



Метаморфозы

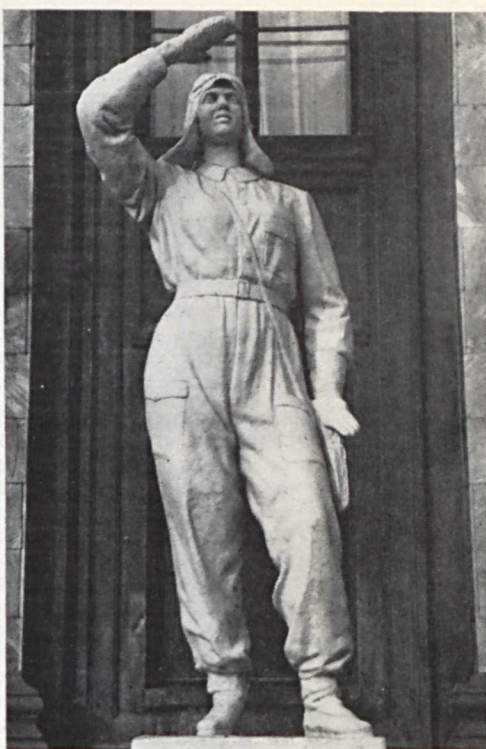
На аллеях Центрального парка



Когда-нибудь, когда не станет нас,
точнее — после нас, на нашем месте
возникнет тоже что-нибудь такое,
чему любой, кто знал нас, ужаснется.
Но знавших нас не будет слишком
много...

Иосиф Бродский





7
D2



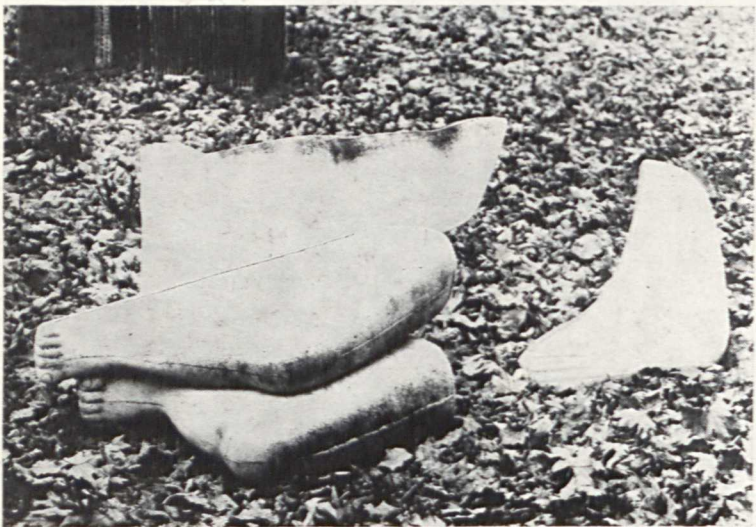
Керамический оазис

Вильям Мейланд



А. Миловзоров
«Чашепитие»
Керамика. Киев

В. Цивин
«Возлежачий»
Керамика. Ленинград



Что такое симпозиум по скульптуре или садово-парковой керамике как конечный продукт деятельности нескольких десятков художников? По-моему, это прежде всего естественное вхождение созданного в конкретную среду городской или сельской местности. Причем само наличие и характер предназначенных для размещения скульптуры мест должны быть известны художникам заранее. Иначе даже самые лучшие творения могут оказаться беспризорными и сыграть роль монументально-декоративных мнимостей, парадоксальным образом работающих в пространстве против самих себя. Кроме того, участие в подобных симпозиумах не может заранее гарантировать установку всех созданных произведений без исключения. Для всеобщего многолетнего обозрения должно быть отобрано лучшее. Только в этом залог подлинной престижности подобных мероприятий и реальный смысл их проведения, исключаяющий уравниловку и подразумевающий дух творческой соревновательности.

Мое знакомство с итогами симпозиума по садово-парковой керамике, проходившего в Ташкенте с 25 августа по 30 сентября 1988 года, началось как бы «от противного». Приехав в Ташкент, я увидел в небольшом парке, примыкающем к выставочному залу и помещениям Союза художников Узбекистана, печальные останки произведений предыдущего симпозиума. Это было что-то вроде скульптурного побоища, инициаторы которого как бы задалась целью проверить различные породы камня на прочность. Расчлененные, израненные, а то и вдребезги разбитые композиции или отдельные фигуры и головы являли собой столь грустное зрелище, что первым моим обращением к авторам еще более хрупких и ранним керамических произведений был вопрос: «Где будут установлены и как будут охраняться новые работы?»

Единственным местом, более или менее удовлетворяющим чисто охранительным требованиям, оказалась территория сада, окружающего музей ювелирного искусства Узбекистана (так называемый «алмазный фонд»). Внушительная металлическая ограда и вооруженная охрана у ворот — не слишком гармоничное дополнение для садово-парковой керамики. Но после скульптурного погрома все это воспринимается художниками как благо.

Замечу сразу — двадцати пяти сложносоставным композициям очень тесно на территории этого хорошо охраняемого, но, увы, не приспособленного для столь пестрой керамической коллекции сада. Причем не только сами излишне сближенные работы мешают друг другу. Отнюдь не идеальным соседом является дореволюционное здание музея, затайливо сложенное из николаевского кирпича и украшенное натуралистичными фигурами оленей и собак. Крупные, активные по цвету композиции явно просятся в иное, более свободное и спокойное пространство. Оно, надо полагать, существует в Ташкенте. Во всяком случае, его можно найти в готовом виде или создать с помощью могучей строительной техники. Не вечно же употреблять ее на возведение подавляюще огромных общественных зданий и пугающих своей парадной пустотой площадей, которых так много возникло в Ташкенте за последние два десятилетия.

По составу участников это был, на мой взгляд, один из самых удачных симпозиумов. Имена П. Мартинсона, М. Копылкова, В. Цивина, А. Задорина, В. Петрова и других художников говорят сами за себя без перечисления их званий и международных наград. Большая заслуга в практической организации симпозиума и разрешении множества бытовых и производственных проблем принадлежит ташкентскому художнику Э. Абрамову. Занимаясь черновой и часто неблагодарной работой первоначального «нулевого цикла», от которой секция декоративно-прикладного искусства СХ УзССР почему-то самоустранилась, он нашел силы создать одновременно интересную композицию «Звездочет», отмеченную премией.

Оценивая сделанное участниками симпозиума в целом, нужно прежде всего сказать о высоком среднем уровне работ. Это свидетельствует об усвоении большинством художников богатого опыта различных национальных и интернациональных школ современного декоративно-прикладного искусства. Нередко, глядя на композиции киргизских, узбекских или российских авторов, трудно было с определенностью сказать, чем они отличаются по художественному качеству от произведений признанных мастеров Латвии, Москвы и Ленинграда.

Впрочем, отличить работу большого мастера, прокладывающего новые пути в искусстве, от тех, кто следует за ним, разумеется, можно. Например, в монументальной композиции П. Мартинсона «Средняя Азия» есть масштабность осознанного замысла и уверенное его воплощение. Мощные, свободные от расслабляющего дробления формы отдаленно напоминают традиционную среднеазиатскую архитектуру, а если говорить о цвете и структуре — то и природу, национальную одежду... Невольно ловишь себя на желании перечислять и перечислять все, что тебя окружает именно в Средней Азии. И формируется эта реальная множественность поэтического восприятия потому, что художник предложил нам не лобовое решение, а как и подобает поэту, — метафору, раскрепощающую наше собственное зрительское воображение.

Над творческим раскрытием примерно той же темы работала Н. Сажина, создавшая причудливую составную композицию «Сокровища Востока». Но в итоге, несмотря на вроде бы прилежную цветовую, линейную и структурную имитацию изделий узбекских народных мастеров (ковры, сундуки, халаты и т. д.), убедительный образ не получился. Затейливая композиция выглядит как нечто надуманное и насильственно вставленное в окружающий пейзаж. Полагаю, что и вдали от Ташкента и конкретного музейного сада, то есть в любом выставочном зале и ином интерьере или экстерьере, эта ком-

позиция будет смотреться в лучшем случае как упражнение театрального художника на заданную «восточную» тему.

Впрочем, в данном и некоторых других случаях целесообразно отвлечься от подступов к теме и посмотреть на характер самой пластики. В упомянутой работе Н. Сажиной, в композициях В. Холоднякова («Недра»), А. Панова («Антропоморфное дерево»), А. Таганова («Родные мотивы») и некоторых других авторов неубедительна прежде всего форма. Она или вторична до неразличимости, или по-самодеятельному беспомощна. Так, В. Холодняков, не утруждая себя ритмическими, композиционными и цветовыми проблемами, «испек» два семейства светлых кристаллов и водрузил их на два темных керамических основания, назвав все вместе — «Недра». Надуманность и какую-то физиологичность «Антропоморфного дерева» А. Панова также выдают многократно опробованные в разных республиках и городах нашей страны «комбинатские» приемы построения образа. Привычные недостатки этого произведения можно было бы не заметить, как всякое «общее место», если бы не весьма примечательная в общем ряду композиция М. Копылкова «Садовая клиника». Художник изобразил буквально дерево с угадывающимися «девическими» (антропоморфными) чертами. И в данном случае вроде бы также есть свойственная М. Копылкову подчеркнутая натуральность (ствол, кора, ветви, бинты, металлическая подпорка). Но в том-то и дело, что в работе видна личность конкретного художника, имеющего свой равнодушный взгляд на мир и владеющего своей особой формой. Интересен сам «спор» страждущего керамического дерева-памятника и окружающих живых деревьев. Надо было не только придумать, но и решиться на это. То есть помимо свойственной Копылкову предельной и, может быть, иногда излишней формальной законченности здесь в пору говорить о патенте на идею. Экология сегодня — тема, увы, не только важная, но и модная, и может так случиться, что вслед за израненным деревом нашего автора поднимутся целые леса подобной художественной растительности. Поэтому мое дело критика — предостеречь и напомнить, что патент на идею уже выдан и, следовательно, честная ссылка на Копылкова необходима.

Прежде чем перейти к произведениям достаточно нейтральным и абстрактным по форме, которые могли бы жить практически в любой садово-парковой местности, я хочу вернуться к работам, чье возникновение так или иначе продиктовано ташкентским или, шире, среднеазиатским воздухом. Среди прочих к таким относятся «Чашитие» А. Миловзорова и «Тени» П. Фея. Эти близкие друг другу по авторской концепции трехчастные композиции напоминают произведения местных народных мастеров. Но в данном случае они сделаны, разумеется, профессионалами, предпринявшими попытку честной и открытой стилизации народного искусства.

Примерно по такому же, но не посудно-сосудному, а архитектурному пути пошли А. Сафаров и А. Бутвила, создавшие разновысокие арочные формы и перекрытия. Впрочем, композиция последнего не имеет точного восточного адреса. Это как бы керамическая реплика арочной архитектуры вообще. Поставь ее где угодно, так и будет стоять, выражая нечто архитектурно-структурное, а не самостоятельное. Близка к названным работам красивая и занимательная по золотисто-коричневому колориту и глубокомысленному рисунку композиция С. Султанмурадова. Она явно восточного происхождения. Но это, пожалуй, единственная ее определенность. И здесь личность художника и его стиль как бы недопроявлены. Культурно, красиво, мастеровито, а в целом воспринимаешь подобную работу как удачное участие в некоем общем процессе освоения керамических премудростей 70—80-х годов.

В принципе естественный поиск себя — личного стиля и национальной определенности — сегодня затруднен. Кто-то, далеко уйдя вперед и освоив по мере возможности многообразие европейских и мировых достижений, начинает повторяться, кое-кто, наоборот, меняется так быстро, что невозможно сосредоточиться и сказать что-нибудь определенное, то есть что-либо, кроме общих слов о поиске и эксперименте. Чем являясь, например, конкретные работы Е. Спановой («Зной»), Г. Одицова («Идущие»), И. Клизейса («Там, где начинаются горы»), Э. Киличбекова («Моя Азия»), Н. Бекетова («Процесс»), З. Дуровой («Преодоление»), Ш. Аббасова («Стоящие»), Р. Сайфулина («Певец» и «Возвращение») или близкие друг другу работы А. Задорина («Вечный взгляд в небо») и Е. Оминной («Путешествие»)? При всей разности технического мастерства, свободе отношения к материалу и прочих достоинствах, эти вроде бы несопоставимые работы очень разных авторов составляют тот самый добротный слой искусства, который корректно зовется «высоким средним уровнем». Для одних пребывание в нем — удачно (по принципу «не хуже других»), для других (в частности для А. Задорина) — рабочая передышка или поддержание нормальной «спортивной формы» перед какими-то будущими творческими напряжениями. Например, у меня как зрителя нет отрицательных чувств по отношению к работе И. Клизейса «Там, где начинаются горы». Художник добился органики формы. Но похоже, что это его достижение сугубо технологического порядка. Поставил чисто формальную задачу и выполнил ее. Собственно же Искусство начинается несколькими порядками выше. Также соразмерен своему скромному замыслу и точен в его исполнении Н. Бекетов. Тем не менее о его «Процессе» один из членов жюри имел полное право сказать: «Вот когда в лесу с грузовика падает бетонная плита и разламывается, это — событие. А здесь — не событие...». На мой взгляд, это не досужие обидные слова, а точная внутренняя констатация уровня произведения и его места не только в данном садово-парковом керамическом ряду. Подоб-

И. Клизейс
«Там, где начинаются
горы»
Рига



С. Султанмурадов
Композиция
Керамика. Ташкент



М. Копылков
«Садовая клиника»
Ленинград



П. Фей
«Тени»
Гомель



ный общий отчет важен для всех, независимо где ты на сегодняшний день находишься — в начале пути, в середине, на подъеме или на спаде.

Среди лучших произведений симпозиума были названы две работы — «Лежащая» В. Петрова и «Возлежащий» В. Цивина. Если продолжить этот типологический ряд, то можно его дотянуть и до «Звездочета» Э. Абрамова. Кстати сказать, все три работы (плюс «Средняя Азия» П. Мартинсона и «Садовая клиника» М. Копылкова) и были премированы на заключительной стадии симпозиума. Наиболее свободной и впечатляющей в пластическом отношении является, на мой взгляд, «Лежащая» В. Петрова. Будь этот симпозиум каким угодно представительным (в том числе и международным), композиция Петрова не потерялась бы в общем ряду любой длины. Она монументальна и декоративна в самом высоком смысле этих примелькавшихся от частого употребления слов. Сам художник, может быть, и не до конца доволен чисто технологическими результатами своей работы с крупной формой, но в целом эта ташкентская импровизация ему явно удалась и, видимо, обозначает очередной этап внутри его творчества.

Так же несомненно мастерство В. Цивина, художника строгих и одновременно изысканных форм. Правда, новым этапом его «Возлежащего» не назовешь. Это скорее не начало, а закономерный промежуточный итог пути. Нечто подобное, трезво выверенное и изысканное, он неоднократно показывал на всесоюзных и международных выставках. Но присутствие его композиции в ташкентском саду видится мне очень полезным.

Причем, разумеется, не в качестве буквального предмета для подражания, а как точка отсчета для пластической самодисциплины. В каком-то смысле Петров и Цивин антиподы. Первый — свободный импровизатор, второй — строгий конструктор, хотя жесткой полюсности в их творчестве нет. Они оба заняты поиском высокого стиля, к которому идут с разных сторон.

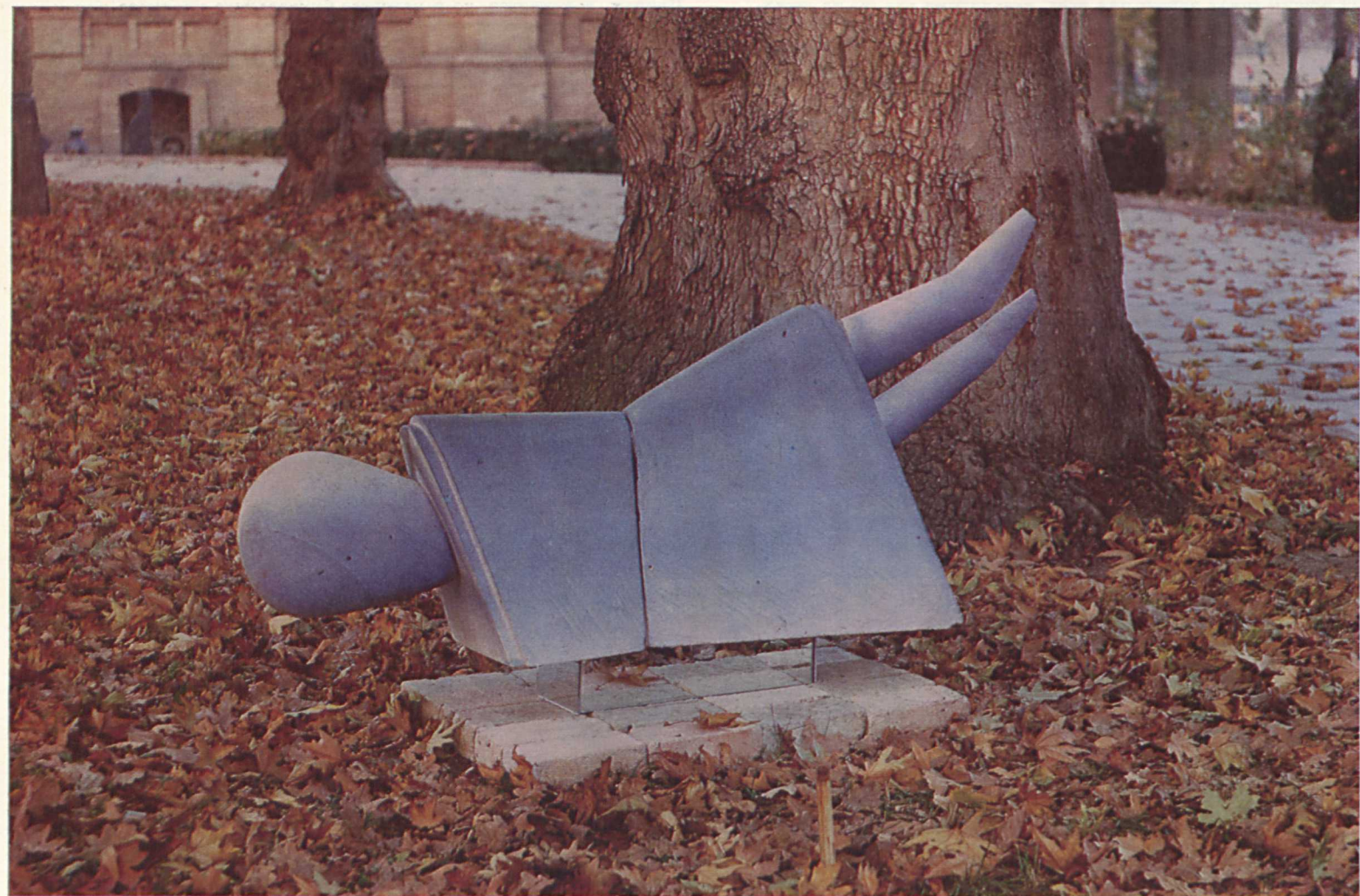
В «Звездочете» Э. Абрамова нет прочной монументальной уверенности фигур Петрова и Цивина. Его subtilный герой трогательно задрал ножки и как бы парит над землей в своих голубых звездных мечтах. Сопрежения его форм менее убедительны. Но хочется надеяться, что и сам художник, и его несколько судорожно сделанная работа — лишь обозначение его же потенциальных возможностей. В названной и других работах Абрамова есть явная устремленность к поиску и высокой пластической культуре, отрицающая спокойное самотиражирование.

Симпозиум оказался полезен всем думающим его участникам, способным освободиться от «инерции любимой мысли» и смотреть на себя со стороны, соревнуясь с лучшими мастерами разных поколений и направлений. Станут ли в будущем ташкентские симпозиумы по керамике международными — покажет это же самое будущее. Так или иначе, для этого нужно кардинально улучшить бытовые и производственные условия существования художников, тщательнее готовить площадку для установки произведений. Да и приглашать не тех, кто просто согласен приехать, а тех, кто действительно является представителем большого искусства в своей стране.

На стр. 4 (вверху)
П. Мартинсон
«Средняя Азия»
Рига

В. Петров
«Лежащая»
Керамика. Москва



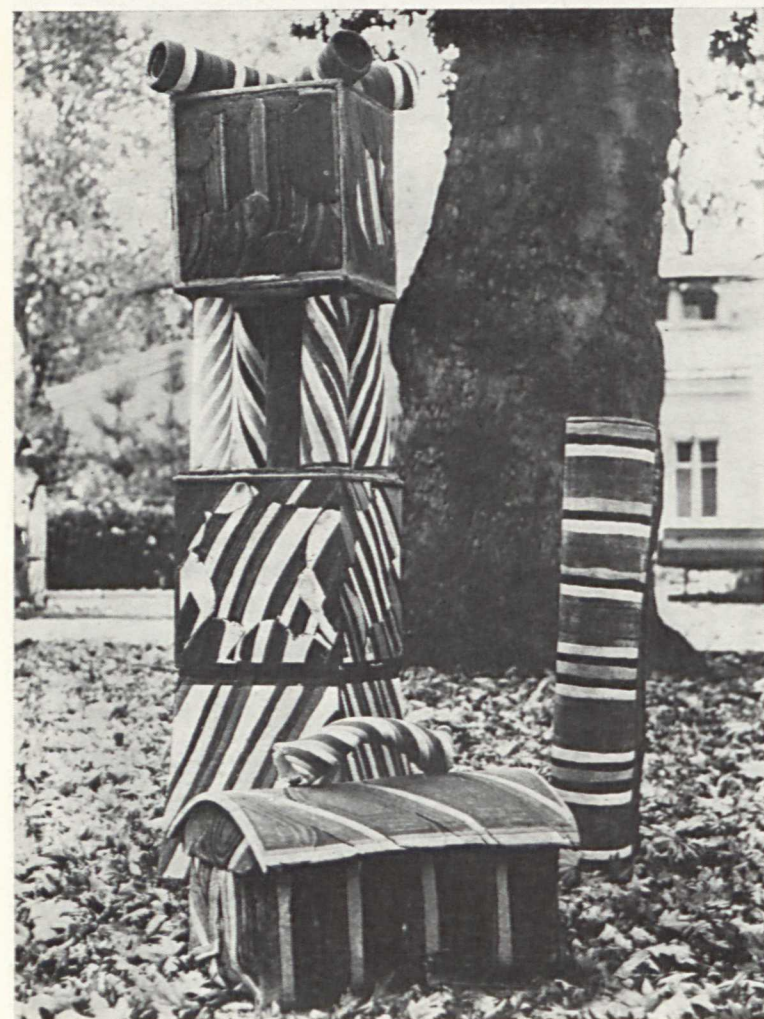


Э. Абрамов
«Звездочет»
Керамика. Ташкент

А. Бутвилла
«Композиция № 1»
Керамика. Вильнюс



Н. Сажина
«Сокровища Востока»
Керамика. Кишинев



Уже в третий раз небольшой город Чехословакии Новы Бор — традиционный центр стеклоделия — принимает художников на очередном Международном симпозиуме. Состоявшийся в октябре 1988 года симпозиум подтвердил свою бесспорную репутацию. Эта ставшая традиционной встреча ведущих художников стекла как своеобразный барометр отмечает уровень современного мирового стеклового движения, так называемого «studio glass movement».

