дипломатам скупать в антикварных и комиссионных магазинах уникальные предметы старины. Существовавшая картонная система распределения товаров вынуждала обладателей произведений искусств и драгоценностей сдавать их в торгсины, получая в качестве обмена возможность «отовариваться» в валютных магазинах, изобилие которых блестятельно описано Михаилом Булгаковым. Впрочем, в 1935 году и торгсины были закрыты. Страна, только что пережившая страшный голод 1933 года, стояла на пороге массовых политических репрессий. Еще более активно и мощно шла атака на церковь. Продолжали сноситься храмы, уничтожались произведения древнерусского искусства. На этом фоне скупка западными дипломатами и коммерсантами икон и драгоценностей была обычным явлением.

Наиболее богатую коллекцию удалось составить американскому послу Дж. Девису. В этом ему оказывало содействие Советское правительство. Именно для него отбирались иконы из Чудова монастыря, Печерской лавры и Третьяковской галереи. В этих музеях он приобрел для себя 23 иконы XVI—XVII веков, а в антикварных магазинах покупал живопись, серебряные и золотые предметы, сервизы лучших фарфоровых заводов, табакерки и ювелирные изделия придворного мастера К. Фаберже.

В 1937 году антикварные магазины уже не вмещали скопившихся в них произведений искусства, сдаваемых не только добровольно, но и конфискованных, рассматривавшихся как «наследие проклятого прошлого». Советские граждане побаивались заходить в эти магазины, поскольку, оказавшись там, легко было самому получить несмываемый ярлык «врага народа». Валютных покупателей было мало. Конечно, отродно, что отданные «Антиквариату» Музеем изящных искусств картины Гюбера Робера (из бывшего собрания Д. И. Щукина) смог благодаря этому приобрести для себя Эрмитаж. Но что значило это редкое приобретение рядом с теми утратами, какие пришлось понести...

*

Меньше всего будет прав тот читатель, кто, ознакомившись с приведенными фактами, посетует на нерасчетливость чиновников, не знавших и просто не представлявших себе истинной ценности шедевров искусства.

На наш взгляд, это самая малая часть их вины...

* Лишь в 1938 году, после десятилетия безудержной торговли художественными ценностями, негласно отмененный в 1928 году закон, запрещающий вывоз произведений искусства за границу, был восстановлен.

Многие сейчас сокрушаются о «сталинских распродажах» — о том, как утекли за рубеж несметные сокровища Эрмитажа, московских музейных собраний, полотна старых мастеров, произведения великих ювелиров прошлого. Но ведь эта «русская традиция» небрежения богатством не началась с восходом «гения» и не пресеклась с концом сталинской эпохи. Работы мастеров советского искусства отправлялись за границу и в 60-е, и в 70-е годы, эстафету этого движения приняли и нынешние 80-е.

Пробоины в железном занавесе во времена хрущевской «оттепели» всюду породили бурный рост интереса к русскому революционному авангарду, — и вскоре картины таких художников, как Филонов и Малевич, не выставившиеся на родине, таинственным образом оказались в европейских и американских музеях. Как пополнились частные коллекции зарубежных меценатов — едва ли кто-нибудь решится сказать с уверенностью. Правда, это уже были единичные произведения, а не поток шедевров, расхажившихся с торга. Кто-то стал хитрее, демократии все же поприбавилось, и музейные сотрудники могли уже одержать победу в отчаянной борьбе за сохранение в неприкосновенности вверенных им собраний.

Однако наше культурное отечество подстерегала другая беда. И вновь она была оборотной стороной множасьщегося и уникального художественного достояния. В те самые памятные 60-е годы родилось так называемое «альтернативное» искусство. Не стану углубляться в вопросы его специфики, в причины последовательного замалчивания и удушения — они очевидны. Но надо вспомнить, что навешивание политических ярлыков не ослабляло, а, наоборот, обостряло интерес к нему со стороны западного зрителя и особенно — покупателя. Меценаты и коммерсанты искали и находили пути в мастерские отверженных художников, недорого покупали их никому в отечестве не нужные работы и увозили, не встречая особых препон. Государственные организации довольно вяло контролировали вывоз «авангарда» наших дней. На многих произведениях, о которых мы нынче сокрушаемся, стояли ярлыки «музейно-художественной ценности не имеет». «Без пошпины» или просто «б/ц» (бесценные, как тогда горько шутили). Что-то, разумеется, вывозилось и нелегально. Но имело ли государство в лице Министерства культуры моральное право воспрепятствовать вывозу? Разве оно хоть чем-то поддерживало художников, к которым проявляли справедливый интерес люди, не ослепленные десятилетиями отлучения от живой современной культуры? Позволяло ли оно этим художникам обрести хотя бы прожиточный минимум своим вдохновенным трудом? Выставляло ли их работы? Приобретало ли?