Новоборский симпозиум стал одним из самых представительных в мире по количественному составу участников, ярким и высокопрофессиональным по своей творческой атмосфере.

Организаторами и спонсорами этого мероприятия являются отраслевое объединение «Кристалекс» и Союз художников ЧССР. Директор «Кристалекс» доктор Ф. Арношт на торжественном открытии назвал симпозиум своеобразной стекловой олимпиадой, смотром художественных сил в этой области искусства.

В этот раз в Новы Бор приехали художники (около 90 участников) из двадцати четырех стран

Конференции, симпозиумы, встречи Стекольная олимпиада

Людмила Казакова

Работы советских
художников на симпозиуме:
А. Бокотей [Львов]
И. Лилль [Таллин],
Б. Федоров [Калинин]

Общий вид выставки

Европы, Азии, Америки, впервые участвовали представители из Китая. Напомним, что первый симпозиум в 1982 году собрал 48 художников из 13 стран, второй — в 1985 — 76 авторов из 18 стран. Среди участников настоящего — такие имена, как П. Глава, С. Либенский, Й. Соукуп — инициаторы организации этого стеклового форума, Р. Роубичек, Я. Свобода, Ф. Визнер, В. Елинек, М. Ито и Р. Ивта из Японии, Р. Мартине, Я. Зоричак из Франции и др. Эти имена определяют художественную ситуацию в современном авторском стеклоделии. От Советского Союза выступили три художника — А. Бокотей (Львов), И. Лилль (Таллин), Б. Федоров (Калинин).

Особая притягательность новоборской встречи объясняется прекрасными условиями для работы, неограниченными техническими возможностями, допускающими практически любой авторский эксперимент. Целый ряд заводов объедине-

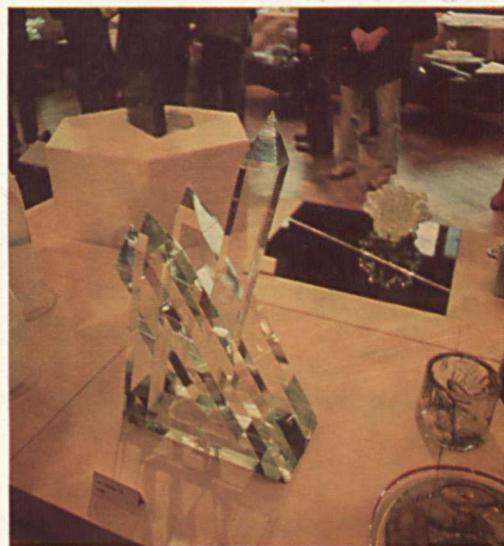
ния на протяжении дней превращается в «арену», где на глазах многочисленных гостей-наблюдателей происходит это поистине захватывающее стекльное действо. Программа симпозиума, как всегда, предусматривала работу по двум основным видам обработки стекла — горячей и холодной, хотя многие художники прибегали к смешанной технике. Палитра технических средств, размах эксперимента кажутся безграничными. Это впечатление подкрепляется виртуозной работой мастеров-стеклоделов, приезжающих со многих стекольных заводов Чехословакии (в этот раз работали и молодые мастера из США). Художники, использующие технику холодной обработки, как правило, выполняют произведения сами.

Все средства были обращены к новой интерпретации материала и выявлению его природных качеств на основе современных пластических идей. Хотя авторы приезжают с заранее подготовленными, продуманными замыслами, в самом ходе работы все время чувствовался момент импровизационности, некоей неожиданности, интересного поворота, что порождало ощущение блистательной игры со стеклом. Следует заметить, что дух соревнования, лимит времени вносили ту ноту напряжения и ответственности, при которой требуется полная отдача профессионального мастера. Поражали больших размеров свободно формованные пластики М. Липофского, сложные по фактуре и впечатляющие по размерам объекты И. Шугайека, выполненные им самим с подлинным артистизмом, своеобразные эксперименты с плоским стеклом М. Мерикаллио, скульптурные объекты из листового стекла П. Гарсиа, объекты литого моллированного стекла С. Либенского, его шлифованная пластика со сложными внутренними структурами, оптическими модулями света. Отличительной чертой всех работ является их совершенное качество и «сделанность».

С удовлетворением хочется сказать, что наши художники с честью выступили в столь представительном смотре. Их работы — геометрическая пластика И. Лилля, композиция А. Бокотея из шаровидных форм с внутренним декором, сосуд-скульптура и стеклопластика Б. Федорова — несли в себе высокий эмоциональный заряд, пластическую культуру воплощения замысла. Особой одухотворенностью выделялись работы Б. Федорова, которые выгодно отличались от сугубо технических экспериментов, превалирующих в ряде работ зарубежных авторов.

Все разнообразие творческих идей было представлено на заключительной выставке симпозиума в Доме культуры «Богемия». Стекло открылось как «сильный» материал, позволяющий сказать очень многое. Оно вышло на путь самостоятельного развития, освободившись от каких-либо стилистических ограничений, заявило о себе как значительное современное художественно-культурное явление.

В рамках симпозиума Министерством культуры ЧССР, Национальной галереей при содействии с Чехословацкой комиссией по делам ЮНЕСКО в Праге был проведен теоретический семинар на тему «Стекло в искусстве и архитектуре», в котором приняли участие чехословацкие и зарубежные специалисты-критики, архитекторы, научные сотрудники галерей и музеев, художники стекла. Лейтмотивом большинства выступлений была мысль об утверждении эстетической роли стекла, о большом будущем этого материала.





Государственный музей
В. В. Маяковского
Москва

Авторы:
Е. АМАСПЮР (художник),
Т. ПОЛЯКОВ (сценарист),
при участии А. ВОЛКОВА
(художник),
И. ЛУБЕННИКОВА
(монументалист),
С. ШУЛЬЖЕНКО
(строитель)

А также:
архитекторы —
А. Боков, Е. Будин,
И. Иванов, Б. Чернов;
художники —
Н. Мешков, Т. Сажин,
Т. Тэжик, Л. Фомина;
Научный руководитель:
С. Стрежнева

Новые работы

МУЗЕЙ

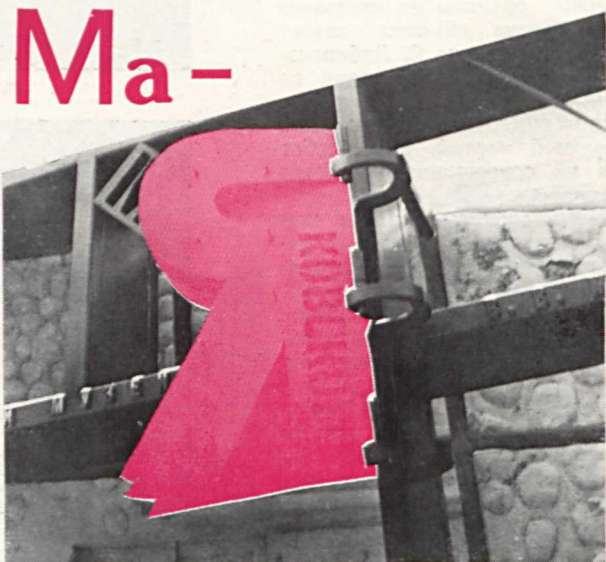
От редакции

Обычно на суд зрителей и критиков выносятся окончательный итог работы художника — картина, памятник, оформление интерьера...

Мы решили нарушить эту традицию и предлагаем познакомиться с авторской концепцией экспозиции музея В. В. Маяковского.

На наш взгляд, интересно задуманный и сформулированный замысел — проектно-концепция или сценарий — есть особый вид творчества, обладающий собственной ценностью. А если вспомнить, что исполнение замысла нередко затягивается на месяцы и даже годы, то где, как не здесь, на этой стадии, можно проследить за тенденциями развития профессионального сознания без угрозы безнадёжного отставания от движения художественного процесса.

Ма —



КОВ — СКО — ГО

Подобно многим и более именитым зданиям, дом Стахеевых мог бы давно исчезнуть с карты Москвы — уж очень на бойком месте его поставили. Мало что сохранилось от прежней застройки старой Лубянки, а этот дом стоит словно загворенный. Стоит — освященный именем Владимира Маяковского. Сюда, в этот дом, пришел поэт в 1919 году, чтобы 14 апреля 1930 года уйти из него навсегда... Чтобы — навсегда в нем остаться. С 1974 года началась новая жизнь дома, уже в новом качестве — Государственного музея В. В. Маяковского.

Москвичи успели полюбить этот музей за его беспокойный нрав, за неутомимость поисков новых форм музейной и выставочной деятельности. В самые застойные времена сюда тянулись люди, многим до сих пор еще памятные выставки начала 80-х: «Маяковский и лубок», «Маяковский-газетчик» и другие. Они приобщали к традициям авангарда 20-х годов, еще недавно хранимого в музейных запасниках за семью печатями, утверждали право художника на эксперимент и право НЕобщепринятого взгляда на Маяковского — поэта и человека, отчего чисто художественные акции получали неожиданно остросоциальное звучание.

Скоро, после длительного перерыва, вновь откроются двери музея В. В. Маяковского. Каким он предстанет перед нами — лучше других пока знают о том его авторы.

Тарас Поляков
(сценарист)

Если в прежние времена мемориальный музей рассматривали лишь как «иллюстрацию» к биографии великого человека, то мы утверждаем, что музейная экспозиция — это искусство, особый жанр, который рождается на наших глазах. Он включает в себя элементы драматургии и театра. Документ остается в силе, но теряет безразличие «витринного» показа. Включенный в некую «образную» структуру, он обретает голос, становится участником драмы, именуемой «жизнью Поэта». Искусство и научный факт (документ, фото, текст, предмет) объединяются для решения одной задачи. Музейные экспонаты дешифруют «метафорический строй» художественно-пластической структуры экспозиции, а она — дешифрует музейный предмет.

Все сюжеты нашего сценария строго биографичны. Но это не «биография» в анкетном смысле. Мы стремились воссоздать «образ» талантливого человека, максималиста. Мы творим свой миф о Поэте, но миф не в последней инстанции. Наша задача — заставить пришедшего в музей человека задуматься. О чем? О Маяковском. О жизни. О себе.

Иван Лубенников
(монументалист)

Время нашей жизни, это конкретное сегодня, позволяет быть и работать, а значит формулировать что-то на своем профессиональном языке. И даже если в основе задачи жизнь другого человека — ПОЭТА, — это и твоя задача, и язык тоже твой. Полемизируя с дилетантами от литературы на их уровне понимания, художники-профессионалы обречены решать лишь простейшие арифметические задачи. Высшая математика подвластна человеку, овладевшему в совершенстве своей профессией. Язык искусства не может быть втиснут в какой-то жанр. Такие попытки рожают схемы.

О нашем музее можно сказать, например, что это «памятник» поэту. Можно упростить его определение до «архитектурно-художественного решения». Но это все область формулировок. Они могут быть, а могут и не быть. Но чтобы им быть, необходимо основание.

Основание — это произведение искусства. А если оно появляется, — неважно, каким способом, — можно, если хочется, что-то на этой основе формулировать.

В конечном счете, произведение искус-

ства — это воплощение иллюзий. И этот дом, набитый бог знает чем, тоже воплощение иллюзий. Кого? Маяковского? Амаспюра? Или моих? Не знаю.

Думаю, что и тех, и других, и третьих, и четвертых, и пятых и т. д. Дом, полный прочных, рукотворных иллюзий.

Есть и еще будет множество настоящих, неиллюзорных, подлинных вещей. Но сами по себе — это просто предметы. Предмет вызывает доверие в быту. Само восклицание перед изображением «как настоящий!» — уже доказывает предположение иллюзии перед вещью.

Попытка возвеличить предмет до уровня иллюзии и есть ИСКУССТВО.

Андрей Волков

(художник)

Этот музей аналогий не имеет.

Главное в нем МЫСЛЬ, а не следование образцам,

не вкусовщина,
не бесконечный плагиат и ба-
пальность,
не попытка простое предста-
вить сложным
и прочие НЕ из набора прие-
мов большинства музейных
оформителей.

Здесь мысль подлинная, глубокая и
противоречивая воплощается в
цепь художественных образов-
объектов,
используя все виды и жанры
искусства
и ни одному не отдавая пред-
почтений.

Мысль-эксперимент, мысль-проба обо-
значить судьбу огромного ху-
дожника,
судьбу нашего искусства.

Непонимание и зависть или зависть и
непонимание — суть отрица-
ния великого поэта.

И те же зависть и непонимание чи-
новников — суть отрицания
нового рассказа о судьбе его,
причина помешать этому.

Евгений Амаспюр

(автор проекта)

Снится мне: будто делаю я, как всег-
да, выставку. Суматоха. Вдруг приезжает
начальство — две элегантные женщины
(потом оказалось, что одна). Пальто сня-
ли, но ходят в шапках, общаются с ад-
министрацией. А мы работаем. Потом
эта «одна» обращается ко мне и начинает
объяснять... Оказывается, в одной витрине
(такая глубокая ниша в стене) должен
лежать человек, которого прямо в ней
застрелят, и надо сделать такое оформле-
ние, чтобы зритель все правильно понял.
Тут женщина в коричневой норковой шап-
ке показывает, где должна лежать эти-
кетка с надписью: «г. Истра». Чувствую,
что начальница сомневается, как у нас
получится, а Боря нетерпеливо скалится,
ногой немножко дергает и начинает на
клочке ватмана набрасывать, каким шриф-
том это изобразить. Тогда я уже начинаю
понимать, какая у них дрянь и глупость
получается, и говорю: «Надо бы полоску
бумаги подлиннее и текст такой изобраа-

зить — ЗЛОДЕЙСКОЕ УБИЙСТВО ГР-НА
ТАКОГО-ТО, ИСТРИНСКИЙ Р-Н — ведь
не в городе же его... И лежать он будет
на горке из песка и мелкой щебенки...». Вижу, начальница одобрительно кивает,
потом одевается и на прощание говорит,
что у нее еще много объектов и что она
думала, будто придется присматривать за
Леней Ентусом и еще за кем-то, а теперь
почему-то за мной... Потому что все-таки
сильно сомневается.

Тут я проснулся, но еще долго не по-
кидало меня чувство обиды за неверие
в мое искусство.

*

Похоже, что, сменив экспозицию, музей
сохранил новаторский пафос прежних лет.
Он снова выступает разведчиком новых
путей в искусстве, рискуя навлечь гнев
защитников привычных норм и догм.
Боязнь перемен превратилась за «годы
безвременья» едва ли не в самый устой-
чивый рефлекс, расставание с которым
дается нам с большим трудом.

Вот и первая премьера музея — завер-
шение работы над оформлением витрины
перед входом в дом — затянулась, отло-
жена до согласования с вышестоящим
начальством... Не сомневаюсь — пройдет
время, угаснет пыл управленческого рве-
ния и витрина-заложница предстанет пе-
ред зрителями в своем настоящем виде,
как необходимое звено в единой цепи
«город-музей-зритель». Показом отдель-
ных ее фрагментов мы решили начать
знакомство с будущим музеем, чтобы по-
сле его открытия обсудить концепцию
новой экспозиции, заявленную здесь ее
авторами.



Материал подготовила
Н. Давыдова

На стр. 8—9: фрагменты композиции
уличной витрины перед зданием
музея В. В. Маяковского



Точки над



Подлинная история

Александр Шумов

Пролог

Детство. Идешь в магазин за хлебом через стадион. Ровно очерчены дорожки, в ряд выстроились деревья. Повторяющиеся через десять шагов тумбы выложены из кирпича, но выкрашены в белый цвет. Стоящие на них бетонные истуканы держат в руках или разваливающийся от сырости мяч, или собственный ботинок, прикрепленный кем-то из сострадания. Оплывающие от многочисленных слоев краски лица холодны и ничего не выражают. В разные стороны торчат железные прутья. Сгущающиеся сумерки навевают какие-то жуткие, странные ощущения.

...Ярославль, начало восьмидесятых — бойкая туристическая группа. «Обернитесь направо, посмотрите налево!» Там — Некрасов на постаменте примостился. Там — беседка застряла на косогоре. Салтыков-Щедрин, дом двухэтажный! Жил! Бегом, бегом, всего лишь три часа, пароход уходит вовремя.

И тут, случайно обернувшись, останавливаюсь... В арке большого дома, поймав кем-то брошенный бетонный мяч, застыла Она. Слово забывшая о времени и пространстве. Где-то высоко вверху, о чем-то напоминая и говоря. О чем?

Советская улица, дом шестнадцать. Привычно щелкает затвором фотоаппарата. Оставить в памяти, запечатлеть. — Зачем? Просто так, для коллекции? Или для того, чтобы вернуться, увидеть вновь, что-то понять?

«Девушка с веслом» — неважно, с ракеткой или мячом встречу я ее на этот раз, — она все равно будет «Девушкой с веслом». Имя нарицательное, символ своего времени, знак минувшего, но не ушедшего.

Историческая справка

В разные эпохи изображение девушки с веслом встречалось на скульптурных рельефах, в фонтанных группах, в виде отдельных изваяний. Широко известен петергофский фонтан «Нептун», созданный в 1650—1658 годах Т. Эйслером, Х. Риттером и Х. Швейгером для города Нюрнберга и привезенный в Россию Павлом I. У постамента Нептуна — две нимфы, олицетворяющие речные воды. Они держат в руках поднятые весла. Крыша

павильона, предназначенного для ботика Петра I в Петропавловской крепости Ленинграда, увенчана богиней Навигации (естественно, с веслом). Она создана из терракоты в 1891 году Д. Иенсенем. На рыночной площади города Хузума (ФРГ) можно увидеть бронзовую женщину с веслом, созданную в XIX веке. Она украшает чашу фонтана.

Но лишь в XX веке художники сумели во всей полноте раскрыть потенциальные возможности, заложенные в этом образе, — и именно в нашей стране, как нигде и никогда до этого.

«Организуя чувства и мысли»

Спортивная тематика в советской скульптуре занимает особое место. Наиболее ранняя из известных нам советских «девушек с веслом» создана Н. Шильниковым в 1931 году. Женщина с довольно грузной и невыразительной фигурой прижимает к себе весло. Зачем скульптор дал ей в руки весло — непонятно. Если отнять инвентарь, то выяснится, что скульптура не станет ни лучше, ни хуже. Произведению не суждено было стать образцом.

Лишь в 1934 году И. Шадру удалось воплотить этот образ с присущей мастеру романтической окрыленностью. Журнал «Строительство Москвы» в мартовском номере 1934 года сообщил о том, что «скульптор т. Шадр проектирует два новых световых фонтана, которые будут установлены в ЦПКиО им. Горького. В музее изящных искусств отбираются лучшие скульптуры, с которых будут сделаны копии для установки их в парке...»¹. Для одного из фонтанов и предназначалась фигура «девушки».

Тем временем в стране происходили большие внешние изменения — френчи и красные косынки сменялись костюмами с галстуками, конструктивистские сооружения обрастали пилястрами, капителями, немыслимая ранее роскошь убранства проникала в метро. Слышались первые, пробные, но уверенные звуки фанфар, возвещающих о решительной победе социалистического строительства. На искусство возлагалась сложная задача прославления и возвеличивания в памяти потомков «героических образов эпохи». Позади оставалось все несовершенное,

не отвечающее новым идеологическим требованиям.

Немногое бралось в будущее из недавнего прошлого, но среди этого — опыт и художественная практика наиболее могущественного художественного объединения, поддерживаемого правительством, — АХРР. Еще в 1924 году АХРР декларировала: «Необходим новый стиль, организуемый чувства и мысли, крепкий, четкий, бодрящий, тот стиль, который в нашей краткой декларации назван стилем героического реализма, [где будет] изучение новой натуры в обостренной реалистической трактовке»².

К созданию этого «нового стиля» художников подталкивали явно и косвенно, стимулируя творческий процесс господствующими, закупками, показывая на деле, каким же должен быть образец. Одни проявляли непонятливость, подобно К. Малевичу, создававшему символические полотна, отображающие народную трагедию, и помечавшему их более ранними датами создания. Другие — с большей или меньшей искренностью проникались «новыми» идеями, стремились видеть лишь перемены в лучшую сторону. А если и были перемены к худшему, то ведь не только идеологическая диктатура в сфере искусства, но законы «вечной красоты и гармонии» предписывали этого не замечать. Следом вполне естественно приходила мысль о необходимости некоторой идеализации, улучшающей действительность, допускающей любую натяжку во имя прекрасных целей. С одной стороны, художник, потерявший частного, независимого заказчика, искренне желал применить свое искусство. С другой — он подпадал под коллективный самогипноз, так замечательно показанный в одном из снов Ивана Чонкина из романа-анекдота В. Войновича: «Ты хрюкаешь так, как будто тебя заставляют. А ты должен хрюкать весело и от всей души, чтобы тебе самому это нравилось. Ну, давай хрюкать еще».

Во вдохновенной «девушке» для фонтана ЦПКиО произошло столь желаемое совмещение идеального возвышенного с конкретной советской действительностью 30-х годов. Несомненная красота, и окрыленность, и экспрессия неожиданным образом начинали пропагандировать ложные идеологические установки, скульпту-



«Девушки с веслом»

ра включилась в хоровод муз, приносящих Сталину свои дары.

Правда, не все советские художники принялись так послушно осваивать «тему радости». Находились и отдельные несознательные элементы. «Представим себе теоретически, что было бы, если бы будущий исследователь захотел составить себе представление о нашем времени по работам Штеренберга, Фаворского, Тышлера, Фонвизина, Фрих Хара, Сандомирской и т. д. Ведь историк прежде всего написал бы, что это были люди одержимые какими-то кошмарами»³, — негодовал в 1936-м анонимный обозреватель журнала «Искусство».

В условиях, когда от художника требовали оптимизма — несмотря ни на что, красоты — несмотря ни на что, «Девушка с веслом» неуспокоенного, ищущего художника воспринимается рубежом к бетонному величью эрзац-культуры. Растражированный на комбинатах «образ горделиво уверенной в своих силах молодой советской женщины-физкультурницы»⁴ начинает свое ширящееся, победное шествие по стране, повторяется как заклинание в разных городах и весях.

Жизнерадостная, праздничная тема, столь необходимая политикам (политику), наконец-то была обретаема: бесконечные ряды белоснежных фигур начинались слепками с древнегреческих оригиналов, заведомо прекрасных, проверенных временем, к ним постепенно добавлялись новые образы, созданные — И. Шадром, С. Тавасиевым, И. Чайковым, потом за проходную тему все больше берутся мастера средней руки и вообще ремесленники. По сравнению с немногими примерами формалистической городской скульптуры, произведения тридцатых годов кажутся более непосредственными, не скованными рассудочным математическим каноном. В какой-то степени они обращены к античной архаике, через которую видится современность, но они гораздо «правильнее», «доходчивее» для зрителя, материально воплощая лозунг Великого Вождя о том, что «жить стало лучше, жить стало веселее». «Обостренная реалистическая трактовка» не предполагает противоречивости, неоднозначности прочтения: белое — это обостренно-белое, черное — только обостренно-черное.

«Закаленный телом человек...»

«Понятие социалистической культуры неразрывно связано с понятием счастья, свободы и здоровья. На двух полюсах помещаются чеховский герой — хилый, немощный, боящийся малейшего дуновения ветерка, и крепкий, здоровый, закаленный телом человек нашей советской современности»⁵.

Такого восторженного и радостного периода всеобщей, хотя и не всегда искренней эйфории советское искусство, кажется, не знало никогда. Девушки с веслами шеренгами идут по живописным и графическим полотнам, взбираются на фасады зданий, рассыпаются по паркам и площадям, опускаются под землю на станции метрополитена. Сказать, что все они одинаковы, было бы неправильно. На мозаике А. Дейнеки (метровокзал «Маяковская» в Москве) Девушка предстает теряющимся в вышине белоснежным монументом среди струящихся по ветру знамен. У А. Самохвалова («На стадионе», 1935) строй Девушек увиден в ожидании начала спортивного праздника. Дом, построенный И. Голосовым на Калевской улице (1934—1936), имеет рельефный фриз, где можно увидеть девушку с веслом, — правда, повернутым вниз и напоминающим лопату. Последнее, видимо, не случайно, ибо соответствовало «действительному» идеалу женской красоты: «при более облегченных пропорциях они будут дышать здоровьем, силой и обладать такой мускулатурой, которая приобретается нашей женщиной и только в наших условиях освобожденного труда»⁶.

Немалое место в новой идеологии уделяется восхвалению, возвеличиванию «новой» женщины: «...Она сильна, ловка, вытрезивлена. В ее движении, жесте много свободы и умения владеть своим прекрасным телом. Ее лицо исполнено волей и чувством собственного достоинства... характерного для новой женщины, рожденной Октябрем, для которой материнство перестало быть бедствием, а стало источником радости и общей гордости»⁷.

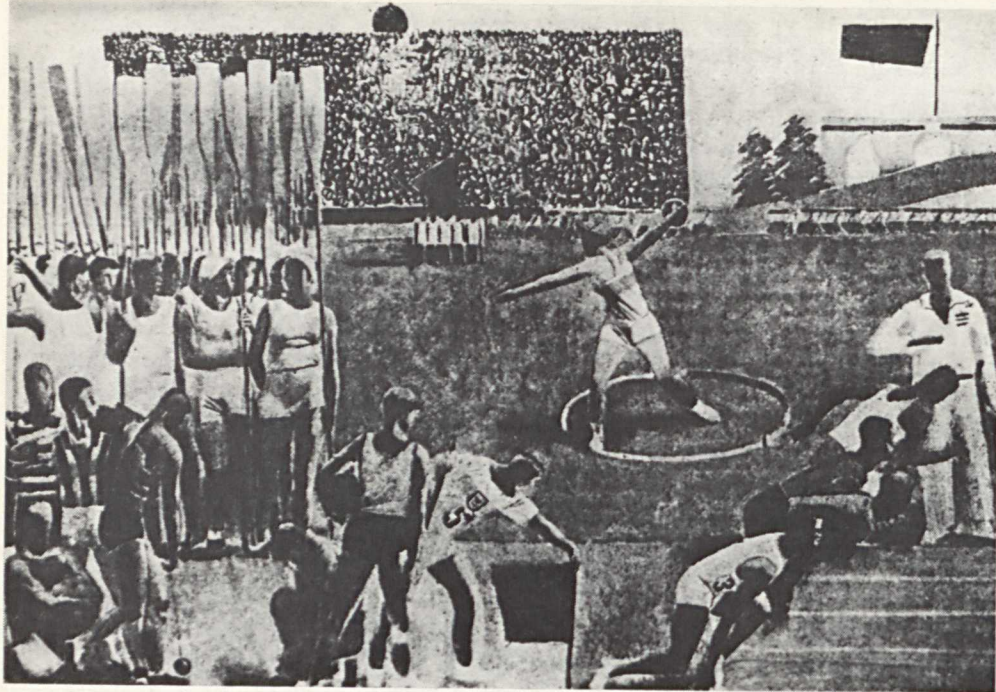
Хвала женщине возносится не только спортивными сюжетами. Классические композиции Г. Мотовилова (мраморные рельефы на станции метро «Элек-

тровождская») воспевают женский труд в самых разных областях производства — наша Девушка может элегантно, со счастливой улыбкой держать на плечах тяжелый мешок, разводной гаечный ключ или кирку. Феминизация в искусстве нашей страны достигает в 30-х годах неких чудовищных, гипертрофированных форм. Если можно так выразиться, провозглашается культ женской силы. И все скульптурные мужчины, вместе взятые — все эти футболисты, гимнасты, лыжники, пловцы, механизаторы, красноармейцы, павлики морозовы — и по силе образа, и просто по количеству не могут составить конкуренции нашей смелой и мужественной Девушке с веслом.

В искусстве фашистских государств — Германии и Италии в этот период скульптура как вид искусства также переживает расцвет. Бронзовые атлеты преисполнены воли и решимости, они демонстрируют свою силу и мощь. Признавая значительное сходство подобного рода произведений, можно заметить лишь одно существенное формальное отличие: отсутствие в нашей скульптуре той четкости, выверенности, подчеркнутой правильности. То есть «правильность» существует, но более на уровне задачи — пластика какая-то простоватая, родная: чуть сдвинутые объемы, чуть смазанные черты ударника(цы), осоавиахимовца(ки), ворошиловского стрелка. В работах советских скульпторов тридцатых годов все же трудно узреть ту страшноватую выверенность, презрительную холодность, свойственную, например, творениям А. Брекера.

К новым свершениям

После войны стиль становится еще более помпезным и величественным, в моде — императорский Рим. Барабанный бой и звук фанфар получают иную интонацию. Здания, новые станции метро обильно украшаются рельефами, круглой скульптурой. Старые, уже заставленные статуями парки дополняются новыми. Дома отдыха, площади и улицы, общественные здания, жилые дома загромождаются пластикой, изобилующей пышными деталями, складками, орнаментами. Только, по сравнению с предыдущим периодом, уже меньше амплитуда колебаний образного решения, не



На стр. 10
Фонтан в г. Хуэме
[ФРГ]

Х. Риттер, Х. Швейгер,
Т. Эйслер
Фрагмент фонтана
«Нептун» в Петергофе
Бронза. 1650—1658

И. Шадр
Девушка с веслом
Бронза. 1934—1935

На стр. 11

В. Дерунов
Девушка с веслом
Цемент. 1952

В. Кашкин
Физкультурница
Х., м. 1936

Т. Смотровая
Гранатометельница
Гипс. 1935

А. Самохвалов
Стадион
Х., м. 1932

столь велики вариации. Узнается один и тот же утвержденный, прошедший инстанций мотив. Приемы уже найдены, отработаны стереотипы. Помпезность и парадность принимает карикатурные формы. Нижнее белье спортсменов развевается наподобие знамен. Не столь облегчающее, не выявляющее пропорции тела, как раньше, оно щедро демонстрирует возросший жизненный уровень и не дает повода для обвинений скульптора в аморальности.

Формируется определенный набор клише, штампов, олицетворяющих «счастье всего советского народа». Разрабатывается целый тематический ряд, захватывающий все периоды жизни — от счастливого и радостного детства до обеспеченной старости.

Но запущенный маховик единообразия не успел раскрутиться в полную силу. Неожиданно наступают перемены. Со смертью Сталина выясняется, что разный взгляд на мир у разных людей все же возможен и имеет место. Наступает период критики уже установленного и осужденного — «...какой разительный контраст с широкими улицами, новыми магистралями, красивыми зданиями представляют собой стандартные, убогие скульптуры, установленные у кинотеатров, санаториев, на площадях города!»³ В этот период «Девушка с веслом» становится нарицательным именем, обозначающим времянку, халтуру, откровенную конъюнктурную поделку.

В скульптуре конца пятидесятых — начала шестидесятых возникает сложная ситуация: с одной стороны, идет отказ от прежних бравурных сюжетов, с другой — проявляется категорическое неприятие того, что экспонировалось на выставках мирового и отечественного авангардного искусства. Новый руководитель правительства формулировал свои требования вкратце: «Картина должна возвышать человека, вдохновлять и вести его на благородный подвиг. А разве подобные картины могут выполнить такие высокие общественные задачи?»⁴ — говорилось по поводу работ П. Никонова, В. Попкова, братьев Смолиных. И снова понадобились скульптуры, которые без затей «ведут на благородный подвиг».

В шестидесятые вовсе расцветает так называемый «комбинатский» стиль.

Здесь создаются заказные произведения, предназначенные для разных районов страны, непосредственно на местах вдохновляющие и зовущие на ударный труд, на жертвы ради великих идей. Чем же занимаются на комбинатах? — Та же усредненность. Опыт сталинского времени не забыт. Напротив, он освоен и поднят на новую достигаемую высоту, только несколько изменились формы. «Девушка с веслом» (она же — «воин с автоматом» или «пионер с горном») не сходит со сцены, существует по-прежнему, появляясь на холстах, мозаиках, в скульптурных изображениях.

Эпилог

На Москве-реке в районе Серебряного бора, за одним из поворотов к берегу причалила небольшая спасательная станция. Совсем недавно ее украшения: бетонные скульптуры пловчихи и гребца — исчезли, канули в воду. Осиротели стадионы — нет призраков на постаментах за беговыми дорожками. С Новокировского проспекта ушли исполины с отбойными молотками. Ушла в небытие часть чьей-то жизни — искрошенной, перекроенной Великим Портным, а мы все еще не стали счастливыми.

Способ очищения от прошлого по-прежнему примитивен: разломать, разгромить, избавиться, выкорчевать, забыть. Можно говорить, что «Девушка с веслом» — это ужасно, это некрасиво, это кич. Но это неотъемлемая часть сталинской мифологии, часть нас самих, наше естество, наша история, наше облупившееся бетонное прошлое.

...Заинтересованной общественности предлагается создать заповедник имени «Девушки с веслом».

¹ Строительство Москвы, 1934, № 3, с. 27.

² Очердные задачи АХРР. — Цит. по сб.: Борьба за реализм в искусстве. М., 1962, с. 121.

³ Искусство, 1936, № 3, с. VIII.

⁴ КОЛШИНСКИЙ Ю. И. Д. Шадр. М., 1954, с. 61.

⁵ РАЙХИНШТЕЙН М. Рецензии. — Искусство, 1935, № 6, с. 143.

⁶ Указ. соч., с. 149.

⁷ СОСФЕНОВ И. — Искусство, 1938, № 5, с. 29.

⁸ Творчество, 1963, № 2, с. 21—22.

⁹ За идейную чистоту советского изобразительного искусства. — Искусство, 1963, № 2, с. 7.

Атрофия гражданского чувства Юрий Маркин

На выставке проектов Мемориала жертвам сталинских репрессий во Дворце культуры МЭЛЗа в Москве в ноябре 1988 года не более десятка работ обратили на себя внимание явно профессиональным исполнением. Можно по-разному относиться к бесконечному потоку проектов самодеятельных авторов. Во многих из них допущен «перехлест», есть образно нелепые или откровенно литературные концепции памятника, но в целом эти искренние записки-мнения никого не оставляли равнодушным, их взволнованная «речь» находила эмоциональный отклик у посетителей выставки. К сожалению, этого нельзя сказать о проектах профессионалов.

Шаблонность художественного мышления — самый очевидный просчет большинства представленных ими решений. Уже при первом взгляде на них в который раз вспоминается священный камень в Мекке или знаменитые пирамиды в Гизе на берегу Нила, давно уже ставшие мемориальными символами (как и пилон или стела, указание на которые можно найти во многих предложениях).

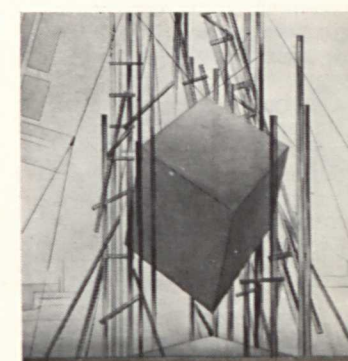
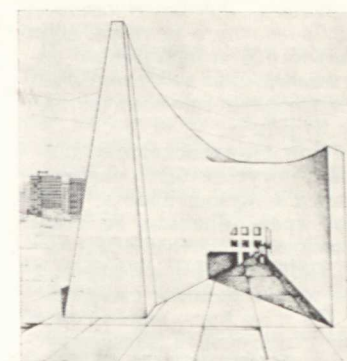
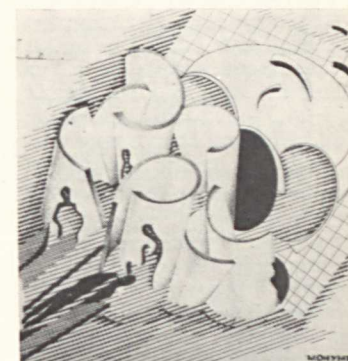
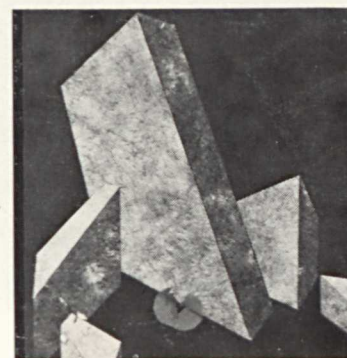
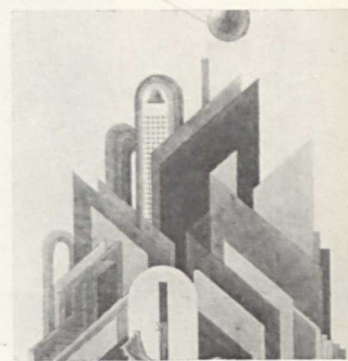
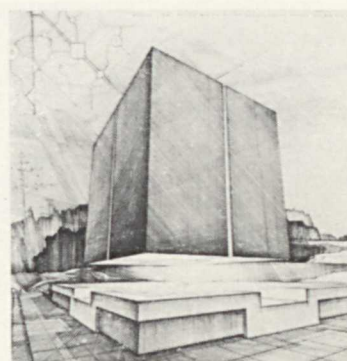
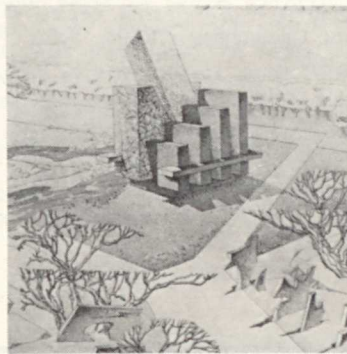
Небольшое усилие памяти — и рядом встают уже другие, более близкие нам по времени, образцы. Для сравнения приводим здесь некоторые из них, вовсе не желая обидеть кого-то мыслями о плагиате. Но всякий облегченный подход к традиции в нашем веке чреват одним и тем же — зависимостью не столько от древнего примера, прототипа, сколько от их суррогативных реплик, рожденных кем-то чуть раньше и, может быть, с известной долей таланта.

Так что приведенные нами «параллели» на самом деле выглядят близнецами, возможно, не ведающими своей общей матери. На всякий случай рассекретим один из «аналогов» (к проекту № 39), чтобы назидательно воскликнуть: «Осторожно! Тема!» Ведь именно так, по мнению испанского архитектора Луиса Мойя, должен был выглядеть почтенный мемориал испанским фашистам, погибшим в боях с республиканцами в 1936—1938 годы.

Проекты, приводимые под №№ 175, 179, внешне кажутся более оригинальными, но по содержанию и они вряд ли приемлемы. К ним можно отнести критические строки из статьи А. Рубцова («ДИ СССР», № 3) о возможном изобретении «символических ходов» из разряда «совершенно небывалых». В самом деле, авторы обоих проектов как бы задалась целью вызвать в человеке, вступающем в среду Мемориала, лишь натуральное чувство испуга средствами чувственными и визуальными. О каком катарсисе можно помышлять, оказавшись в «эпицентре» летящих на вашу голову лестничных маршей или стоя перед эфемерной конструкцией стоек, ломаемой чудовищным монолитом?

Продолжение на стр. 14.

МЕМОРИАЛ жертвам сталинских репрессий



На стр. 13
представле-
ны проекты
Мемориала
жертвам
сталинских
репрессий

№№	
178	172
186	52
173	175
39	187
185	179

Вишера

Я понял, что лагерь открылся мне еще не весь. Воскресенье было днем отдыха. Почему-то весь лагерь сбежался к проволоке — от вахты дорога на север уходила вниз, и сейчас на этой дороге в жаркий летний день что-то двигалось. Двигалась только туча пыли, медленно поднимаясь откуда-то издалека вверх. Туча подползла ближе, сверкали штыки, а туча ползла и ползла. В десяти шагах от лагеря туча остановилась. Это был этап с севера — серые бушлаты, серые брюки, серые ботинки, серые шапки — все в пыли. Сверкающие глаза, зубы незнакомых и страшных чем-то людей.

«Этап с севера».

Понятно, этап с севера — с лесозаготовок, где рубят руки, где динга губит людей, где начальство ставит «на комарей» в тайге, где «произвол», где при переходах с участка на участок арестанты требуют связывать им руки сзади, чтобы сохранить жизнь, чтобы их не убили «при попытке к бегству».

Я помню эту тучу пыли и сейчас.

К Нестерову подвели поочередно тех трех беглецов, которых привел наш конвой из Соликамска (полпуда муки!). Нестеров узнавал каждого, называл по фамилии.

— Ну,— сказал он первому.— Бежал, значит.

— Бежал, Иван Степанович.

— Ну, выбирай: плеска́ или в изолятор?

— Плеска́, Иван Степанович.

— Ну, держись.— Волосатым кулаком Нестеров сшиб беглеца с ног. Беглец лежал, выплевывая сломанные зубы на песок.

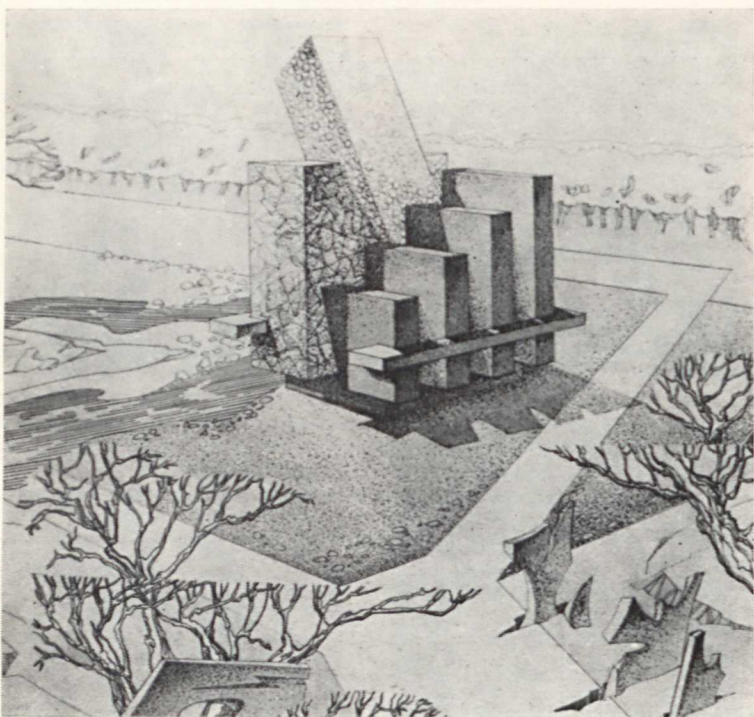
— Марш в барак! Следующий.

— Ну, а ты? Плеска́ или в изолятор?

— Плеска́, Иван Степанович!

«Плеско́к» — значило пожертвовать зубами, костями, но не попасть в ШИЗО — штрафной изолятор, где пол железный, где после трех месяцев выходят только в больницу, где дневальный за малейший шорох в камере ставит на камерной двери мелом крест: лишит питания на неделю.

Притом срок пребывания в ШИЗО исключается из общего срока наказания. Поэтому все выбирали «плеска́». Для самого Ивана Степановича эти сцены были развлечением, и себя он считал «отцом родным».



Всех завели в сводчатый подвал Соликамской городской милиции, в бывшей церкви. Крошечный низкий подвал. А нас 100 человек. Я вошел одним из первых и оказался у окна, застекленного окна на полу, с витой церковной решеткой.

Коротким быстрым ударом ноги мой знакомый по вагону — опытный урка выбил стекло. Холодный воздух хлынул в подвал.

— Не бойся,— сказал он мне.— Через десять минут здесь будет нечем дышать.

Так и оказалось. В подвале было бело от дыхания, пара, а людей все вталкивали и вталкивали. Не то что сидеть, стоять было тяжело. Люди проталкивались к двери, к тяжелой двери с «глазком», чтоб подышать. За дверью стоял конвойный и время от времени тыкал в глазок наугад штыком. Удивительным образом никто задел не был.

Начались обмороки, стоны. Мы лежали лицом к разбитому стеклу, нам было намного легче. Мы даже пускали «подышать» других.

Бесконечная ночь кончилась, и дверь в коридор распахнулась.

— Выходи!

«Выгрузка» из подвала на улицу длилась не меньше часа. Мы выходили последними. Туман в подвале уже развеялся, открылся потолок, белый, сводчатый, низкий потолок. На нем крупными буквами углем было написано:

«В этой могиле мы умирали трое суток и все же не умерли. Крепитесь, товарищи».

Начало на стр. 12.

Впрочем, упражняться в критическом остроумии перед результатами подобных поисков легко, но вряд ли этично. Да и бессмысленно! Уже в течение многих лет мы являемся свидетелями сильнейшего кризиса, поразившего наше монументальное искусство, который мы позволили себе заметить, лишь поверив в реальность перестройки. В целом эта ситуация отражает общекризисную ситуацию в государстве, но она видится особенно болезненной, когда речь идет о попытках воплотить художественным языком сокровенную тему общенародной трагедии.

Напрашивается вывод об атрофии творческих потенций профессионалов-монументалистов, о дефиците личного мужества, о неспособности очиститься от скверны застойного «гражданского» мышления.

Наивно ожидать результатов от многострадального конкурса мемориала на По-

клонной горе, после того как тысячи желающих БЕЗОГОВОРОЧНО приняли к сведению самую фальшивую идею и интонацию памятника — только Победы! — и не задумываясь ринулись воплощать ее фанфарным текстом, без оглядки и размышлений об изнанке этой победы. В непобедимости таких рефлексов на сегодняшний день и заключается трагическая дилемма любого нашего художника. Его сознание будет долго еще оставаться несвободным от «замороженности», понадобятся годы для вытравливания из себя по капле добровольного цензора, социального и исторического оптимиста, для избавления от подневольного ученичества у Вучетича.

При таких исходных данных могут ли быть уверены наши монументалисты в своем праве братья за тему гражданской СОВЕСТИ и ПАМЯТИ в ее подлинном, а не выхолощенном смысле?