На душе, возможно, было бы не так горько, если бы безвозвратно ушедшие произведения вошли предварительно в обиход нашей культуры, были показаны зрителю, опубликованы и осмыслены. Тогда еще позволительно было бы говорить о единстве и интернациональности художественного процесса, об условности для него государственных границ, об интеграции, обмене, всемирном перетекании ценностей...

На деле же, так и не введя в контекст отечественной культуры, мы потеряли все или почти все

произведения таких выдающихся мастеров современного искусства, как Владимир Немухин, Дмитрий Краснопецев, Илья Кабаков, Владимир Янкилевский, Эрик Булатов, Олег Васильев. Сколько великопечных холстов Владимира Вейсберга разошлось по частным собраниям от Франции до Японии! А ведь это был титан, не признанный, пожалуй, лишь на своей родине. Я помню, как уже тяжело больной, почти отчаявшийся, он до последних минут жизни мечтал о том, чтобы его картины оказались в Третьяковской галерее. Ему так и не суждено было это увидеть. А как ждал один из своеобразнейших учеников Шагала и Малевича, всю жизнь сохранявший верность супрематическому искусству — как ждал Ефим Рояк публикации о своем творчестве! Так и не дождался.

«Ну, ладно, — скажет читатель. — Мы же исправляем ошибки прошлого». Теперь положение выровнялось. Стерлась пресловутая демаркационная линия между «левыми» и «правыми». Художественный процесс обрел признаки единства и здоровой стихийности. Мы начинаем избавляться от эстетических догм и нормативов, а меценаты — от необходимости настойчивого поиска непризнанных мастеров за плотно закрытыми дверями. Все на поверхности, все доступно, — и самое неожиданное — все интересно! Акции нашего искусства поднялись, увлечение им идет по нарастающей, обретает уже черты коммерческого бума. Причины его — равно и в действительной ценности создаваемого художественного материала, и в естественном любопытстве к новой социально-политической ситуации. Правильно. Но самое удивительное — что при всей благотворности социальных перемен, результаты — вновь не в пользу отечественной культуры. Ибо формирующий ее материал ежедневно и ежедневно сплывшим потоком уходит за рубеж. Произведения берутся прямо из-под кисти, мастерские пустеют на глазах. Уходит не просто работы тех или иных художников, уходит искусство периода перестройки, уникальность которого мы, вероятно, осознаем много позже. Наверное, со временем интерес к тому, что у нас происходит, закономерно пойдет на спад, войдет в нормальное, спокойное русло. Но что останется на родине?

Нет, нет, я вовсе не призываю остановить живой процесс, вздвигнуть новые запреты взамен отмененных и умерших естественной смертью старых. Это было бы по меньшей мере смешно. Наша страна стала более открытой, благополучие достается художникам заслуженно, а не только путем интриг, компромиссов и угождений. Все это можно только приветствовать. Беда, однако, в том, что мы стали своего рода культурной колонией, лишенной собственного рынка, бесконечно работающей лишь на зарубежный. Коллекционеры и их посланцы приезжают к нам, чтобы собирать урожай, а не вступать в конкуренцию со своими советскими коллегами.

Наши же, растущие как грибы, кооперативы в области искусства занялись безудержной коммерцией — перепродажей произведений за рубежом. Через них, как и при посредстве государственных организаций, течет и течет поток работ самого разнообразного качества. Этот процесс неизбежен — ведь сама кооперативная инициатива зарождается и процветает при стимуле до-

хода. Вероятно, у нас, при отсутствии местных спонсоров, собиранием и пропагандой искусства, в том числе современного, дискуссионного, еще не состоявшегося, может заниматься пока только государство. Оно должно взять это на себя, должно создавать для этого условия, если хочет быть демократическим и культурным.