Да и не было еще в советском монументальном искусстве ТАКОЙ ТЕМЫ, нет и

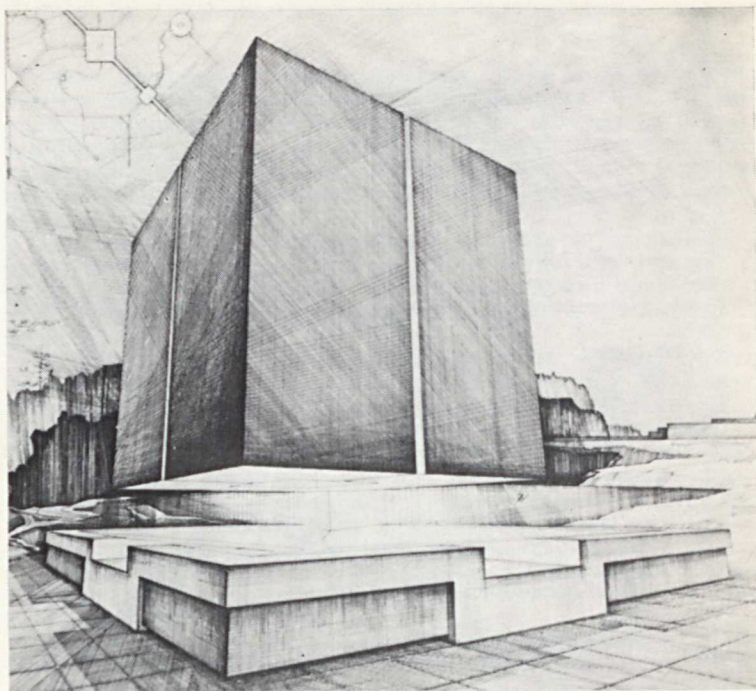
опыта работы над ней. Обращение к трагедийным штампам воинских мемориалов или Освенцима и Трелинки — не путь. Даже если мастер окажется на высоте искренности, как это было в Саласпилсе и Аблинге. Трудность (и невозможность) заключается в осознании чудовищного факта, что у нас существовали свои Освенцимы и Трелинки в период, когда о них только начали помышлять фашисты в Германии. То есть в труднейшем психоло-

гическом сдвиге, в нелегкой коррекции гражданского сознания.

Я весьма скептически отношусь поэтому к надеждам А. Рубцова, что в объявленную новую конкурсную жизнь «ворвутся» свежие силы... и «будут работать почти без оглядки на начальственный вкус». Машинально допускаемое им ПОЧТИ утверждает меня в историческом скептицизме. Не может быть этих свежих сил в том, «кто до сих пор благообразно игнорировал конкурсы общесоюзного масштаба, по сути своей номенклатурные». В таком художнике все свежее должно было заплесневеть именно по причине благообразия.

Время и развитие событий призывают монументалистов включиться в открытый разговор о нашем прошлом, уже ведущийся публицистикой, литературой, театром и кино. Но, как показали немногочисленные первые пробы, готовности к глубинному обобщению темы профессионалы пока не обнаружили, что делает постановку вопроса о Ме-





Бутырская тюрьма

По дневной программе утренние часы — от завтрака до обеда отводились таким занятиям. Обычно на эти же часы приходилась прогулка — пятнадцать минут по песочным часам. Эти песочные часы, прислоненные к кирпичному выступу около входа, я хорошо помню. Я еще не был сведущ тогда в медицине, о медицинской аппаратуре не имел никакого понятия и думал, что тюрьма заказывает специально для таких прогулок эти древнейшие часы человечества.

В двадцать девятом году один из арестантов соорудил сложную систему водяных часов — из бутылок. Нравы тогда были помягче, камеры не так переполнены. Громоздкое сооружение «водяных часов» было одобрено, разрешено тогдашним высоким начальством, вроде знаменитого начальника Бутырской тюрьмы Адамсона.

мориале сегодня жестко проблематичной. Самым реальным (и самым прискорбным) финалом его может стать (как произошло с памятником Победы) поиск компромисса, утрата существенных позиций в представлении содержания Мемориала.

Каким же видится выход из создавшегося положения?

На мой взгляд, было бы разумным не медля дополнить Положение о конкурсе. И прежде всего — расширить сферу участников конкурса, подключив к нему признан-

ных зарубежных мастеров. Идея о недопустимости «участия посторонних» в таком конкурсе только сузит масштаб предложенной темы. В этом невольно узнаются и атавизмы вчерашнего идеологического мышления — пункт о «космополитическом искусстве». Думается, что поляк Г. Земла, немец В. Фёрстер, болгарин Л. Далчев или наш бывший соотечественник Э. Неизвестный, более раскованные в поисках, могли бы оказаться результативней и в своих усилиях. Тем более, что их судьбы так или иначе переплетены со сталинской эпохой.

Еще один шанс для возможной удачи дает нам наша же действительность. Я имею в виду поразительную синхронность содержания работ недавно умершего В. Сидура с темой Мемориала. Этот вывод неизменно повторяется в книгах отзывов на его выставки, о том же пишут в прессе, говорят с экрана ТВ.

Подытожим основные аргументы в пользу такого взгля-

Тогда думали, что есть две школы следователей; одна считает, что арестованного надо оглушить немедленными допросами, длительными, тягучими угрозами, обвинениями огоршить, сбить с толку.

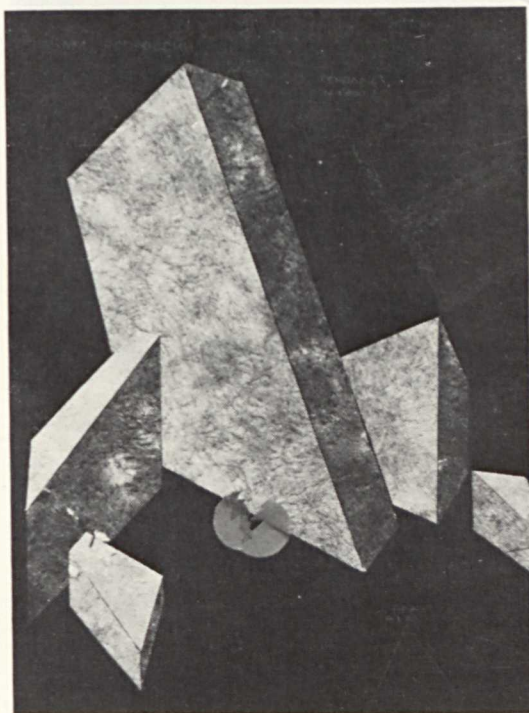
Вторая держится другой точки зрения.

Надо поместить арестованного в тюрьму и держать по возможности дольше без всякого допроса. Тогда воля его слабеет, сама тюрьма разложит его, ожидание измучит. За это время можно собрать справки, всякий материал, относящийся к «человековедению». Нет, говорит другая школа. В тюрьме арестованный неизбежно встретит людей, которые укрепят его волю, и подследственный будет сильнее, чем ежели готовить блюдо быстро и горячо.

С половины тридцать седьмого года выяснилось, что в распоряжении следствия есть вещи гораздо более эффективные, чем репрессивные опусы наследников Порфирия Петровича.

Ведь признание обвиняемого — краеугольный камень всей правовой системы сталинского времени.

А его добиться чрезвычайно легко. В силу вступил «метод номер три» — применение пыток. Эта штучка справлялась со всеми — 100% действия. Эффект пенициллина.



да. Как известно, Сидур в силу его жесткой изоляции оказался полностью свободным от стереотипов мышления большинства своих собратьев по ремеслу в Советском Союзе. Трагические обстоятельства биографии сделали его с конца 50-х годов подвижником тем, очень близких теме Мемориала. Стоит вдуматься в названия отдельных его шедевров — «Памятник жертвам насилия», «Памятник оставшимся без погребения», «Взывающий», «Формула скорби», — и мы почувствуем точное попадание автора в круг идей Мемориала.

В их развитии Сидур успел прийти к очень сильным результатам, создав оригинальный метафорический язык апелляции к обществу. И мы совершим очередную бессмысленную ошибку, если не вспомним о нем сейчас, когда весь мир оценил его по достоинству, приравняв его наследие к наследию Цадкина и Мура.

Предлагаю оговорить в Положении о конкурсе пункт

о возможности использования лучших работ Сидура в специальных проектах архитекторов (одной или нескольких в отдельном проекте). Такие попытки уже стихийно делаются, если судить по начальным турам конкурса на памятник Победы. Интересный вариант (арх. С. Тимофеев) был представлен и на последней выставке Сидура в Перово. Но это лишь робкие заявки, и их компромиссный характер объясняется настороженным отношением к Сидуру управленческих инстанций. А между тем —

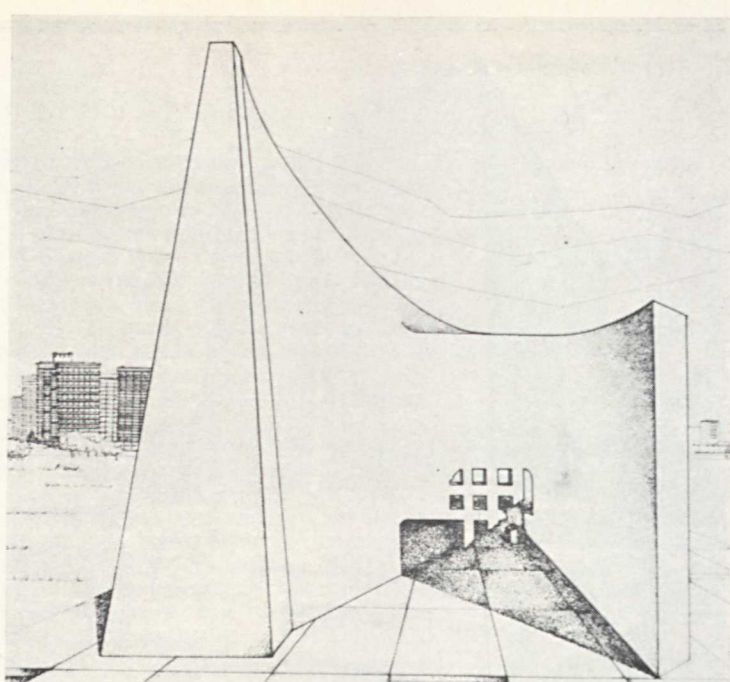


* <...> Русский человек всему радуется — дали десять лет «зря» — рад — хорошо, что не двадцать. Двадцать дали — снова рад — могли ведь и расстрелять. Дали пять лет — «детский срок», хорошо, что не десять. А два года получил — и вовсе счастлив.

Эта пятая причина — своеобразное понимание «наименьшего зла» — приводила вполне интеллигентных людей к суждению о начальниках: конечно, Иванов лучше — бьет не так больно. А Анисимов — бывший начальник прииска «Партизан» на Колыме — бьет, ха-ха! — всегда рукавицами, а не кулаком, не палкой.

Шестая причина — скорей бы кончалась неопределенность, свойственная следствию. Пусть будет хуже да поскорее к ясному концу. Казалось, что достаточно выйти из тюремных ворот — и все исчезнет, как дурной сон — и конвой, и камера, и следователь. Эта шестая причина сделалась убедительной и уважительной чуть позже — тогда, когда были введены пытки.

Подписал под пытками! — ничего. Важно остаться в живых. Важно пережить Сталина. В этом была логика, и сотни тысяч «подписавших», обреченные на бесчисленные страдания душевные и физические, умирая от холода, голода и побоев, в этой единственной надежде находили силу ждать и терпеть. И они — дотерпели до конца.



*

В Бутырской тюрьме начались мои «поверки» — поверки на целых пятнадцать лет.

Все выстаивались вдоль нар, входили два «корпусных» — сдающий и принимающий суточное дежурство — коменданта, староста сообщал количество людей, сообщал жалобы, комендант считал ряды, упираясь ключом в грудь каждого стоящего поочередно. Жестяные кружки колонкой были выстроены на столе, комендант считал и их, осматривая, не отломана ли ручка, не высажено ли дно, чтобы превратиться в орудие убийства или самоубийства.

Пересчитав кружки, комендант подходит к решетке и сверху вниз проводит по решетке ключом — получался звук, вполне музыкальный — годился бы для «конкретной музыки», если бы она тогда была нам известна.

На этом ежесуточная поверка кончалась. Какие жалобы? Голодовка? Перевод? Новости?

Иногда коменданты вступали в легкомысленные беседы. Один из четырех дежурных «корпусных», по прозвищу «американец», на чей-то вопрос, как следственным быть с выборами по новой конституции, весьма убедительно ответил:

— Никак. Ваша конституция — это уголовный кодекс.

Это было сказано вовсе не зло и не из желания состричь. Просто корпусный нашел наиболее лаконичную формулу ответа.

в Европе продолжают появляться все новые первоклассные монументы по моделям умершего мастера.

* Хотел бы в заключение затронуть еще одну мысль — для меня важнейшую в свете поднятой проблематики.

О самом ли главном думаем мы, начиная новый изнурительный марафон с Мемориалом? Почему такой памятник, как самый-самый, должен родиться в Москве, а не на Соловках или Колыме?

Сколько «Лубянок» стара-

тельно действовало в стране, так почему же человек, потерявший близких в Армавире в 30-е годы, должен ехать в Москву, чтобы поклониться священным теням?

Зададимся вопросом: о какой наиболее нужде общества свидетельствуют тысячи словесных и рисованных проектов — пусть неумелых, но выстраданных в душе, возможно, и не в связи только с конкурсом? Прежде всего, думается, о потребности в СПРАВЕДЛИВОСТИ, которую гениальный Брехт сравнил с ХЛЕБОМ ДЛЯ НАРОДА. Потребность в этом хлебе сейчас ощущается как никогда после десятилетий хронического недорода. Поэтому что, наконец, вторично, и, верится, уже окончательно, произнесены давно ожидаемые слова и вновь названы имена, заслуживающие вечного позора и суда истории.

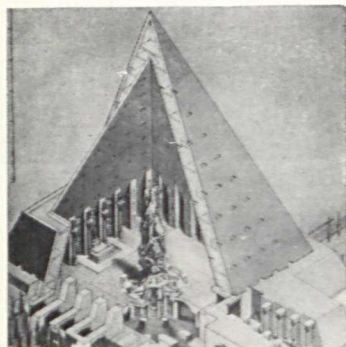
Теперь, по-видимому, необходимо, чтобы быть последовательными, сделать и второй шаг — к оглашению МИЛЛИОНОВ ИНДИВИДУ-

АЛЬНЫХ ИСТИН. Уверен, что для человека, принесшего свою жертву сталинскому режиму, насущней любого мемориала будет точная информация о месте, времени и обстоятельствах гибели близкого человека, а также о «судьях» и ассистентах, отнявших у него жизнь. Еще насущней — возможность посетить САМО МЕСТО, чтобы увидеть его собственными глазами, содрогнуться здесь сердцем, вступить в реальную, а не умоглядную связь с тенью погибшего. Всего этого ему не может заменить скудное канцелярское известие о «реабилитации» с его порой оскорбительным «...ввиду недоказанности обвинения».

Поэтому так важно сейчас сделать общедоступными архивы 30-х — начала 50-х годов, имеющие отношение к репрессивной деятельности НКВД на местах и к сотням тюрем и лагерей, где происходило хладнокровное уничтожение невинных людей. А после этого — рассредоточить (хотя бы в копиях) миллио-

ны «личных дел» по территориальным пунктам, где совершались фикции следствия и суда или само уничтожение.

* Другими словами, пришла пора превратить в сакральные мемориальные объекты единственно подходящие для этого места. Сегодняшнее благополучное функционирование соответствующих органов по адресам прежних «Лубянок» в масштабе всей страны — факт, задевающий за живое, противоречащий



* Обыск на тюремном языке назывался «сухая баня». Это определение меткое и острое родилось после изменения тюремных порядков в обычных делах. Всякий знает, что несмотря на тщательные наблюдения, у арестантов как бы чудом появляются ножи, гвозди, химические карандаши, бритвы. Это чудо — результат напряженной изобретательности сотен людей, помогающих друг другу.

Кто знает, каких усилий незаметно отломить и, главное, скрыть ручку от жестяной кружки, которую умелыми руками можно превратить в нож? Кто знает, сколько нужно терпения, чтобы сохранить и использовать крошечный химический грифель? <...>

Много лет (может быть, сотен лет) арестанты, выходя из камеры на обыск, старались спрятать наиболее ценное — вроде половинки лезвия безопасной бритвы — в камере, откуда их выводили на обыск и, возвратившись, откапывали свои сокровища. Тюремная наука развивается как всякая наука. Нашлись передовые тюремщики, тюремщики-новаторы, которые применили простой и эффективный способ борьбы с этими подземными арестантскими кладами. Просто, выводя всех жителей камеры на обыск — их никогда не возвращали обратно. Все, что было скрыто, было безнадежно потеряно и могло обнаружиться лишь случайно. Поэтому люди из камеры 68, где я сидел после очередного обыска, вошли в камеру 69 и так далее.

Новое содержание обыска сделало ненужным внезапность, которая раньше считалась одним из условий удачи.

Напротив, тюрьма даже кокетничала, установив расписание обысков — раз в месяц в заранее назначенный день и час. — Готовьтесь, арестанты, как умеете, а потом вас выведут в другой коридор и по одному будут пропускать через двух надзирателей, которые будут ломать спичечные коробки, срывать каблучки, крошить булки, отпаривать подкладку. Обыск занимает целый день для всей камеры — минут по тридцать-сорок на человека. Каждого раздевают догола, заглядывают в рот и в задний проход, заставляют снять протезы.

Все, как в бане, только без воды — «сухая баня».

* Поезд шел на восток. На Дальний Восток. Сорок пять дней двигался наш эшелон... Перед сотнями нищих людей, окруженных конвоем, появился выбритый жирный старший лейтенант. Отмахиваясь надушенным платочком от запахов пота и тела, «представитель» отвечал на вопросы.

— Куда мы едем?

— Этого я вам сказать не могу, — сказал представитель.

— Тогда нам нечего с вами и говорить.

— Сказать не могу, но догадываюсь, — забасил представитель. — Если была бы моя воля, я завез бы вас на остров Врангеля и отрезал потом общение с Большой Землей. Вам нет дороги назад.

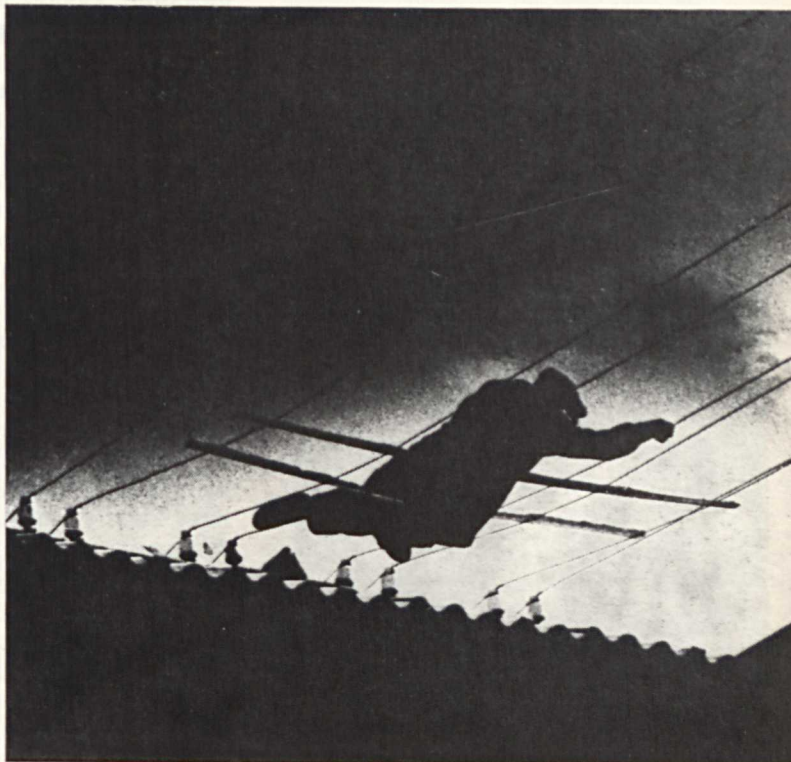
С этим напутствием мы прибыли во Владивосток.

«Вишера» (антироман). Конец 1960-х — начало 1970-х.

«Бутырская тюрьма». 1961 г.

Из фондов ЦГАЛИ.

Публикацию подготовила Ирина Сиротинская



нашему доверию к процессам перестройки. И на исходе рационального XX века дело все же оказывается в МЕСТЕ, когда речь заходит о неподдельном гражданском чувстве. Эти зловещие места, как и места тюрем и лагерей, не стоит обрабатывать в руины и перепаживать, их нужно превращать в ПАМЯТНЫЕ ЦЕНТРЫ, способствующие реанимации нашего все еще больного гражданского самочувствия.

Мы плюнем в душу себе и перестройке, если и теперь обойдемся привычным «...никто не забыт» и доверим остальное пионерам и скомпрометированным средствам монументальной пропаганды. Ведь память о миллионах душ, оставшихся без отщипывания, будет болезненно жить в сознании, существовать позорным пятном в биографии великого государства.

ПАМЯТНЫЕ ЦЕНТРЫ могут совмещать в себе функции архива, музея и мемориального памятника одновременно, при условии абсолютной доступности документов

рядовому посетителю. Забота о художественной стороне экспозиции или общем оформлении объекта окажется здесь не самой первоочередной, даже сомнительной.

С другой стороны, нужно быть готовым к тому, что в ТАКОМ МЕСТЕ неизбежным станет стихийное отправление религиозных и национальных ритуалов, связанных с поминовением жертв насилия. Они и явятся содержанием важнейшей функции объекта, доказательством памяти народной. Не об этом ли говорит множество проектов, в которых главным акцентом избирается тема горящей свечи как священного алтаря в душе человеческой?

Глубоко убежден в необходимости пересмотра проблемы Мемориала и осмысления ее как гражданской акции в масштабе всей страны. В сравнении с ней заботы и споры относительно художественно-пластического воплощения этой темы в столице не могут не показаться вторичными.

Мы намеренно не указываем авторов памятников, приводимых в качестве исторических параллелей [невольное сходство с которыми обнаруживают представленные здесь проекты Мемориала], чтобы исключить возможные предположения о сознательном следовании этим образцам

Каким не должен быть памятник

Интервью
с Андреем Снявским

Андрей Снявский. Мне вовсе не хочется выступать здесь в роли некоего художественного эксперта. Я и сам не знаю, каким должен стать памятник жертвам сталинизма, не знаю, возможен ли он вообще. Но глядя на все эти проекты, понимаю хотя бы, каким не должен быть памятник.

Я говорю не о профессиональных проектах, они мне не интересны, куда интереснее общественное мнение. Не хотелось бы обидеть тех людей, которые прислали свои предложения и, следовательно, уже решили для себя — каким он может и должен быть. Ни на минуту не сомневаюсь в том, что они полны самых искренних чувств. Но при этом трудно отделаться от впечатления, что все эти проекты в той или иной степени смахивают на пародию. Не только тема донельзя трагична, трагично и какое-то исходное ее непонимание, какая-то, простите меня, эстетическая ущербность.

Ни саму трагедию ГУЛАГа, ни муки, ни смерть нельзя изобразить. Любое изображение — это заведомо тупиковый путь, потому что трагедия прямо на глазах превращается в пародию, и памятник становится фольклорным вариантом бесчисленных казенных мемориалов.

ДИ СССР. Это трагично еще и потому, что проекты явили нам не столько искомый образ памятника, сколько эстетический уровень тех самых людей, для которых этот памятник создается. Но ведь это должен быть и в самом деле их памятник. Ведь у них не отнять права на суждение.

А. С. Многие годы нам твердили, что «искусство должно изображать жизнь в формах самой жизни». И вот — результат. Почти в каждом проекте предлагается воссоздать в натуральном виде (желательно и в натуральную величину) — лагерь с вышками и колючей проволокой, бараки, карцеры, фигуры палачей, отлитые в бронзе черепа... Все это напоминает даже не музей восковых фигур, а балаганы комических ужасов в Луна-парке, куда водят детей.

Не авторы проектов повинны в этом, но общество, которое сформировало их сознание. Я, например, вижу здесь прямую связь с так называемым методом «социалистического реализма», многие годы навязываемым нашему искусству. Эти люди с детства усвоили заповеди соцреализма, но, будучи непрофессионалами, претворили их в жизнь в слегка утрированном виде.

Возможно, они всерьез полагают, что если предельно натуралистично показать ужасы лагерей, то многие одумаются, покаются. Для других это станет как бы возможностью все узнать самому. Но я не хотел бы, чтобы люди вновь должны были через все это пройти, хотя бы и мысленно. Я говорю это как человек с собственным лагерным опытом. Хотя мой путь и не показателен.

Если детский рисунок может вос-

хитить своей наивностью и непосредственностью, то инфантилизм взрослого человека, а в данном случае — не одного чудака, а множества людей, приславших свои проекты, — заставляет задуматься.

За наивной иллюстративностью этих работ я вижу и нечто большее — «перевернутое» отражение карикатур, которые изображали «врагов народа». Логика не изменилась, она лишь перевернулась, и мне от этого не легче, а, пожалуй, страшнее.

Это не изжитая еще логика того же сталинского соцреализма. Его беда не только в помпезности, не только в ложной монументальности или украшательстве, ни даже в каторжном прикреплении художника к действительности, а в чудовищном эклектизме. С одной стороны, это вроде бы никакой не реализм, а самый натуральный классицизм, с другой — он пользуется как бы реалистическими методами. Попытка соединить несоединимое: революционный пафос и «Вишневый сад».

ДИ СССР. Литературные сравнения здесь более чем уместны: действительно, эти проекты на девять десятых — литература.

А. С. Если это литература, то литература плохая, навязчивая, дидактичная. Откуда у нас эта страсть, чтобы все было побольше, помонументальнее? Боюсь, что мы можем потерпеть неудачу уже хотя бы потому, что отравлены идеей торжественности, количества, мощи. Мы потеряли массу добрых человеческих чувств — мы разучились плакать в одиночестве и любой искренний жест воспринимаем как общественное деяние. Мы паталогически серьезны и тяжеловесны.

У искусства, конечно, колоссальная сила воздействия. Но она, слава Богу, непредсказуема.

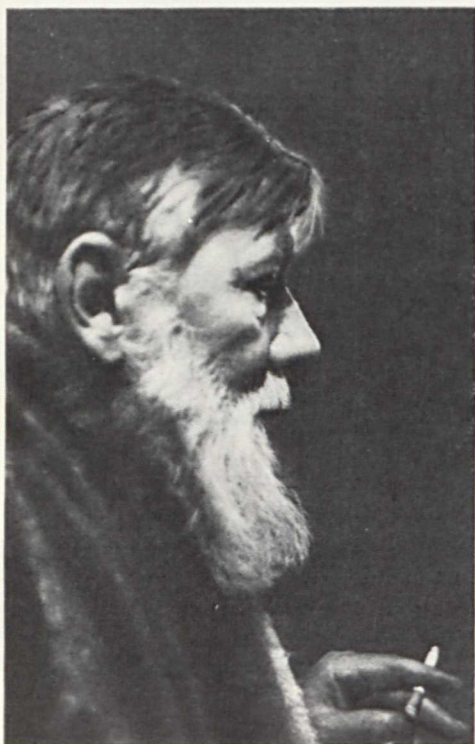
Единственное чувство достойно, по-моему, этого памятника — чувство скорби.

Один из примеров — памятник жертвам депортации в Париже. Я вспомнил о нем сейчас. Париж отдал ему лучшее место в городе — стрелку острова Ситэ. Памятник этот — под землей, но здесь нет никаких ужасов, никаких попыток испугать. Только полное одиночество, замкнутое пространство, вода, плещущаяся у ног, и множество огней во тьме, помноженных, я думаю, системой зеркал, — как некое воспоминание об ушедших душах.

Среди всех предложений, о которых мы говорили, мне запомнилось только одно: снести здание ОГПУ-НКВД на Лубянке. Но я не знаю, сумеем ли мы танцевать на улице Дзержинского так же беззаботно, как французы на месте разрушенной Бастилии. Нет, не знаю, каким должен быть этот памятник.

...В старину в таких случаях обычно ставили храм.

Материал подготовили
Н. Давыдова, А. Тарханов



На этом развороте мы публикуем два материала русского литератора Андрея Снявского: интервью, данное им «Декоративному искусству СССР» зимой 1989 года, и сокращенный вариант его статьи «Что такое социалистический реализм», впервые изданной в Париже в 1957 году под псевдонимом Абрам Терц.

«Дело Снявского и Даниэля», вероятно, памятно многим из наших читателей. Андрей Снявский и Юлий Даниэль были арестованы, судимы, приговорены к лагерям строгого режима. Резкая критическая направленность прозы, обличение общественной пассивности — все это в наше время становится нормой литературы и публицистики. Двадцать с лишним лет назад суд расценил произведения Снявского и Даниэля как «антисоветские и клеветнические».

Андрей Донатович Снявский ныне живет в Париже. Он — пожизненный профессор Сорбонны и один из издателей журнала «Синтаксис», посвященного различным проблемам русской культуры.

Мы встретились с Снявским для того, чтобы поговорить о проектах «Мемориала». Не заинтересовавшись опубликованными в этом номере проектами «профессионалов», наш собеседник предпочел обратиться к «самодеятельным» предложениям, с которыми мы познакомили читателей месяца тому назад («ДИ СССР», 1989, № 4). Обсуждение их быстро и неизбежно вывело нас к общим проблемам советского искусства, в том числе и к проблеме его «главного метода» — социалистического реализма.

В 1988 году наш журнал подключился к спорам о соцреализме, которые к тому времени велись и в литературоведении, и в искусствознании. И теперь мы обращаемся к одной из тех работ, которые исследовали проблемы соцреализма еще в 50-е годы, но до сих пор актуальны. Статья Терца-Снявского не затеряется в хоре современных дискуссий.

Пользуясь случаем, благодарим автора за то, что он дал согласие на адаптацию своей статьи для искусствоведческого журнала.

Что такое социалистический реализм? Что означает это странное, режущее ухо сочетание? Разве бывает реализм социалистическим, капиталистическим, христианским, магометанским? Да и существует ли в природе это иррациональное понятие? Может быть, его нет? Может быть, это всего лишь сон, пригрезившийся испуганному интеллигенту в темную, волшебную ночь сталинской диктатуры? Грубая демагогия Жданова или старческая причуда Горького? Фикция, миф, пропаганда?

Наиболее точное определение социалистического реализма дано в уставе Союза советских писателей: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии».

Эта невинная формула служит тем фундаментом, на котором воздвигнуто все здание социалистического реализма. В ней заключены и связь социалистического реализма с реализмом прошлого, и его отличие, новое качество. Связь состоит в *правдивости* изображения; отличие — в умении улавливать

Что такое социалистический реализм?

Абрам Терц



революционное развитие жизни и воспитывать читателей и зрителей в соответствии с этим развитием — в *духе социализма*. Старые или, как их часто называют, критические реалисты (за то, что они критиковали буржуазное общество) — Бальзак, Лев Толстой, Чехов — правдиво изображали жизнь, как она есть. Но они не знали гениального учения Маркса, не могли предвидеть грядущих побед социализма и уж во всяком случае не имели понятия о реальных и конкретных путях к этим победам.

Творчество социалистического реалиста — это шаг вперед по сравнению с искусством прошлого, самая высокая вершина в художественном развитии человечества, наиреалистичнейший реализм.

Такова в нескольких словах общая схема нашего искусства — удивительно простая и вместе с тем достаточно эластичная, чтобы вместить и Горького, и Маяковского, и Фадеева, и Арагона, и Эренбурга, и сотни других больших и маленьких социалистических реалистов. Но мы ничего не поймем в этой концепции, если будем скользить по поверхности сухой формулы и не вдумаемся в ее глубокий сокровенный смысл.

В основе этой формулы — «правдивое, исторически-конкретное изображение действительности в ее революционном раз-

витии» — лежит понятие цели, того все-охватывающего идеала, по направлению к которому неуклонно и революционно развивается правдиво изображаемая действительность. Запечатлеть движение к цели и способствовать приближению цели, переделывая сознание читателя в соответствии с этой целью, — такова цель социалистического реализма — самого целенаправленного искусства современности.

Цель — коммунизм, известный в юном возрасте под именем социализма. Поэт не просто пишет стихи, а помогает своим стихами строительству коммунизма. Это так же естественно, как и то, что рядом с ним аналогичным делом занимаются скульптор, музыкант, агроном, инженер, чернорабочий, милиционер, адвокат и прочие люди, машины, театры, пушки, газеты.

Человеческой природе присуще влечение к цели. Я протягиваю руку с целью получить деньги. Я иду в кино с целью провести время в обществе хорошенькой девушки. Я пишу роман с целью прославиться и снискать благодарность потомков. Каждое сознательное движение мое целесообразно.

Животным не свойственны столь отдаленные замыслы. Их выручают инстинкты, опережающие наши мечты и расчеты. Животные кусают, потому что кусают, а не с целью укунить. Они не думают о завтрашнем дне, о богатстве, о Боге. Они живут, не выдвигая перед собой никаких сложных задач. Человеку же непременно нужно что-то такое, чего у него нет.

Это свойство нашей природы находит выход в кипучей трудовой деятельности. Мы переделываем мир по своему подобию, создаем из природы — вещь. Бесцельные реки превратились в пути сообщения. Бесцельное дерево стало бумагой, исполненной предназначений.

В истории есть периоды, когда присутствие Цели становится очевидным, когда мелкие страсти поглощаются стремлением к Богу и Он начинает в открытую призывать к себе человечество. Так возникла культура христианства, уловившая Цель, быть может, в ее наиболее недостаточном значении. Затем — эпоха индивидуализма провозгласила Свободную личность и принялась поклоняться ей, как Цели, с помощью ренессанса, гуманизма, сверхчеловека, демократии, Робеспьера, сервиса и многих других молитв. Теперь мы вступили в эру новой всемирной системы — социалистической целесообразности.

С ее мыслимой вершины льется ослепительный свет. «Воображаемый мир, более материальный и соответствующий человеческим потребностям, чем христианский рай...» — так однажды назвал коммунизм советский писатель Леонид Леонов.

Западный либерал-индивидуалист или русский интеллигент-скептик в отношении социализма находятся примерно в той же позиции, какую занимал римский патриций, умный и культурный, в отношении побеждающего христианства. Он называл новую веру в распятого Бога варварской и наивной, смеялся над сумасшедшими, что поклоняются кресту — этой римской гильотине, и считал бессмыслицей учение о Троице, непорочном зачатии и воскресении. Но высказать сколько-нибудь серьезные аргументы против идеала Христа как такового было свыше его сил. Правда, он мог еще утверждать, что лучшее в нравственном кодексе христианства заимствовано у Платона (современные христиане тоже иногда говорят, что свою благородную цель коммунисты прочитали в Евангелии). Но разве мог он заявить, что Бог, понятий как Любовь и Добро, — это плохо, низко, безобразно? И разве можем мы сказать, что всеобщее счастье, обещанное в коммунистическом будущем, — это плохо?

Гениальное открытие Маркса состояло в том, что он сумел доказать, будто земной рай, о котором мечтали многие и до него, — это цель, предназначенная человечеству самой судьбой. Из сферы

правственных устремлений отдельных лиц («где ты, золотой век?») коммунизм с помощью Маркса перешел в область всеобщей истории, которая приобрела с этих пор небывалую целесообразность и превратилась в историю прихода человечества к коммунизму.

Все сразу встало на свои места. Железная необходимость, строгий иерархический порядок сковали поток столетий.

Стоит спросить западного человека, зачем была нужна Великая французская революция, как мы получим массу разнообразных ответов. Мне кажется (может быть, это только кажется?), один ответит, что она была нужна, чтобы спасти Францию, другой — чтобы ввергнуть нацию в пучину нравственных испытаний, третий скажет, что его утверждены в мире замечательные принципы свободы, равенства и братства, четвертый возразит, что французская революция вообще была не нужна. Но спросите любого советского школьника, не говоря уже о более образованных людях, и каждый даст вам точный и исчерпывающий ответ: Великая французская революция была нужна для того, чтобы расчистить путь и, тем самым, приблизить коммунизм. Столь точным знанием о назначении мира люди не обладали давно — может быть, со времен средневековья. В том, что мы вновь получили его, — наше великое преимущество.

И вот она встала перед нами — единственная Цель мироздания, прекрасная как вечная жизнь и обязательная как смерть. И мы кинулись к ней, ломая преграды и бросая по пути все, что могло замедлить наш стремительный бег. Мы освобождались без сожаления от веры в загробный мир, от любви к ближнему, от свободы личности и других предрассудков, достаточно подмоченных к тому времени и еще более жалких в сравнении с открывшимся нам идеалом. Во имя новой религии отдали жизнь тысячи великомучеников революции, затмивших своими страданиями, стойкостью, святостью подвиги первых христиан.

Мы не себе желали спасения — всему человечеству. И вместо сентиментальных вздохов, личного усовершенствования и любительских спектаклей в пользу голодающих мы взялись за исправление вселенной по самому лучшему образцу, какой только имелся, по образцу сияющей и близящейся к нам цели.

Чтобы навсегда исчезли тюрьмы, мы понастроили новые тюрьмы. Чтобы пали границы между государствами, мы окружили себя китайской стеной. Чтобы труд в будущем стал отдыхом и удовольствием, мы ввели каторжные работы. Чтобы не пролилось ни единой капли крови, мы убивали, убивали и убивали.

Наконец он создан, наш мир, по образу и подобию божьему. Еще не коммунизм, но уже совсем близко к коммунизму. И мы встаем, пошатываясь от усталости, и обводим землю налитыми кровью глазами и не находим вокруг себя то, что ожидали найти.

Что вы смеетесь, сволочи? Что вы тычете своими холеными ногтами в комья крови и грязи, облепившие наши пиджаки и мундиры? Вы говорите, что это не коммунизм, что мы ушли в сторону и находимся дальше от коммунизма, чем были вначале? Ну, а где ваше Царство Божие? Покажите его! Где свободная личность обещанного вами сверхчеловека?

Достижения никогда не тождественны цели в ее первоначальном значении. Средства и усилия, затраченные ради цели, меняют ее реальный облик до неузнаваемости. Костры инквизиции помогли утвердить Евангелие, но что осталось после них от Евангелия? И все же — и костры инквизиции, и Евангелие, и ночь св. Варфоломея, и сам св. Варфоломей — это одна великая христианская культура.

Наше сегодняшнее общество так же похоже на то, к чему мы стремились, как средневековые на Христа, современный западный человек — на свободного сверхчеловека, а человек — на Бога. Ка-

кое-то сходство все-таки есть, не правда ли?

Не желая уронить себя перед Западом, мы порой перестаем быть последовательными и начинаем рассуждать о разнообразии индивидуальностей в нашем обществе, о богатстве интересов и, соответственно — о разнообразии разногласий, конфликтов, противоречий, которые якобы должны отражать литературу. Разумеется, мы отличаемся друг от друга возрастными, половыми, национальными и даже умственными особенностями. Но всякому должно быть ясно, что все это — разнообразие в пределах единообразия, разногласия в рамках единогласия, конфликты в бесконфликтности. У нас одна цель — коммунизм, одна философия — марксизм, одно искусство — социалистический реализм. Как замечательно выразился один советский писатель, не очень крупный по своему дарованию, но зато безупречный в политическом отношении, — «Россия пошла по своему пути — всеобщего единомыслия».

Прекрасно сказано! Да, мы действительно превосходим другие времена и народы по части единомыслия, мы похожи друг на друга и не стыдимся этого сходства, а тех, кто страдает излишним инакомыслием, мы сурово наказываем, изымая из жизни и литературы. В стране, где даже антипартийные элементы признают свои ошибки и желают поскорее исправиться, где даже неиспра-



вимые враги народа просят, чтобы их расстреляли, не может быть существенных разногласий, тем более — между честными советскими людьми и еще тем более — среди положительных героев, которые только и думают о том, как бы распространить повсеместно свои добродетели и перевоспитать последних инакомыслящих в духе единомыслия.

«Положительный герой» — это святая святых социалистического реализма, его краеугольный камень и главное достижение. Положительный герой — это не просто хороший человек, это герой, озаренный светом самого идеального идеала, образец достойный всякого подражания. Он лишен недостатков, либо наделен ими в небольшом количестве (вдруг иногда не удержится и вспылит). А достоинства положительного героя трудно перечислить: идейность, смелость, ум, сила воли, патриотизм, уважение к женщине, готовность к самопожертвованию... Важнейшие из них, пожалуй, — это ясность и прямота, с какою он видит цель и к ней устремляется. Отсюда такая удивительная определенность во всех его действиях, вкусах, мыслях, чувствах и оценках. Он твердо знает, что хорошо и что плохо, говорит только «да» или «нет», не смешивает черное с белым, для него не существует внутренних сомнений и

колебаний, неразрешимых вопросов и неразгаданных тайн, и в самом запутанном деле он легко находит выход — по кратчайшему пути к цели, по прямой.

Лишний человек девятнадцатого столетия, перейдя в двадцатое еще более лишним, был чужд и непонятен положительному герою новой эпохи. Больше того, он казался ему гораздо опаснее отрицательного героя — врага, потому что враг подобен положительному герою — ясен, прямолинеен и по-своему целесообразен, только назначение у него отрицательное — тормозить движение к Цели. А лишний человек — какое-то сплошное недоразумение, существо иных психологических измерений, не поддающихся учету и регламентации. Он не за Цель и не против Цели, он — вне Цели, а этого быть не может, это фикция, кошмар. В то время как весь мир, определив себя по отношению к Цели, четко разделился на две враждебные силы, он прикидывался непонимающим и продолжал смешивать краски в двусмысленно-неопределенную гамму, заявляя, что нет ни красных, ни белых, а есть просто люди, бедные, несчастные, лишние люди.

Все рядком лежат, —
Не развесть межой.
Поглядеть: солдат!
Где свой, где чужой?
Белый был — красным стал,
Кровь обагрила.
Красным был — белым стал,
Смерть побелила.

М. Цветаева

Новая культура вновь обратилась к типу лишнего человека, но лишь для того, чтобы доказать, что он вовсе не лишний, а опасный, отрицательный персонаж.

Этим лишним людям, вызывавшим его раздражение уже своей неопределенностью, Горький крикнул «Нет!» и назвал их «мещанами». В дальнейшем он до предела расширил понятие «мещанства», свалив туда всех, кто не принадлежал к новой религии: мелких и крупных собственников, либералов, консерваторов, хулиганов, гуманистов, декадентов, христиан, Достоевского, Толстого... Горький был принципиальным человеком, единственно верующим писателем современности, как назвал его в свое время Г. Чулков. Горький знал, что все отличное от Бога есть Дьявол.

Социалистический реализм исходит из идеального образца, которому он уподобляет реальную действительность. Наше требование — правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии — ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное. Мы изображаем жизнь такой, какой нам хочется ее видеть и какой она обязана стать, повинувшись логике марксизма. Поэтому социалистический реализм, пожалуй, имело бы смысл назвать социалистическим классицизмом.

В теоретических работах и статьях советских писателей и критиков иногда встречается термин «романтизм», «революционная романтика». О слиянии в социалистическом реализме — реализма с романтизмом много писал Горький, который всегда тосковал по «возвышающему обману» и защищал право художника приукрашивать жизнь, изображая ее лучше, чем она есть. Эти призывы не оставались втуне, хотя многие горьковские формулировки стыдливо замалчиваются теперь и подвергаются фарисейскому толкованию: нельзя же открыто признать, что нам нужна прекрасная ложь. Нет, нет, Боже упаси, мы против обмана, против лакировки, мы пишем одну лишь правду, но при этом рисуем жизнь в революционном развитии... Зачем приукрашивать жизнь — она и без того прекрасна, мы не собираемся ее приукрашивать, а желаем выявить заключенные в ней ростки будущего... Романтизм, ко-

Окончание на стр. 29

СЕ
ДУНУ
ДНЯ

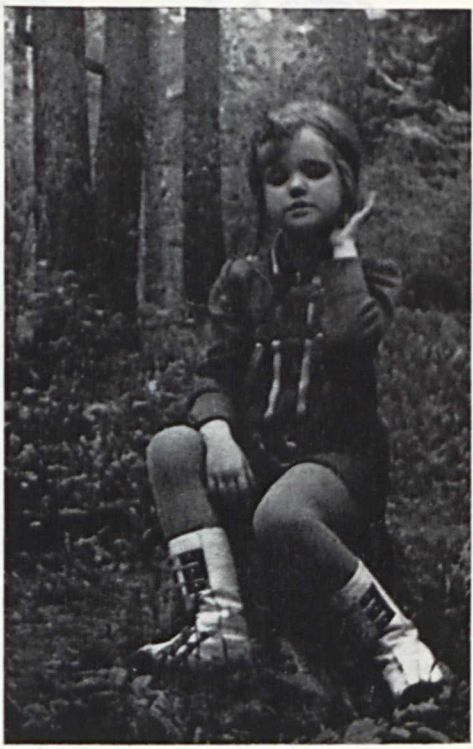
«...если бы представить себе собранным в одной голове все, что происходит в головах, составляющих человечество, она ясно обнаружила бы ряд хорошо известных функциональных дефектов, из которых складывается умственная неполноценность...»

Роберт Музиль
«Человек без свойств»

РА
КУ
РС

Сегодня тема:
что составляет
предмет
искусства —
«картина»
или среда,
которая
ее рождает?

Картина из альбома



РА
КУ
РС

трагические КАНИКУЛЫ

Авдотья Смирнова
Этюд в семи письмах
с предисловием, эпиграфом
и посвящением К. Звездочетову

Предисловие

Эти письма — назовем их автора Н. — попали ко мне несколько лет назад. Собираясь в длительное путешествие, Н. попросила меня взять часть ее бумаг и сохранить до ее приезда.

Несколько месяцев назад, перебирая архив Н., я вдруг наткнулась на них. Придя в восторг от своей находки, я тут же побежала к той, кому они были адресованы, с вопросом: можно ли их опубликовать? Целый вечер мы с ней просидели, перечитывая эти листки. Она поддержала мою затею, дополнив лишь одним: не стоит называть имя автора, так как кого-то эти записки могут обидеть. В то же время вымышленное имя выглядело бы диссонансом по отношению к реальным героям. Поэтому мы решили, что подпишу эти записки я, тем более что я никогда не интересовалась живописью.

Авдотья Смирнова, 1995 год
г. Москва

Письмо № 1

Милая Катя!
Я уже на месте, и как всегда, сразу попала с «корабля на бал». Ты просила меня описывать все, что я здесь увижу — теперь пеняй на себя. Каждый день у меня рябит в глазах от людей и событий. Постараюсь писать по порядку. Итак...

Если помнишь, по нашей с тобой классификации художники занимали второе место по глупости среди людей искусства. Так вот угораздило же меня сюда попасть: по иронии судьбы, основной мой круг общения составляют художники. Смеемся над собой, наблюдаю жизнь и «поступаю по принципам», так как некоторые из них — умные. Я, правда, еще не со всеми познакомилась.

Распорядок дня тут вполне санаторный, санаторность к тому же укрепляется постоянной манерой нарушать его. С утра после завтрака — часть предпочитает столовую, другая часть увлекается тем,

бы сказать это и раньше. Так вот письма Дуни Смирновой (или, ладно уж — сверхнаблюдательной, крайне ироничной и глубоко начитанной Н.) — лишняя возможность узнать хоть немного об этой параллельной нам жизни, прежде чем судить параллельное нам искусство.