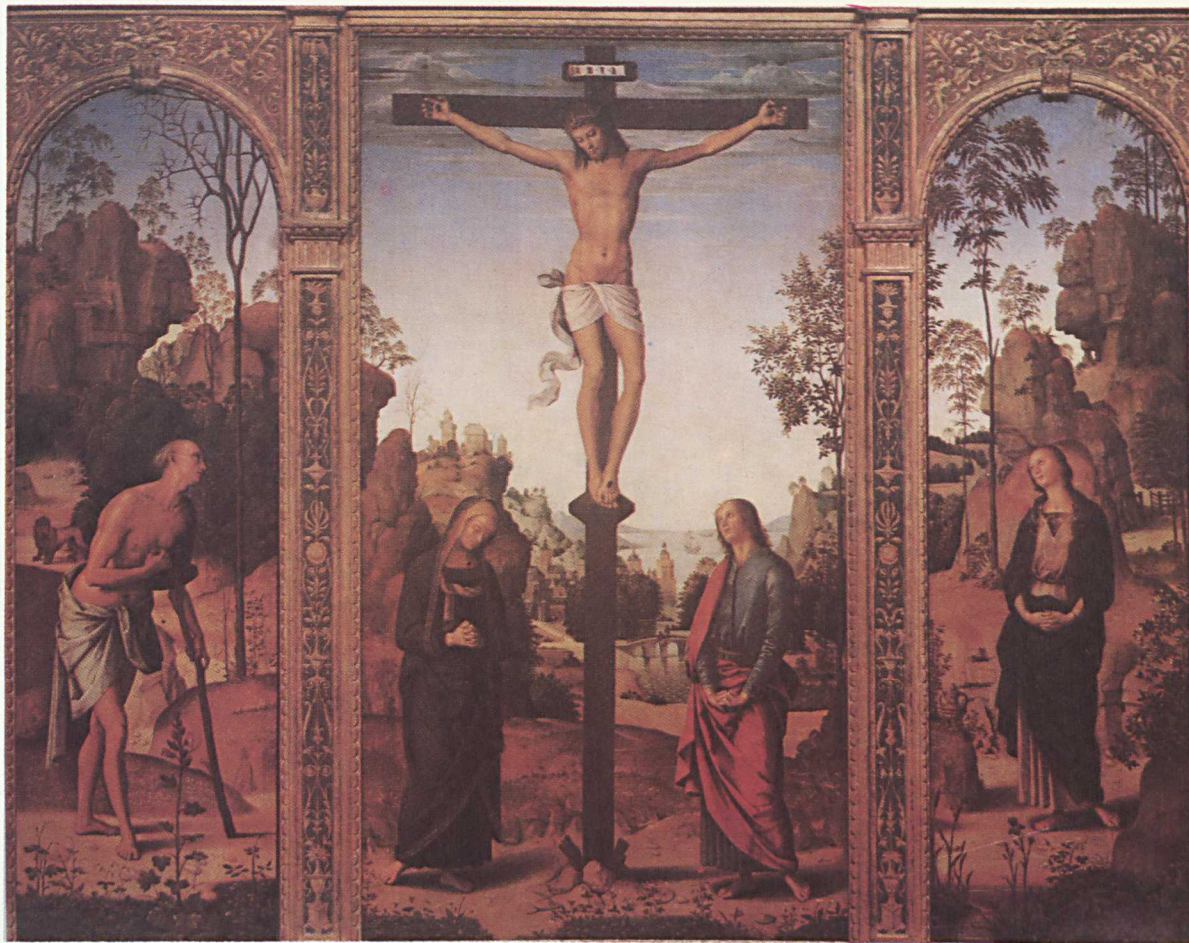
Не раздумывать годами о создании музея современного искусства, а создавать его буквально любой ценой. Широко приобретать для него произведения, пересматривая отжившие критерии и оценки. При чем создавать его не как единственную, уникальную и уже поэтому мертворожденную организацию, а стремиться к разворачиванию множества учреждений такого рода.

Для этого нужны средства, и немалые. Истрадавшего, едва из нищеты выбившегося художника не могут убедить словесные увещания и призывы к патриотизму, во имя которого он должен отдать произведение в отечественный музей — а музей еще годик-другой подумает, брать или не брать. И сколько заплатить, пятьсот или шестьсот (против пяти-шести тысяч инвалютных рублей, предложенных иностранным меценатом), на которые художник все эти годы должен кормить свою семью. Доколе же мы будем игнорировать банальную истину, что художник должен жить своим искусством? Да, пробиваться талантом, принципиальностью и усердием. Решать нелегкие задачи, подброшенные жизнью. Но если он уже встал на ноги, если он признан меценатами и зарубежными специалистами, которые уж что-то в современном искусстве понимают...

Пока мы будем скупиться, пока аппарат Министерства культуры будет способствовать лишь коммерческим операциям, нацеленным на внешний рынок, даже не задумываясь о создании внутреннего, — возникающее на наших глазах национальное достояние будет, на время оседа в своих и чужих галереях, уплывать в руки случайных владельцев, в уважаемые коллекции и зарубежные музеи разного уровня. Многие мы не успеем даже однократно увидеть, а уж тем более показать широкому зрителю, о культурном росте и воспитании плюрализма мнений которого мы так радуемся. А главное — не успеем хотя бы частично освоить собственный художественный процесс, чтобы новые поколения художников не начинали на пустом месте, не ощущали себя безродными сиротами, обреченными на надрывное одоление изнуряющей лестницы развития мировой культуры через две ступеньки на третью. Ведь издательская деятельность у нас крайне небогата, художественная периодика исчисляется единицами — можно ли при таких условиях надеяться, что произведения войдут в практику отечественной культуры до своего ухода за рубеж и не смотря на свой уход?