Впрочем, сведения эти не даются даром. В соответствии с законами лайф-арта (искусства-жизни, жизни-искусства), то иронично, то восторженно, то устами своей лирической героини, то прикрываясь Музилем, то снабжая свои тексты полуфантастическим комментарием, не разделяя реальных и вымышленных персонажей, ведет автор свое слегка зашифрованное повествование.

Вниманию постоянного и терпеливого читателя «Ракурса» предлагается странная вещь: Дуни Смирновой, которую в английском резюме мы смогли обозначить только как «псевдоискусствоведческое полуфантастическое повествование о быте и нравах московского художественного авангарда» (простите, англичане!). Русских пояснений тем более не изобрести. Почему письма! Что за имена! Откуда эта уверенность, что все все знают и понимают! Если речь идет о художниках, то почему не говорится об их произведениях! И наконец, почему письма датированы 1995 годом!

Действительно, почему 1995! Может быть, перед нами давно знакомый жанр искусствоведческих мемуаров! И к 1995 году каждый образованный человек будет знать этих художников. Если допустить это хотя бы на миг, станет немного понятнее.

Никогда не рано писать мемуары. Благодаря воспоминаниям и письмам мы больше знаем об искусстве прошлого, чем о том, что происходит с нами. Вы думаете, что понимаете все, а через десять лет читаете о том, что всё было не так и не знали вы всего-то одной существенной детали. «Ах вон оно что!» — говорите вы десять лет спустя. Хотя могли

бы сказать это и раньше. Так вот письма Дуни Смирновой (или, ладно уж — сверхнаблюдательной, крайне ироничной и глубоко начитанной Н.) — лишняя возможность узнать хоть немного об этой параллельной нам жизни, прежде чем судить параллельное нам искусство.

Что это — насмешка над читателем! Не только. Нам почему-то кажется, что игра эта не забавнее реальности. Помещая своих героев в воображаемую обстановку «дома творчества» (очень отдаленно, туманно, на краешке фотографии, проявляется подмосковный «Сенеж»: озеро, обеды-ужины, мастерские и прочее), автор всегда лишь стремится к наглядности — дабы не описывать те действительно фантастические пути, которыми приходит к этому искусству каждый, кто все-таки к нему приходит.

Поскольку автор считает жизнь как тусовку важнее произведения искусства, мы иллюстрируем ее текст картинками из жизни...

что домашние иногда называют «русским бредом», то есть едой с газетой, без тарелок и удобств — так вот, после завтрака все разбредаются по комнатам или мастерским и работают. Ближе к обеду начинается ожидание друг к другу, бесконечные разговоры с беглыми, но ревнивыми взглядами на работы, расставленные по углам. После обеда вновь работа, походы друг к другу, прогулки к озеру. Затем вечерний кефир. После кефира сладкие часы нарушения режима: изредка дебош, ночные посиделки, любовь, звезды и луна. Еще сабыла тихий плеск воды. Теперь, когда ты знаешь, как тут живут, можно приняться за главное — описание обитателей.

Как я тебе уже сказала, дружу я тут с художниками. Добавлю еще гадкое слово «авангардисты», чтоб уж сразу тебя напугать. Тут представлены почти все поколения «авангарда», но из «отцов» приятельствую я только с Дмитрием Александровичем Приговым. Как заметил в одном из своих произведений замечательный писатель Евгений Попов, Пригов славится своей манерой всех, даже малых детей, называть по имени-отчеству и на «вы». Это не ёрничество, не пижонство, а определенная концепция человеческих отношений. Пригов художник и поэт. К первому и второму они тут добавляют «концептуалист». В течение трех дней пыталась я выяснить, что же такое «концептуализм». Наиболее вразумительный ответ получила от А. В. Монастырского, сказавшего, что «концептуализм — это область искусства, изучающая связи между понятием, предметом и его обозначением».

Я наблюдаю отнюдь не начальный этап развития, но самонадеянно все же делаю свои умозаключения. И поскольку пишу я только тебе, и все это сугубо конфиденциально, буду признаваться во всем, что чувствую, а не в том, что знаю. Таким образом, первое мое ощущение: концептуализм — это не искусство...

Прости, меня зовут на ужин, сегодня запеканка, не могу пропустить! Продолжение следует.

КАКТЫ ДУМАЕШЬ,
ПОЙДУТ ЛИ МНЕ
ТЕМНЫЕ ОЧКИ
ТАКОЙ ФОРМЫ,
У САНИ ТАКИЕ.
(ОНА ВЕДЬ
СЛЕПАЯ!)

Фотография
в центре:

(слева направо)
А. Монастырский,
С. Гундлах,
Н. Абалакова,
В. Сорокин,
А. Жигалов
(сидят);

М. Рошаль,
В. Захаров,
Ю. Альберт,
Н. Сорокин,
С. МIRONENKO,
Н. Алексеев и др

ЭТО Я ЛЕЖУ
И ДУМАЮ
О ЗВЕЗДОЧЕ-
ТОВЕ



Автор писем

Продолжение письма № 1

Концептуализм — по-моему, это тип взаимоотношений с миром, и с искусством в частности. Это не искусство потому — что как бы ничего не создается. Выбирается из общего потока жизни малый кусок: фраза, диалог, ситуация, звук, знак, штамп — лишается своего контекста и преподносится как объект, акция, картина и т. д. Ощущение странное. Во-первых, смешно. Почти всегда. Во-вторых, лишение живого пространства, в котором этот «отрезок» существовал, мгновенно умертвляет его. Концептуализм — это зафиксированный смех умерших минут. Ой, что-то я несусветное пишу. Впрочем, была не была. Понимаешь, это остановка того мгновения, когда предыдущая фраза только что произнесена, а следующая еще не начата. В паузе всегда есть что-то неловкое, чуть-чуть смехотворное. И от этого искусства тоже какая-то неловкость остается. Неловкость незаполненного про-



странства, его безжизненность и некоторая холодность. Поэтому я говорю, что это способ мышления. Кроме того, концептуализм вызывает смех своей безграничной, страстной серьезностью. Пригов пишет очень смешные поэмы, но я ни разу не видела его смеющимся. То есть, наверное, он все-таки смеется иногда где-нибудь в углу с Кабаковым, но мы этого не видим. Впрочем, человек он крайне обходительный и любезный, излагает очень красиво, то есть особенно, не как все. Вместо «хорошо говорила, молодец», скажет «выступали вы приятно и по делу». Д. А. каждый вечер ходит пить кефир. Вместе с ним тут отдыхает его сын, юноша, стригущийся как отец, дружащий с теми же, что и отец, апеллирующий все время к отцу, рисующий не совсем хорошие картинки, а впрочем, наверное, милый. Не знаю, Дмитрий Алексанч (sic! — он так подписывает свои стихи) — отец в общем не только своему сыну, но и группе художников, называющих себя «Мухоморами». Очень интересные персонажи они и вместе, и по отдельности. Меня всегда интересовали люди, которым не нравится всё: не только порядки, приятели и т. д., а просто всё — музыка, трава, небо, женщины, молодость, старость, ум, глупость, еда, дома. К тому же они художники. И писатели. А также поэты и музыканты. Расскажу тебе про них поподробнее. А сейчас — спать: завтра перед завтраком я обещала Звездочетову партию в теннис. Он тоже поэт и художник. Я немного влюблена в него. К тому же у него классные ракетки и он мне одну обещал.

Целую.
Дуня

Письмо № 2

Ку-ку, Катиш! Ты представляешь, этот худой, невзрачный Звездочетов выиграл у меня в двух сетах! Я была почти убита этим, не пошла к завтраку и лежала, рыдая, в комнате, накрыв лицо полотенцем как Нина Петровская, когда она плакала по Брюсову. Я бы наверное и на обед не пошла, если б меня не пришли успокаивать мои новые друзья — Юра Никич и Саня Корнева, она же «Соня Лу, слепой искусствовед, египтянка, медиум». Саня с Юрой как бы искусствоведы. Они делают выставки, пишут статьи про этих художников, но понять, как они по-настоящему к ним относятся, я пока не могу.

Никич меня просвещает, а Саня — наставляет. Например, вчера я узнала, что такое музей Гутгенхайма (от Никича), а сегодня, что нужно делать все что хочется (от Сани). Вот я и делаю все что хочется, т. е. сижу и пишу тебе.

Я тебе уже упоминала «Мухоморов». И, по-видимому, даром, т. к. они играют заметную роль в общей картине. Костя Звездочетов одно время тоже входил в группу, но костяк ее совершенно иной, чем подошло бы ему. Это Свен Гундлах и братья-близнецы Сережа и Володя Мироненко, которых различают благодаря тому, что у одного есть борода и машина, а у другого ничего такого нет. Я пока путаюсь, кто есть кто. По первому впечатлению идейным главой кажется Свен. Он больше всех тянет в ту сторону, которая определила не очень светлое лицо группы. «Мухоморы» занимаются соц-артом, хотя есть и другие названия. Они сами, например, считают себя концептуалистами. Может быть, это и концепт, но только вульгаризированный (хотя он и сам по себе вульгарен как всякая смерть — своей прямолинейностью и однозначностью). Он целенаправленно сражается лишь с одной «фразой» — как сказал бы Гессе, «жестом» — с жестом социума.

В любом его проявлении. То есть проявление как бы вообще безразлично. «Мухоморы» в этой своей войне похожи на детей или стариков, которые, решив для себя что-то, упрямо не желают слушать не то что доводы, а даже ответы. Любой звук по «их» поводу кажется заведомо неправильным, если исходит не от них. Свен, во всяком случае, таков.

Так что их деятельность мне кажется скучной. Впрочем, я мало еще в этом разбираюсь. Мне нравится, как пишет Володя Мироненко. Вообще, с Миро-

ненками легче, чем со Свеном, так как последний почти всегда разговаривает с тобой так, как будто бы ты перед ним виновата Бог весть в чем. Тут, правда, есть еще один подобный персонаж, художник Вадим Захаров, но он — абсолютно цельное создание — точнее, воспроизведение милновского Иа-Иа. Впрочем, практически все персонажи «Винни-Пуха» здесь присутствуют — хоть завтра ставь спектакль. Приведу тебе, кстати, мое распределение ролей, так как оно тебя не только позабавит, но и сразу оживит моих героев:

Винни-Пух — Миша Рошаль. О нем речь позже, но достаточно сказать, что все начинается с того, что...

Кристофер Робин (искусствовед, председатель Правления общества «Эрмитаж» Ленья Бажанов) спускается с лестницы, держа за ногу Рошала, который головой считает ступеньки «бум-бум-бум».

Пятачок — Костя Звездочетов.

Сова — Юра Никич, так как он единственный в этом «лесу» умеет писать, но пишет все-таки «Сава».

Тигра — я, так как в этом «лесу» чужая и на всех «насканиваю».

Иа-Иа — Захаров.

Кролик — Шутлов, о нем позже, но — он, он Кролик, потому что не только строг, но и если Пух — Рошаль придет к нему и застрянет в дверях, Шутлов обязательно спросит, может ли он вешать полотенца на рошальские ноги.

Кенга — Пригов.

Крошка Ру — Иосиф Бакштейн (мне иногда кажется, что Пригов действительно носит его в сумке) и т. д.

Впрочем, тут много претендентов на одни и те же роли. Я тебе буду дальше рассказывать о них, и ты увидишь, что тут бывают и поиски слонopotамов, и охота на щасвирнуса, а уж отношения между ними точны до цитат. Я, например, живейшим образом представляю себе Рошала, идущего на день рождения к Захарову и съедающего по дороге содержимое подарочного горшочка с медом.

Прости, пришли Никич с Саней, мы идем играть в бридж. Завтра допишу.

Продолжение письма № 2

Итак, продолжаю, продолжаю, продолжаю. Я пока тебе пишу и вроде всё мне не нравится. И теперь, наконец, буду писать только о приятном. Приятное это: 1. Никич с Саней, 2. Шутлов, 3. Звездочетов, 4. Чемпионы мира. Со Звездочетовым ты уже немного познакомилась, остается добавить самое главное: он очень хороший художник и замечательный поэт. Он рисует мальчишей-кибальчишей, как они воюют; еще он рисует фрукты и овощи, в общем, его тема — большие и малые мужские радости. Очень яркие краски, четкий рисунок добавляет этому такой пафос, что, глядя на его ананасы, вспоминаешь настоящие пиры и думаешь «Да, были люди в наше время!» Стихи не менее пафосны. Вообще разгул героизма в творчестве Звездочетова в сочетании с маленькой невзрачной фигурой делают его подлинным полководцем. Были у него и солдаты, верные рыцари — группа молодых художников, называющих себя «Чемпионами мира», — но с тех пор как Звездочетов удался от ратных дел, а вернее, понял, что он прежде всего поэт, а поэт воюет один, — с тех пор командование ими принял на себя Гия Абрамишвили, молодой выпускник факультета журналистики. Под его началом «Чемпионами» служит юный врач Андрей Яхнин и тоже юный, но уже свободный художник Борис Матросов. Все трое — «отличные парни, настоящие мужики, молодые и сильные, талантливые, и вообще за ними как за каменной стеной, потому что главное, чтоб здоровье было, а остальное приложится». Вот в таком стиле они и работают. Мне уже подарено два произведения их кисти — портрет Рональда Рейгана и романтическое полотно «Eau du toilette», изображающее сортир в их мастерской.

За сим целую тебя, кланяюсь всем.

Авдя.

Здесь сегодня тихо и пасмурно. Настороженные и гулкие сосны только шуршат шелухой стволов и потрескивают своими невидимыми обитателями. Озеро морщится и сереет, холодное и прозрачное перед дождем. Мне, Катенька, грустно, сама не знаю отчего. Мы с Саней ходим по лесу и читаем стихи. Не смеяся — стихи хорошие. Я, знаешь, тут у Берестова прочла, посвященные его покойной жене, художнице:

Розы в блеске морозного дня.

У могилы стою на ветру.

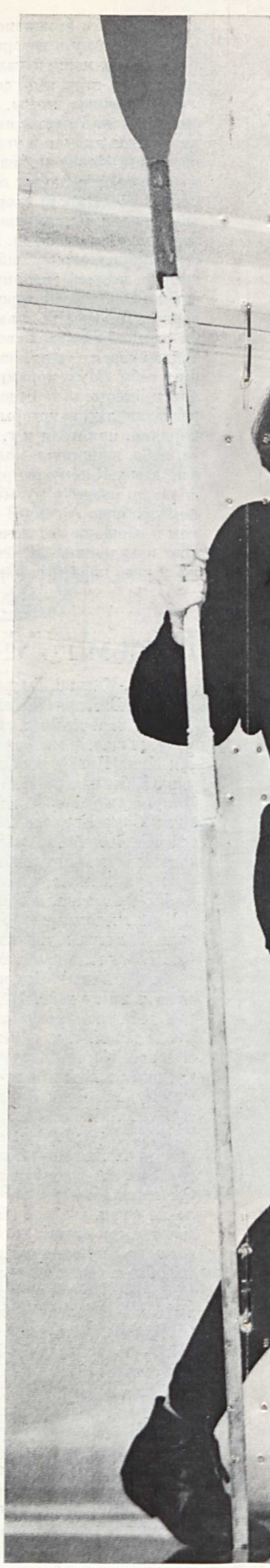
И впервые утешит меня

Мысль о том, что я тоже умру.

Никич мне рассказывает, как он себя «на жизнь тренировал». Господи, люди такие несчастные создания — для того чтобы быть хорошим, столько сил тратится! А тут с этим вообще тяжело и все друг друга осуждают, и язвят, язвят, язвят... Гадко, нехорошо. И ты знаешь, что страннее всего, ведь они все рисуют романтические картины. Диапазон романтизма колосален — от героизма и страсти до иронии, скрытой за наивностью. Причем, как ты понимаешь, и страсти, и ирония — выбранная роль, «имеджинизм», так что они легко обратимы до противоположности. Здесьнее

искусство поражает меня тем, насколько оно ритуально-ролевое. Наивная линия наскального рисунка или запутанно строгая композиция свитка иероглифов — все это попытки создать свою вселенную, мир с центром в себе, путем ее придумывания, бесконечного варьирования одной выбранной картины мира. В этом есть эгонистичная детская храбрость, отличающая авангард, суровая, культивируемая в себе наивность существа, заставившего себя уверовать в то, что он сам создает себе свою жизнь, строит мир и Бога по образу и подобию своему — а не наоборот. Именно поэтому — древняя, дремучая ритуальность и лукавство человека, соз-

Картина из альбома



давшего себе Бога и при этом ревностно поклоняющегося ему всю жизнь, делая вид, что забыл, навсегда забыл тот день, когда он этого Бога придумал. Есть на этих людях, что бы они ни делали, трагический отпечаток «верующих атеистов»: «Мухоморы», иронию доводящие до страсти, «Чемпионы», низводящие страсть до чистой иронии, «концептуалисты» с их мрачной холодностью к предмету их изучения (то есть к жизни), наконец, Шутов с иронией ледяной и вычисленным гротескным романтизмом — они все, все до одного, так или иначе воздвигли целый пантеон романтизма и с мрачной веселостью циников, знающих цену романтизму, поклоняются ему. Вообще пора, по-моему, реабилитировать для искусства понятие цинизма. В нем есть не только прелесть и обаяние. Я, например, убеждена, что циник, изображающий романтика, знает о романтизме гораздо больше, чем сам романтик. Не хмурь брови, но ты же знаешь, что талантливая имитация всегда вызывает у меня больше восхищения, чем подлинный порыв. В имитации есть отрешенное глубокое знание своего предмета, ирония, но и подлинная нежность к нему. Мужчина, презирающий женщин, ценит их больше и лучше, нежели влюбленный и восторженный юноша. Так и эти художники, смеясь над канонической красотой или над обывательскими представлениями, ценят и любят и красоту эту, и обыва-

теля в сто раз нежнее их пламенных апологетов. Дерзую пари, что Джоконда вызывает куда больше чувств у того, кто пририсовывает ей усы и очки, чем у того, кто лишь благоговееет перед ней. Впрочем, все это давно известно. И пишу я тебе это лишь от странной смеси жалости и восхищения, которую они у меня вызывают. Жалости от того, что сами они знают цену того, что проповедают (авангард, поставангард, постмодернизм — бред, безумие, претензия на нечто новое или не менее нелепая апелляция к древности). Как вообще в конце XX века у кого-то еще язык поворачивается проповедовать, декларировать, вообще чем-то последовательно

заниматься, вместо того чтоб тихо и незаметно пропорхить часть жизни, а потом с трепетом затаиться, и чтоб не видно, не слышно! Как еще взбретет кому-то в голову, что мы смеем и даже должны (!) оставлять какие-то следы, тогда как нужно накрыться лопухом, лепестком, травинкой и дрожа молиться за то, чтоб все наши «следы» не вняли нам по полной программе. И они, несмотря на это, а может быть именно поэтому, храбро берут на себя тяжесть громче всех кричать, больше всех «следить», быть заметней всех. Уух!!

Оторопь берет меня, глядя на них. Утешение — опять Никич с Саней. Они понимают это все лучше меня и тем не менее спокойно остаются вблизи этой шайки сумасшедших, с удовольствием наблюдая и поощряя возню.

Да, еще утешаюсь я Музилем. Помнишь, с каким восторгом я у вас в Салтыковке читала тебе отрывки из первого тома? Второй оказался не хуже. С появлением сестры Ульриха Агаты книжка эта стала вообще универсальной — там не то чтобы решения всех задач этого чудовищного и дурацкого века, но там впервые ясно сформулированы все условия этих задач. Сегодня радуюсь двум абзацам. Агата: «Как я несовершенна! — подумала она при этом с улыбкой. — Ведь конечно есть вещи более важные, чем любовные дела!» Но она в это не верила».

Как тебе эта прелестная иллюстрация того, что зрение к женщине — исток самого лестного восхищения ею? А второй о Лейнсдорфе. Позабавил меня очень. Про тебя, Катюша, и про меня: «Его сиятельство отнюдь не считал других дураками, хотя и считал, что он умнее их, и не понимал, почему эти умные люди в совокупности производят на него столь скверное впечатление». На сей радужной ноте спешу завершить свое очередное послание и отправляюсь в кино смотреть «Тоску Вероники Фосс».

Д.



СТОП

Конец паузы

Пауза

Снова обратимся к читателю.
Не злоупотребляем ли мы вашим терпением?
Не утомил ли вас текст?
Не потерялись ли вы среди его персонажей — истинных и мнимых?
Если нет — читайте дальше.
Если да — остановитесь и задумайтесь о том, как велика «семейственность» московского нонконформизма. В этом сравнительно небольшом кружке все знают всех, и каждый ото всех заряжается.
Любая работа непременно подвергается репродуцированию или пародии. Одна картина подмигивает другой. Любой намек тут же расшифровывается. Происходит мгновенная перекличка смыслов, завязывается цепь взаимных отражений. В этом — традиции глобальной тусовки, всеобщего братства, поддерживаемого перед лицом недавней внешней агрессии. Не стараясь быть абсолютно понятными для всех, эти художники успешно писали картины и тексты друг для друга. Отсюда и особый тип художественной критики, в котором «жизнь» художника и его «творчество» не разведены, а составляют единое целое.
Здесь не поймешь, что важнее, что составляет предмет искусства: «картина или среда, которая ее рождает. Автор писем похоже убежден, что среда — едва ли не самое важное.
Жизнь как произведение искусства? Странно!

Письмо № 4

Милый друг Катенька! Может, тебе действительно приехать?! Ты тут позабавишься!

Курортное существование уже стало сильно сказываться на способе препровождения времени. Начинается уже «Волшебная гора». Концерты, участвовавшие прогулки, долгие беседы за столом. Чувствую себя почти Клавдией Шоша. Особенно когда холодно и приходится надевать «sweater», как выражается Манн.

Осталось ввести ежедневные процедуры, поэтому мы с Никитчем решили купить градусники на всех и мерить художникам температуру. Боюсь, результаты будут неутешительными. Художники несколько очумели от того, что ведут столь размеренный образ жизни.

Все уже выдумывают себе занятия: роли в квадрате. Свен организовал ВИА «Среднерусская возвышенность» (наконец сбывлась его мечта — вечное соло). Чемпионы мира объявили о начале ночного образа жизни — они теперь днем спят, а ночью заняты активным отдыхом: ходят по гостям,купаются, снимают кино, моют скалы (чтоб чистые были). «День» у них начинается с того, что идут пить кефир (22.00). Костя Звездочетов пишет с утра до ночи стихи, жжет их. Во дворе столовой вырыл яму, куда сливает кефир и выпускает жареную рыбу. Хочет вывести новый вид.

Пригов — отец родной. Он руководит работой, инспектирует мастерские, сам тоже рисует картиночки, в общем, папа Карло плавно переходящий в Буратино. Вадик Захаров, как всегда, ходит злой и мрачный, видно, слоны, которых он рисует, действительно мешают жить». Но самое ужасное, что они мешают жить уже не только ему — с ним теперь просто невозможно разговаривать! Я у него как-то спросила: «Вадим, я Вас чем-то обидела?» А он говорит: «Нет, просто я такой человек». Какой такой? А Никич с Саней еще этих сумасшедших подзуживают — молодцы, мол, ребята, с вами, мол, весело. Кстати, помнишь, в прошлом письме про трагизм, страсти и иронию? Открываю вчера Музиля: «...Такие горько-забавные рассуждения, перенятые ею у брата, действовали на Агату очень благотворно, потому что разлагали «трагизм», упорно верить в который она по своей неопытности долго считала обязанностью, на иронию и страсть, не имевшие названия, ни цели и уже потому огнюдь не кончавшиеся тем, что она испытала». Ну как? Особенно «обязательность» трагизма и «ни цели, ни названия». Какая уж там цель!..