И уходят в неизвестность из пустеющих мастерских лучшие произведения Максима Кантора и Игоря Ганиковского, Дмитрия Пригова и Константина Звездочетова, Алексея Сундукова и Леонида Пургина, Александра Захарова и Вадима Захарова, Григория Брускина, Сергея Шутова, Свена Гундлаха, Дмитрия Канторова, Елены Келлер, Евгения Дыбского, Арсена Савадова... Вслед за москвичами — ленинградцы, одесситы, киевляне, минчане. Какие же мы щедрые, какие беспечные, какие, в конечном счете, равнодушные!

Пьетро Перуджино
Распятие (ок. 1485)
Куплена Меллоном за 195.602
долларов
Вашингтонская национальная галерея



Питер-Пауль Рубенс
Портрет Елены Фоурман (ок. 1621)
Куплена Г. Гюльбенкяном за
140.000 фунтов
Музей Г. Гюльбенкяна, Лиссабон



Франсуа-Томас Жермен
Супница (Парижский сервиз)
Музей Г. Гюльбенкяна, Лиссабон

Ван Дейк
Портрет Изабеллы Брант (ок.
1621)
Куплена Меллоном за 223.563
долларов
Вашингтонская национальная галерея

Рембрандт ван Рейн
Портрет дамы с розой (ок. 1656)
Куплена Меллоном
Вашингтонская национальная галерея



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. 2(375). 1989
Основан в 1957 году

Главный редактор	Буткевич О. В.
Редакционная коллегия	
Зам. главного ред.	Базазьянц С. Б. Вейверите С. М. Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов В. В. Гращенков В. Н. Иконников А. В. Ермолаев Б. М. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кочергин Э. С. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Мисько Е. П. Мадий И. А. Рожественский К. П. Розенблюм Е. А. Садыков Т. С. Славина Н. П. Стернин Г. Ю. Толстой В. П. Филатов В. А. Церетели З. К.
Зав. отд. редакции Главный художник	
Ответственный секретарь	
Зав. отд. редакции	Давыдова Н. И. Невлер Л. И. Сафарова А. Д. Тарханов А. Ю. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Фотомонтажи Фотохудожник Фотографы:	Курбатова Т. М. Игращенко Г. П. Шахов В. С. Холин В. Н. Онанов С. И. Курбатов Ю. К. Алексеев Н. И. Головченко Б. В. Горчуков В. А. Евстигнеев В. М. Ермолов Ю. Ибрагимов Ф. Немтинов В. Смелов Б.

Издательство
«Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а
Адрес редакции
журнала: 103009
Москва К-9, ул. Горького, 9
Тел. 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 8.12.88 г.
Подписано в печать 10.2.88
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Печать высокая
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,197
Тираж 35000. Заказ 4994
Индекс 70240
Цена 1 р. 30 коп.
Московская типография № 5
129243, Москва
Мало-Московская, 21

Во всех случаях полиграфиче-
ского брака в экземпляре журнала
обращаться в типографию № 5:
129243, Москва, Мало-Москов-
ская, 21.
Всеми вопросами подписки и
доставки журнала занимаются
местные и областные отделения
«Союзпечати»

В номере:

1 *Метаморфозы*

Сокровища затонувшего острова

2 *Пути перестройки*

К читающей России

6

Юрий Курбатов

Записки профессионала

8 *Выставки*

XVIII Молодежная. Реплики с выставки

16—17, 47

Наталья Семенова

Сталинские распродажи

19 *Художник и театр*

Виктор Березкин
Алексей Тарханов

Неоромантизм Сергея Бархина
Сергей Бархин — герой всех времен и народов

20 *Ракурс*

Михаил Трофименков
Владимир Шинкарев

Митек в пейзаже
Реферат по статье А. Флоренского «Митьки
и культура»
Владимир Шагин — патриарх ленинградского
«андерграунда»

Любовь Гуревич

30 *Дизайн*

Юлия Соловьева

Театр — пространство жизни

32 *Новые работы*

Ольга Костина
Селена Андреева
Илья Лежава

Добрые духи дома в Валентиновке
Преждевременное пространство
Есть Дом — будет и жизнь

37 *Народное искусство*

Александр Канцедикас

Еврейское народное искусство

42 *За рубежом*

Любовь Савельева,
Фидаль Ибрагимов

В гостях у американских стекольщиков

46 *Газета «ДИ»*

48 *Страница коллекционера*

Мара Шашкина

Психология аборигенов