Каникулы, каникулы! Жизнь — это праздник. Вечный. Который всегда с тобой. Фiesta. Горящие глаза, размахивание руками, разговоры об искусстве — на уровне того, кто у кого что украд, кто что куда про-

дал, где взять подрамники, кто когда спятил. Вывод у всех один: «Я больше ни с кем не делюсь, не дружу, не люблю, не жалею, не зову, не плачу». Начало кастальной агонии. Магистры утратили благость, бисер рассыпан (перед кем?!), опять начинается фельетонная эпоха. Перестройка...

Зашел Гия, зовет играть в вышибалы, но у меня через двадцать минут буриме с Никитчем и Саней. Ах, простите, не могу, уже обещалась, к сожалению, занятая, после кино спустимся, поьем кофе, адье. Вот такая жизнь.

Как говорила Алиса в Стране Чудес, все страньше и страньше. Так что ты приезжай! У нас тут хорошо, весело. Захвати пустырник, а то он тут нарасхват.

Целую. Жду.
Адя.

Письмо № 5

Сажу в парке, смотрю на сухую ветку, по которой ползет смешная гусеница такого же цвета, что и ветка. Она застывает время от времени и кажется сучком... Тихо и солнечно.

О, тягкое бремя каникул! Отдых обязательный как «трагизм». Веселье обязательное как «трагизм». Ульрих говорит, что ищет «сведений о путях святой жизни». Именно сведений, а не самих путей. Сведения о

мистике куда важнее самой мистики, а наблюдение серьезней участия. Участник вызывает жалость и удивление наблюдателя, художник — ученого. Наглость таланта, глупо верующего в свою уникальность. Предмет изучения вызывает некоторый трепет и умиление, сам же этот предмет сердито отвергает столь унижительные для него чувства, но и рад им, так как хоть и неприятно быть изучаемым, но лестно. Художник старается не обращать внимания на процесс изучения и лишь констатирует факт его. От этого замкнутая жизнь внутри цеха, старания выработать общие цеховые законы, создание псевдомистического братства, с общим трагизмом, общим нетрагизмом. На основе искусственно собранных общих свойств, специально насаждаемых среди всех членов цеха, объявить о возникновении нового вида (искусства, художника, сознания...). Умалчивая о том, что вид был искусственно выведен, представить его как естественное и даже закономерное образование. Авангард не может быть ни естественен, ни закономерен. Абсолютно искусственный вид, но необходимый, долгожданный и спасительный препарат для лечения непредусмотренной и не исследованной новой болезни — нового века. И чем больше изучается эта болезнь, тем больше препарат модернизируется, лечит от одной болезни и постепенно вызывает другую.

И фармацевтическая кампания срочно изобретает новые и новые варианты на старой основе, не подозревая о новых несовершенствах. Художественное сознание изощренно и наивно, претендует на истощение, но каждый день вынуждено выписывать новые рецепты. Болезнь излечима, но лекарства провоцируют новую. А закалывание незнанием, народные средства и истощенный вопль «банька все вылечит, а не пилюли» не дают желаемых результатов, так как участились случаи инфарктов в парилке. Народная непросвещенность в лекарствах и ненародная компетентность в них же почему-то ведут к одинаковому исходу. А изобретатели пилюль — новаторы и авангардисты, делают вид, что их труд имеет смысл для всех, а не только для них, тогда как все альтруистические ресурсы исчерпаны не позже 40-х, а все дальнейшее — плавный переход к трудотерапии. Общественной пользы не приносящей. (Да и нужна ли она?) Отсюда и каникулярное, санаторное мироощущение, праздник каждый день, самодство и самовоспроизведение и ощущение, что главное впереди. Ощущение это возникает не из радостного взгляда в будущее, а из страха оглянуться. И создание ритуала, ролевые нагрузки необходимы для того, чтоб симитировать мистику (один из путей — обретение трагизма), а через нее уверовать, забыть об имитации, о божестве собственного изобретения. И опять же убедить себя и других в естественности. Это искусство находится в самых запутанных отношениях с миром. Ульрих с Агатой: «— ...Вернемся к нашей скамье в горах со стадом коров, — попросил он. — Представь себе, что там сидит какой-нибудь канцелярист в новых, с иголки, кожаных штанах...: он представляет реальное содержание новой жизни, пребывающее в отпуске. Тем самым его ощущение своего существования, разумеется, временно изменено. Глядя на стадо коров, он не считает, не нумерует... Сформулировать это можно, значит, так: то, что вообще составляет содержание его жизни, кажется ему «далеким» и «маловажным по сути».

— Каникулярное настроение, — машинально добавила Агата.

— Совершенно верно! И если не каникулярное житье представляется ему теперь «маловажным», то это значит лишь — на время отпуска. Истина, стало быть, состоит ныне вот в чем: у человека есть два состояния бытия, сознания и мышления, и от смертного ужаса, который это могло бы ему внушить, он спасается тем, что одно он считает отпуском от другого... Мистика же была связана с прицелом на постоянные каникулы...»

Обрати внимание — Авангард и Мистика. «Трагизм» мистичен. А в кавычках, — потому что постоянные каникулы — все равно каникулы, лишь одна часть дву-

единства сознания. Следовательно, при «обязательном трагизме» межканикулярная часть становится «маловажной», но подлинное содержание бытия на ее стороне.

Мистика каникулярна, следовательно, не только односторонняя, но и маловажна без кавычек. Именно поэтому «сведения о путях святой жизни», а не сами «пути» ищет Ульрих, так как пути — каникулы, отпуск от несвятой жизни.

И поэтому же вечное «предчувствие» авангарда, вечное сознание, что это все — в преддверии чувства, мысли, главного. И это вечное обращение вперед и нетерпеливое отмахиванье от прошлого приводит не только к ежедневным открытиям и экспериментам, но и к сознательной и как всегда культивируемой небрежности в настоящем. Им все еще предстоит — и это, пожалуй, единственное, во что они искренне верят. Быть может, именно в этом заключена причина раздражения, которое они вызывают у нас, тех, кто живет в несуществующем настоящем.

Вот так.
Дуня.

Письмо № 6

Искусствоведов они тут втайне презирают. (Есть, конечно, свои, родные, вроде Бакштейна, выпестованные и вскормленные общей жизнью.) Впрочем, сами искусствоведы в этом и виноваты — ведут себя как несостоявшиеся художники, как высокодуховные старые девы, у которых тонкая организация не от природы, а от того, что вовремя замуж не вышли. Изучают, называют, определяют — трансавангард, поставангард, нео-гео, «новые дикие» — зачем это все? Отними у Энди Уорхола его жизнь, биографию, и его работы потеряют половину своего обаяния...

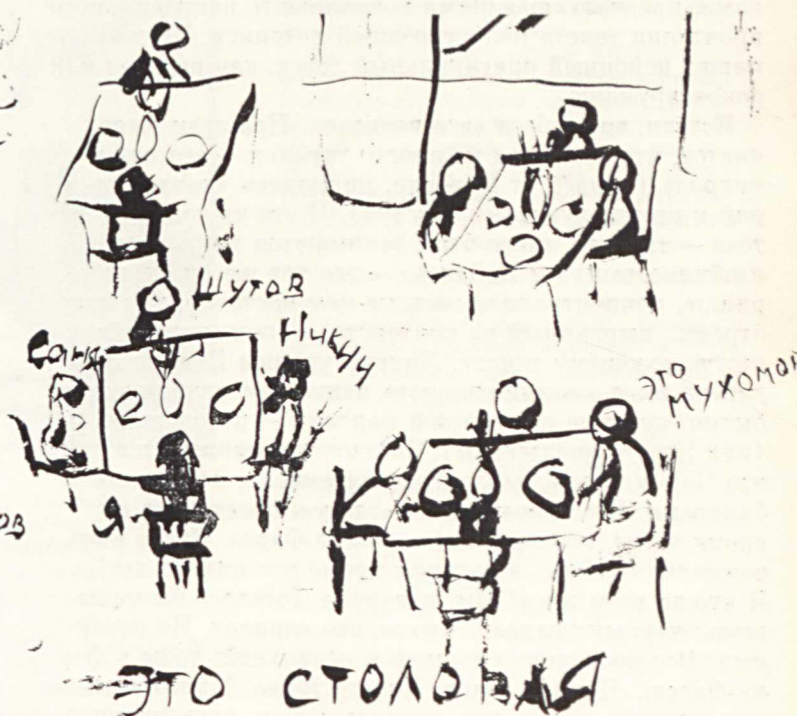
Читала ты десятый номер «Искусства» за 1988 год? Удивительное произведение — ни одной выдающейся статьи и при этом абсолютно выдающийся номер. Библиографическая редкость. Отчего? Оттого, что жив необычайно, прелестен в своей «тусовочности», очарователен, как «левые» журналы 20-х годов. Уже все забыли, кто такой Терентьев, кто такой Н-ский, но воздух времени, его пульсация сохранена, нетронута... И лучшее, что сейчас есть в номере, — это нарочито переводная, с почти искусственным языком, с восторгами «стороннего» зрителя статья В. Мизиано о «детском саде» — бывшем тусовочном центре. От нее ощущение хороших мемуаров. Мне последнее время кажется, что единственный способ писать об авангарде это писать нечто вроде мемуаров, а не искусствоведческих статей. Важны люди, события, жизнь в искусстве и вокруг него, а само их искусство, вырванное из жизни, чахнет. Все это «контекстуализм». Занимательна не столько картина, сколько история ее, вокруг нее, и Бог знает, переживает ли она века без мемуарной кожуры, защищающей ее от высыхания. То, что называют лайф-артом, состоялось здесь во всем и всегда. Разделить — значить убить и то и другое. А искусствоведы разделяют. Видимо, должно быть какое-то свое искусствоведение, лайф-артистское. Не наука, а литература... Из всех, кого я здесь встречала, понимает это только ленинградец Миша Трофименков, пишущий о художниках и их жизни. Наш зритель-читатель лишен очень важной вещи — знания того, что звезда ела сегодня на завтрак. Поэтому у нас не узнают на улице нашего Энди Уорхола, не запомнят фамилии на выставке или будут рассказывать, что «Пугачева повесилась в гараже, наехав на собственную дочь». Но ведь нужно ощущать человека искусства живым, тогда и искусство его тебе гораздо понятней. У нас этот нездоровый интерес к жизни богемы оттого и есть, что здоровый — не удовлетворен. А наш нынешний «авангард», весь состоящий из цитат общей жизни, без этого так никогда и не дойдет до зрителя...

Перечла написанное и подумала: а что я так волнуюсь? Ну не дойдет, значит, так надо. Я, кажется, спятила. Лучше ты мне теперь напиши, а то окончательно сойду с ума.

Целую.
Д.



«Мухоморы»: братья Мироненко и Костя Звездочетов



С ШУТОВЫМ

Письмо № 7

Соц-арт в нашем искусстве имеет абсолютно ту же эмоциональную окраску, что и сочиненные интеллигенцией блатные песни. Желание искусственно достигнуть того идиотизма, который является уже не качеством, а даром, талантом. Дурак — это совершенно особенный способ познания мира. Желание быть дураком — многовековое чувство российского интеллигента. Надо сказать, почти всегда ему это удается, причем во всех без исключения случаях он оказывается не тем дураком, каким хотел быть. Происходит это из-за неумения осознавать собственные желания. «Мухоморы», например, вряд ли формулировали цель своего творчества как желание гармонии с данным социумом. А в их живописи это желание абсолютно ясно. И вот вам результат: людей, более напоминающих своим обликом и манерой общения членов месткома районного дома культуры, я не видела.

Неумение формулировать. Невладение формой. Это смешно. Кого только не называли у нас формалистами! И ведь были среди них и те, кто формой не владел, и те, кто ею просто не интересовался. Вообще, текст (в том числе и живописный) — это разве форма?.. Вовсе не форма. Формы, может, вообще нет. Так, что-то ускользающее, мгновенная вспышка осциллографа в момент наибольшей пульсации. И как тогда можно быть формалистом, если без пульсации нет вспышки? Шутов создает этнографию будущего. Его картинки — это предметы будущих раскопок, намеки и указания, по которым реконструируют прошлое. Но так как это конструирование всегда примерно, то и картины эти «около настоящего», с заведомыми, задуманными ошибками, предвосхищающими возможность неправильного прочтения текста полусгоревшей летописи. Шутов пишет исконный оригинальный текст, как перевод или реконструкцию.

Кстати, вот тебе и «все впереди». При этом выясняется, что оригинал не просто утрачен — его нет в природе (привет от Кедрова, пишущего «комментарий к отсутствующему тексту»). И это не только у Шутова — так или иначе этим занимаются здесь все: изобилие текста у Кабакова — это тот же «комментарий...», концептуализм весь на нем построен, так как отрезок, вырванный из контекста — «комментарий» к отсутствующему тексту. Липкие уродцы Вадима Захарова тоже «комментируют» некие пространства и события, которые для данной картины — в прошлом (или просто неизвестны). Звездочетов занимается тем, что Черную дыру заклеивает клеенкой с ананасами и бананами. Чемпионы мира — это уж просто пир во время чумы, повторенный в форме фарса. Легко быть чемпионами мира, в котором кроме вас никого нет! И что за всем этим? Им, наверное, хотелось бы услышать: черный квадрат. Что ж, это вариант. Но неверный. Все несколько смешней и печальней; тоже в форме фарса... Черная точка. Просто точка. Много чего содержащая, много чего предлагающая, позволяющая как угодно гадать о предшествующей фразе — до бесконечности. Только вот следующая может к ней никак не относиться, потому что точка — точка и есть. И тогда каникулярное мироощущение перестает быть отпуском, а становится содержанием, потому что впереди ничего — то же самое; и с трагизма слетают кавычки, потому что он перестает быть «обязательным», а становится этой исходной и финальной точкой — траекторией; а ирония и страсть просто больше жить друг без друга не могут, потому что каждой необходим оппонент, и теперь в своем слиянии они абсолютно самодостаточны и тоже стали точкой. Может ли точка взорваться как Вселенная? Вроде должна. Только от ее бывшего содержания ничего не останется. А может, эта точка просто поперечное сечение прямой, которую мы не видим? Может, и так. А может, все дело в том, что мне здесь грустно, и я хочу домой к картинкам Кулакова и Бойма? Не знаю. Прощаюсь. Скоро вернусь...

*Вернусь ли?..
А. С. 1988.*

РАКУРС

В следующем номере
«РАКУРС-6»
СЛОВО/ИЗОБРАЖЕНИЕ

Илья Кабаков, Эрик Булатов
Виктор Пивоваров, Борис Гройс,
Михаил Эпштейн

ВЗГЛЯД

Картина из альбома



Как пользоваться РАКУРСОМ?
Раскройте журнал посередине, две страницы справа и две слева согните внутрь пополам. Следите за нумерацией страниц. Если не получится — купите новый журнал.
Цена РАКУРСА — 25 коп. (входит в стоимость журнала).
Подписка лимитирована тиражом «ДИ СССР».

Редактор А. ТАРХАНОВ
Художник Г. ИГРАЩЕНКОВА

РАКУРС

нечно, имеет право на существование, но наш романтизм вовсе не противоречит реализму... Революционная романтика (то же, что «ростки будущего», «революционное развитие») присуща самой жизни, которую мы правдиво изображаем, будучи самыми отъявленными романтиками...

Все эти разговоры — обычная литературная политика, а на деле романтизм — и это чувствовал Горький — хорошо отвечает нашим вкусам: он тяготеет к идеальному, желаемое выдает за действительное, любит красивые побрякушки, не боится громких фраз. Поэтому он пользовался у нас известным успехом. Но несмотря на свою — соответствующую нам — природу и несмотря на предоставленные ему права, романтизм занял в нашем искусстве меньше места, чем можно было от него ожидать. Он охватил главным образом предысторию и начало социалистического реализма, который в свой зрелый период — последние двадцать-тридцать лет — имеет сравнительно слабую романтическую окраску.

Романтизм прочнее всего связан с Sturm und Drang-ом советской литературы, с первым пятилетием революции, когда в жизни и в искусстве господствовала стихия чувств, когда пламенный порыв к счастливому будущему и мировой размах еще не были полностью регламентированы строгим государственным порядком. Романтизм — это наше прошлое, наша молодость, о которой мы тоскуем. Это восторг воздетых знамен, взрыв страсти и гнева, это сверканье сабель и конское ржание, расстрелы без суда и следствия, «Даешь Варшаву!», жизнь, сон и смерть под открытым небом, озаренным кострами кочующих, как древние орды, полков.

Нас водила молодость
В сабельный поход.
Нас бросала молодость
На Кронштадтский лед.

Боевые лошади
Уносили нас.
На широкой площади
Убивали нас.

Э. Багрицкий

Это не только сантименты уцелевших революционеров и растолстевших кавалеристов. И для участников революции, и для тех, кто родился после нее, память о ней так же священна, как образ умершей матери. Нам легче согласиться, что все последовавшее за ней — измена делу революции, чем оскорбить ее словами упрека и подозрения.

Но в утверждении идеала романтизму не хватает обязательности. Он желаемое выдает за реальное. Это неплохо, но пахнет своеволием, субъективизмом. Желаемое — реально, ибо оно должное. Наша жизнь прекрасна — не только потому, что мы этого хотим, но и потому, что она должна быть прекрасной: у нее нет других выходов.

Все эти аргументы, негласные и бессознательные, привели к тому, что горячий романтический поток мало-помалу иссяк. Река искусства покрылась льдом классицизма. Как искусство более определенное, рациональное, телеологическое, он вытеснил романтизм.

Его холодное дыхание и многопудовую тяжесть мы почувствовали давно, но мало кто решался прямо сказать об этом. «Дух классики овеет нас уже со всех сторон. Им дышат все, но не то не умеют его различить, не то не знают как назвать, не то просто боятся сделать это» (А. Эфрос. «Вестник у порога», 1922 г.).

Наиболее смелым был Н. Пунин — тонкий знаток искусства, в свое время связанный с футуристами. Еще в 1918 году он заметил «намечающийся классицизм стихов Маяковского». Хотя эти прогнозы оказались очень точными (и не только в отношении Маяковского), в советской литературе, все более явственно переходившей на классицистический путь, сам термин «классицизм» не

утвердился. Должно быть, он смущал своей простотой и вызывал в памяти нежелательные аналогии, которые, как нам почему-то казалось, унижали наше достоинство. Мы предпочли скромно называться соц. реалистами, скрыв под этим псевдонимом свое настоящее имя. Но печать классицизма, яркая или мутная, заметна на подавляющем большинстве наших произведений, независимо от того, плохи они или хороши.

Начиная с 30-х гг. окончательно берет верх пристрастие к высокому слогу и в моду входит та напыщенная простота стиля, которая свойственна классицизму. Все чаще наше государство именуется «державой», русский мужик — «хлеборобом», винтовка — «мечом». Многие слова стали писаться с большой буквы, аллегорические фигуры, олицетворенные абстракции сошли в литературу, и мы заговорили с медлительной важностью и величественной жесткостью.

Искусство не боится ни диктатуры, ни строгости, ни репрессий, ни даже консерватизма и штампа. Когда это требуется, искусство бывает узко-религиозным, тупо-государственным, безиндивидуальным и, тем не менее, великим. Мы восхищаемся штампами Древнего Египта, русской иконописи, фольклора. Искусство достаточно текуче, чтобы улечься в любое прокрустово ложе, которое ему предлагает история. Оно не терпит одного — эклектики.



Наша беда в том, что мы недостаточно убежденные соц. реалисты и, подчинившись его жестокому закону, боимся идти до конца по проложенному нами самими пути. Вероятно, будь мы менее образованными людьми, нам бы легче удалось достичь необходимого для художника цельности. А мы учились в школе, читали разные книги и слишком хорошо усвоили, что существовали до нас знаменитые писатели — Бальзак, Мопассан, Лев Толстой. И был еще такой — как его? Че-че-че-Чехов. Это нас погубило. Нам тут же захотелось стать знаменитыми и писать как Чехов. От этого противостественного сожительства родились уроды.

Нельзя, не впадая в пародию, создать положительного героя (в полном соц. реалистическом качестве) и наделить его при этом человеческой психологией. Ни психологии настоящей не получится, ни героя.

Это приводит к самой безобразной мешанине. Персонажи мучаются почти по Достоевскому, грустят почти по Чехову, строят семейное счастье почти по Льву Толстому и в то же время, спохватившись, гаркают зычными голосами прописные истины, вычитанные из советских газет. Это не классицизм и не реализм. Это полуклассицистическое полукискусство не слишком социалистического совсем не реализма.

По-видимому, в самом названии «социалистический реализм» содержится непреодолимое противоречие. Социалистическое, т. е. целенаправленное, религиоз-

ное искусство не может быть создано средствами литературы XIX века, именуемыми «реализмом». А совершенно правдоподобная картина жизни (с подробностями быта, психологии, пейзажа, портрета) не поддается описанию на языке телеологических умопостроений. Для социалистического реализма, если он действительно хочет подняться до уровня больших мировых культур и создать свою «Коммунаду», есть только один выход — покончить с «реализмом», отказаться от жалких и все равно бесплодных попыток создать социалистическую «Анну Каренину» и социалистический «Вишневый сад». Когда он потеряет несущественное для него правдоподобие, он сумеет передать величественный и неправдоподобный смысл нашей эпохи.

К сожалению, этот выход мало вероятен. События последних лет влекут наше искусство по пути полумера и полуправды. Смерть Сталина нанесла непоправимый урон нашей религиозно-эстетической системе, и возрожденным ныне культом Ленина трудно его восполнить. Ленин слишком человекоподобен, слишком реалистичен по самой своей природе, маленького роста, штатский. Сталин же был специально создан для гиперболы, его поджидавшей. Загадочный, всевидящий, всемогущий, он был живым монументом нашей эпохи, и ему недоставало только одного свойства, чтобы стать богом, — бессмертия.

Ах, если бы мы были умнее и окружили его смерть чудесами! Сообщили бы по радио, что он не умер, а вознесся на небо и смотрит на нас оттуда, помалкивая в мистические усы. От его нетленных мощей исцелялись бы паралитики и бесноватые. И дети, ложась спать, молились бы в окошко на сияющие зимние звезды Небесного Кремля...

Но мы не вняли голосу совести и вместо благочестивой молитвы занялись развенчанием «культа личности», нами ранее созданного. Мы сами взорвали фундамент того классицистического шедевра, который мог бы (ждать оставалось так немного!) войти наравне с пирамидой Хеопса и Аполлоном Бельведерским в сокровищницу мирового искусства.

После смерти Сталина мы вступили в полосу разрушений и переоценок. Они медленны, непоследовательны, бесперспективны, а инерция прошлого и будущего достаточно велика. Сегодняшние дети вряд ли сумеют создать нового бога, способного вдохновить человечество на следующий исторический цикл. Может быть, для этого потребуются дополнительные костры инквизиции, дальнейшие «культи личности», новые земные работы, и лишь через много столетий взойдет над миром Цель, имени которой сейчас никто не знает.

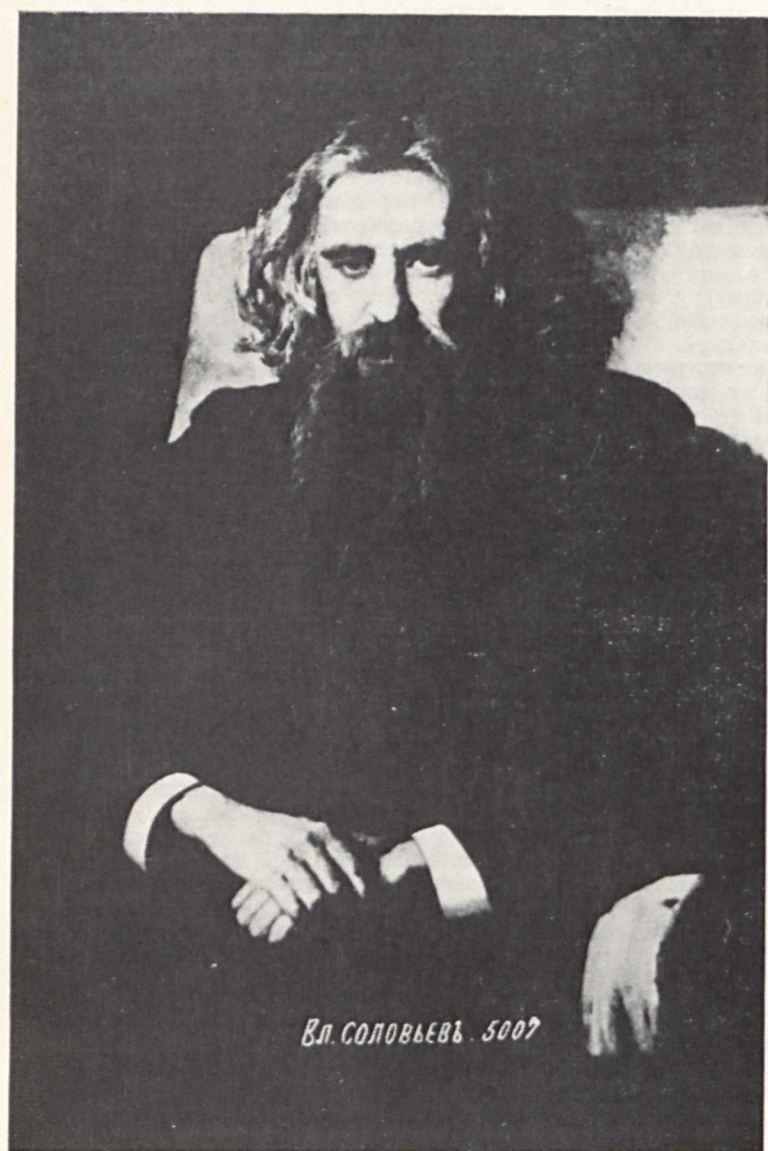
А пока что наше искусство топчется на одном месте — между недостаточным реализмом и недостаточным классицизмом.

Но неужто мечты о старом, добром, честном «реализме» единственная тайная ересь, на которую только и способна русская литература? Неужели все уроки, преподанные нам, пропали даром и мы в лучшем случае желаем лишь одного — вернуться к натуральной школе и критическому направлению? Будем надеяться, что это не совсем так и что наша потребность в правде не помешает работе мысли и воображения.

В данном случае я возлагаю надежду на искусство фантазмагорическое, с гипотезами вместо цели и гротеском взамен бытописания. Оно наиболее полно отвечает духу современности. Пусть утрированные образы Гофмана, Достоевского, Гойи и Шагала и самого социалистического реалиста Маяковского и многих других реалистов и не реалистов научат нас, как быть правдивыми с помощью нелепой фантазии. Мы не знаем, куда идти, но, поняв, что делать нечего, начинаем думать, строить догадки, предполагать. Может быть, мы придумаем что-нибудь удивительное. Но это уже не будет социалистическим реализмом.

1957. Москва

О «нравственной воле» нации*



Вл. Соловьев. 5007

Соловьев Владимир Сергеевич — 16.1.1853 — 31.7.1900. Русский философ, поэт, публицист и критик. Сын историка С. М. Соловьева. После речи против смертной казни в марте 1881-го (в связи с убийством Александра II народолюбцами) Соловьев был вынужден оставить преподавательскую работу.

В конце 70-х и в 80-е годы в обстановке поисков путей преобразования России Соловьев в противовес как радикально-демократическому, так и позднеславянофильскому и официально-охранительному направлениям выступил с социальными позициями, близких к либеральному народничеству.

Предприняв вслед за ранними славянофилами пересмотр «западной философии» как отвлеченной рассудочности и негативной метафизики, Соловьев противопоставляет ей образно-символическое постижение мира.

Эстетическая концепция Соловьева оказала влияние на поэзию и теорию русского символизма, многие представители которого видели в Соловьеве олицетворение переломной эпохи.

Владимир Соловьев

Отечество и нация: хотя более или менее тесно связаны между собою, однако не совпадают всецело. В древнем мире мы ясного деления на народности почти не встречаем, мы видим здесь или самостоятельные гражданские общины, т. е. группы более мелкие, чем нации, объединенные не национально, а только политически, таковы города в Финикии, Греции, Италии, или же, напротив, группы более обширные, чем нация, государства многонародные, так называемые «всемирные монархии», от ассирийско-вавилонской до римской, эти грубые предварения всечеловеческого союза, причем этнические различия имели там лишь материальное, а не образующее значение. Принцип народности, как верховного начала жизни, почти не имел места и времени для своего применения в древнем мире. Противоположение между своими и чужими людьми тогда существовало гораздо еще сильнее и беспощаднее, чем у нас, но оно определялось не национальностью. Противоположение между согражданами и чужеземцами не было заменено противоположением национальным, между своим народом и чужими. Сохранялось иное более широкое противоположение — между эллинизмом и варварством, причем принадлежность к первому не определялась непременно происхождением или даже языком, а только усвоением высшей умственно-эстетической культуры.

Основатели «всемирной монархии» македонские цари, Филипп и Александр, не были греками в этнографическом смысле.

Греки прямо перешли от узкого местного патриотизма отдельных гражданских общин к универсально-культурному самосознанию.

Острые христианского универсализма было направлено против других, более глубоких разделений, сохранявших всю свою практическую силу, несмотря на идеи пророков, философов и юристов, — на свободных и рабов, сохранявшие всю свою силу в действительной жизни. Вот почему апостол должен был провозгласить, что в Христе нет ни иудея, ни язычника, ни эллина, ни варвара, ни свободного, ни раба, а новое творение, — однако не простое сведение старых к одному знаменателю.

Этнос, история, культура • Этнос, история, культура • Этнос, история, культура

Рубрику ведет Лев Николаевич Гумилев

Определение философии Владимира Сергеевича как православной неустойчиво, философия эта — синтетическая, утопическая, в большой степени еретическая.

Уморасуждения о союзе римского папы и русского царя как явленном смысле Богочеловеческого дела — смотри «Историю и будущность теократии», написанную в 1887 году, — это не религиозная русская философия в полном виде, не национальная и не полностью православная — это стоит помнить. Мироощущение философа подтолкнуло его к умственным поискам, инерция которых стала его судьбой и подготовила серебряный век поэзии, но не науки, не философии, не веры.

Что-то гностическое постоянно было в философии Владимира Сергеевича, в его позиции, что не отрицали и такие философы, как П. Флоренский. Учение о Софии-мудрости, одновременно вере и философии, науке и откровении — о Божественной Софии вызывало и продолжает вызывать сомнения. Учение о Софии, Божественной Премудрости как о Четвертой ипостаси Троицы, превращающей нашу Святую Троицу в четверородицу,

является, мягко говоря, не каноническим.

Идея Софии-Премудрости долженствовала философски «снять с Бога вину за несовершенство земного бытия». Мне сия непонятно. Конструирование рационального универсального субъекта — Софии, то есть некоей космическо-пантеистической сущности (существа) излишнее, на мой взгляд, усилие, напрасный труд.

Пантеистические идеи Владимира Сергеевича Соловьева, возможно, увлекут читателей, возможно, сегодня помогут понять историю ума и традиций XIX века, но собственно какое-либо движение вперед, основанное на традициях и языке философа, мне кажется невозможным. Цельное знание, которое хотел создать В. Соловьев, — не религиозное и не естественнонаучное, не может быть тем знанием, которое живет. В какой-то мере все это оказалось связанным с традицией гностицизма, а точнее, двух веков гностики II—III веков н. э. Сам В. Соловьев, как и многие последователи, знал одержимость идеей, «вампиризм идеи», знал преследование черта, о чем упоминается в «Вопросах религии» (1936 г., вып. 1).

Рассмотрим ситуацию, чтобы быть

доказательным. Опровержение дистанции между верой и философией, между христианским откровением и наукой первым и, пожалуй, наиболее фундаментально выразил Эригена, или Иоанн Скотт Эриугена, который накануне XI века объединил Бога и Мир в едином понятии сущного, или Природы. От этой Природы и идет так называемый космизм некоторых наших соотечественников.

Пылкий ученый, ирландский монах Иоанн Скотт Эриугена изучил греческий язык, стал переводчиком Дионисия Ареопагита, Максима Исповедника, получил много сведений об индийской философии «карика» и создал собственную космологическую систему, принципы которой дожили до нашего времени.

Природа — это Вселенная, делящаяся на четыре вида бытия: творящее, но не сотворенное; сотворенное, но не творящее; сотворенное, но не творящее; не сотворенное и не творящее. Первое предложение считать Богом, о котором мы ничего не знаем, и Он сам не знает, что Он есть. Не имея ни начала, ни конца, Бог не может действовать, то есть двигаться, но не может и покоиться: ему мешает

Отрицательный стоический идеал человека бесстрастного, равнодушного к гибели мира, апостол заменяет положительным идеалом человека, сочувственного и единогодушного со всем творением. В этом возрожденном состоянии индивидуальность — как и национальность и все другие особенности и отличия, — перестает быть границей, а становится основанием положительного соединения в всечеловеческом.

Первые проповедники евангелия не имели причины заниматься национальным вопросом, еще не выдвинутым жизнью человечества, так как ясно определившихся, самостоятельных и самосознательных народностей почти вовсе не было на тогдашней исторической сцене.

По причинам само собой понятным ранее всех европейских народов национального самосознания достигла Италия. Они не считали истинным и прекрасным утверждать себя и свою национальность, они прямо утверждали себя в истинном и прекрасном; эти творения не были хороши тем, что прославляли Италию, а напротив, они прославляли Италию тем, что были сами по себе хороши — хороши для всех. При таком условии патриотизм не нуждается в защите и оправдании: он сам себя оправдывает на деле, проявляясь как творческая сила, а не как бесплодная рефлексия.

Высший расцвет английского народного духа может быть для краткости обозначен пятью именами: Бэкона, Шекспира, Мильтона, Ньютона и Пенна.

«Англия для англичан» — это было бы для них слишком мало; они думали, что для англичан весь мир, и имели право это думать, потому что сами были для всего мира.

В национальном развитии Франции кульминационный пункт (если не по содержательности, то по внутренней напряженности народной жизни и по широте ее внешнего захвата) представляет та эпоха, когда всего яснее выразилось всемирно-историческое значение этой страны. Конечно, всеобъемлющее революционное триединство осуществлялось довольно странным образом. Но во всяком случае восторженное увлечение народа этими всеобщими идеями слишком ясно показывало, что он был чужд узкого национализма. Желала ли Франция быть только «для французов», когда она отдалась полу-итальянцу, чтобы он, управляя ее силами, смел по всей Европе старый порядок и внес всюду универсальные принципы гражданской равноправности, религиозной и политической свободы?

Что касается до нашего отечества, то Петр Великий и Пушкин — достаточно этих двух имен, чтобы признать, что наш национальный дух осуществляет свое достоинство лишь в открытом общении со всем человечеством, а не в отчуждении от него.

История всех народов — древних и новых, — имевших прямое влияние на судьбы человечества, говорит нам одно и то же. Народы живут и действуют не во имя себя или своих материальных интересов, а во имя своей идеи, т. е. того, что для них всего важнее и что нужно всему миру, чем они могут послужить ему.

И каждый из нас не имеет права в любви к своему народу отделять его от смысла его жизни и служение его материальным выгодам ставить выше нравственных требований. И если сам народ своим истинным творчеством и самосознанием утверждает себя во всемирном — в том, что имеет значение для всех или в чем он солидарен со всеми, то каким же образом

истинный патриот может ради предполагаемой «пользы» своего народа разрывая солидарность с другими, ненавидеть или презирать чужеземцев? Но существует же, однако, национальная вражда и противоборство? Существует, конечно, как некогда существовало повсюду людоедство, существует как зоологический факт. Возведенный в отвлеченное начало, этот зоологический факт тяготеет над жизнью народов, затемняя ее смысл и подавляя ее вдохновение.

Требование любить другие народности как свою собственную вовсе не означает психологической одинаковости чувства, а только этическое равенство волевого отношения. Преодолев нравственной волею бессмысленную и неестественную национальную вражду, мы начинаем знать и ценить чужие народности. Национальный вопрос для многих народов есть вопрос об их существовании. В России такого вопроса быть не может. Тысячелетней исторической работой создалась Россия, как единая, независимая и великая держава. Это есть дело сделанное, никакому вопросу не подлежащее. Но чем прочнее существует Россия, тем настоятельнее является вопрос: для чего и во имя чего она существует? Дело идет не о материальном факте, а об идеальной цели. Национальный вопрос в России есть вопрос не о существовании, а о достойном существовании.

Человек существует достойно, когда подчиняет свою жизнь и свои дела нравственному закону и направляет их к безусловным нравственным целям. Ложный и вредный предвзвешивание, отделяющий политику от нравственности, мешает прилагать к жизни народов высшие требования личной жизни. Область вопросов политических есть лишь новая, более широкая и сложная сфера для применения тех самых идеальных начал, которыми должна управляться личная деятельность каждого. Здравая политика есть лишь искусство наилучшим образом осуществлять нравственные цели в делах народных и международных. Поэтому руководящим мотивом политики должны быть не корысть и не самолюбие национальное, а долг и обязанность.

С точки зрения национального эгоизма, донныне господствующего в политике, каждый народ есть особое, довлеющее себе целое, и свой интерес есть для него высший закон. Нравственный долг требует от народа прежде всего, чтобы он отрекся от этого национального эгоизма, преодолел свою природную ограниченность, вышел из своего обособления. Народ должен признать себя тем, чем он есть по истине, то есть лишь частью всецелого целого: он должен признать свою солидарность со всеми другими живыми частями этого целого, — солидарность в высших всечеловеческих интересах, — и служить не себе, а этим интересам в меру своих национальных сил и сообразно своим национальным качествам. Такое нравственное самоотречение народа ни в каком случае не может совершиться вдруг и зараз. В жизни нации, как и отдельного лица, мы находим постепенное углубление нравственного сознания. Так прошедшее русского народа представляет два главных акта национального самоотречения — призвание Варягов и реформа Петра Великого. Оба эти великих события, относясь к сфере материального государственного порядка и внешней культуры, имели лишь подготовительное значение, и нам еще предстоит решительный, вполне сознательный и свободный акт национального самоотречения.

Этнос, история, культура • Этнос, история, культура • Этнос, история, культура

воля, через которую Он хочет быть всем. По отношению к предметам мира он — Небытие. По отношению к идеям — причинность и потенциальность. По отношению к себе — «Божественный мрак», ибо как монада Он равен самому себе. И это «Небытие» непрестанно изливается и образует бесчисленные потенции, которые в свою очередь через усвоенные формы становятся действительностью. Ну, чем это не пантеизм. Да как знакомо!

Жуткое Небытие хочет стать Бытием и, благодаря наличию у него воли, образует Троицу, где Сын — превращение описанного Ничто в объект, единый первообраз, который умножается во множестве форм. Эти формы, видимо, платоновские идеи — эманации, превращающиеся в объекты, раскрывающиеся как человеческие души, которые «творятся и творят».

<...> души умерших — и тут самое существенное, так как касается обыденных представлений простого человека, — души умерших оказываются милы «божественному мраку» — тому самому страшному для каждого простого человека Средневековья, заботившегося, чтобы душа его была бессмертной. Так что было

в целом неясно, кому поклоняется Эригена — Богу или Сатане под именем Бога, божественному мраку.

Сам Эригена, видимо, понимал, что молиться «Небытию», породившему мир произвольно — путем эманации, а не акта творения, и не ведающему о его существовании — невозможно. Если молитва не услышана — она не нужна.

Поэтому он предложил подменить ВЕРУ ЗНАНИЕМ. «Истинная религия есть истинная философия». И наоборот, «истинная философия есть истинная религия».

Допустим, но ведь научное знание, тогда называемое философией, непрерывно изменяется. Значит, согласно Эригене, должны изменяться и догматы религии, в том числе и принципы, изложенные выше. Но где тогда критерий истинности суждений? Опыт? Но ведь не в опыте же был воспринят Эригеной «божественный мрак»?

И наконец, в концепции Эригены, вопреки свидетельствам Евангелия, нет места Сатане как противнику и искушителю Христа. Здесь — и это, как увидит читатель, крайне важно для одной аналогии с русским XIX веком, —

Эригена следует авторам II века, пытавшимся совместить строгий монизм с прямыми словами Христа об искушении в пустыне.

Переводя эту дилемму на современный язык, можно сказать, что в возникшей системе представлений роль дьявола играл вакуум, который, как известно, при столкновении с материей весьма активен, хотя без нее лишен существования. Но поскольку живое воображение людей того времени требовало персонификации и добра, и зла, то ими и были Сатана и воинство демонов: Вельзевул, Астарот, Астарта, Молох и хромой бесенок Асмодей — сколько их промелькнуло в XIX веке мимо глаз читателей — были приняты после XII века как рабочая гипотеза. В таком виде они и дожили до эпохи Возрождения, дав начало теоретическому обоснованию Второй инквизиции, а затем в конце XIX века, уже как «литература», рассыпались по страницам романов и драм.

В XIII веке книга Эригены «О разделении природы» была подвергнута осуждению на поместном соборе в Сансе. С этого времени мысли Эригены были приняты и развиты, однако не теолога-

Этому исполнению нашего нравственного долга препятствует лишь неразумный псевдопатриотизм, который под предлогом любви к народу желает удержать его на пути национального эгоизма, т. е. желает ему зла и гибели. Истинная любовь к народу желает ему действительного блага, которое достигается только исполнением нравственного закона, путем самоотречения. Такая истинная любовь к народу, такой настоящий патриотизм, тем более для нас, Русских, обязателен, что высший идеал самого русского народа (идеал «святой Руси») вполне согласен с нравственными требованиями и исключает всякое национальное самолюбие и самонравие.

Настоятельная потребность наша, существенное практическое условие для исполнения нашего высшего национального призвания есть духовное освобождение России.

Россия обладает, быть может, великими и самобытными духовными силами, но для проявления их ей во всяком случае нужно принять и деятельно усвоить те общечеловеческие формы жизни и знания, которые выработаны Западной Европой. Наша внеевропейская или противу-европейская преднамеренная и искусственная самобытность всегда была и есть лишь пустая претензия; отречься от этой претензии есть для нас первое и необходимое условие всякого успеха.

В исторической жизни человечества народность являлась доселе по преимуществу как сила дифференцирующая и разделяющая (так действовала она, например, во всех церковных разделениях). Между тем, такое разделяющее и обособляющее действие народности противоречит всеединящим нравственным началам. И если христианский народ может поддаться духу национального эгоизма и в процессе обособления перейти божественные пределы, то тот же народ может сам начать обратный процесс интеграции или исцеления разделенного человечества. И по своему историческому положению, и по национальному характеру и мирозерцанию Россия должна бы сделать начин в этой новой положительной реформации. Исполнит ли она свою нравственную обязанность — мы предсказать не можем. Судьба людей и наций, пока они живы, в их доброй воле. Одно только мы знаем наверное: если Россия не исполнит своего нравственного долга, если она не отречется от национального эгоизма, если она не откажется от права силы и не превратит в силу право, если она не возжелает искренно и крепко духовной свободы и истины — она никогда не может иметь прочного успеха ни в каких делах своих, ни внутренних, ни внешних.

Ставя, в силу национального принципа, служение своей народности как высшую цель, каждый народ тем самым обрекает себя на нравственное одиночество.

Если каждый народ смотрит на другие или как на вечных врагов и соперников, или же как на ручьи, которые должны слиться в его море, — если, одним словом, национальное чувство является только в образе национального эгоизма, — то без всякого сомнения оно есть отречение от вселенского христианства и возвращение к языческому и ветхозаветному партикуляризму. И если такому национальному эгоизму суждено возобладать в человечестве, — тогда всемирная история не имеет смысла и христианство напрасно являлось на земле.

Правда, принцип национальностей может представляться в другом виде: он может являться не как выражение народного эгоизма, а как требование международной справедливости, в

силу которой все народности имеют равное право на самостоятельное существование и развитие. В этой форме принцип национальностей не идет далее отрицательной заповеди, обращенной по преимуществу к сильным народам, чтобы они не утесняли и не угнетали слабых народностей. Но, предполагая, что известный народ не преступает пределов международной справедливости, не угнетает и не истребляет других народов — этим еще несколько не решается вопрос о положительном начале его жизни, — чем и во имя чего он живет, чему служит? И если он живет только собою и во имя себя, служит только себе, то, даже и соблюдая отрицательную справедливость к другим народам, т. е. не обижая их прямо, он все-таки будет повинен в национальном эгоизме.

Во всяком случае, если мы хотим, чтобы народ был крепок и силен (для себя самого, или для Царства Божия), то незначителен для нас, охмеляя его самонравием. Любование самим собою, самоугождение и самопоклонение никак не могут укрепить народный дух — напротив, они обессиливают и разлагают его.

Наша история представляет два великие, истинно-патриотические подвиги: призвание Варягов и реформу Петра Великого. И против этих-то двух великих подвигов народного духа встают во имя патриотизма, отвергают первый из них, как басню, а второй осуждают, как историческое злодеяние.

Склонность к розни и междоусобицам, неспособность к единству, порядку и организации были всегда, как известно, отличительным свойством славянского племени. Родоначальники нашей истории нашли и у нас это природное племенное свойство, но вместе с тем нашли, что в нем нет добра, и решились ему противодействовать. Не видя у себя дома никаких элементов единства и порядка, они решились призвать их извне и не боялись подчиниться чужой власти. По видимости эти люди, призывая чужую власть, отрекались от своей родной земли, изменяли ей, — на самом деле они создали Россию, начинали русскую историю. Великое слово народного самосознания и самоотречения: «земля наша велика и обильна, но порядка в ней нет, придите владеть и княжить нами» — было творческим словом, впервые проявившим историческую силу русского народа и создавшим русское государство.

И наши предки не дожидались, чтобы единство вышло само собою из розни, и порядок — из безначалия: они обратились к действительной силе единства и порядка.

И вот, как прежде приходилось искать чужого начала власти за неимением своего, так теперь пришлось искать чужой цивилизации и просвещения за неимением своих. И тут опять должен был проявиться у нас истинный патриотизм — бесстрашная вера и деятельная практическая любовь к родине. Такая вера в Россию, такая любовь к ней были у Петра Великого и его сподвижников. Для народного самолюбия идти в чужую школу могло казаться еще хуже, чем идти под чужое владычество. Но Петр Великий верил в Россию и не боялся за нее; он верил, что европейская школа не может лишить Россию ее духовной самобытности, а только даст ей возможность проявиться.

Если нас, теперешнюю русскую интеллигенцию, испортила и оторвала от народных корней реформа Петра Великого, то сами виновники этой реформы — чем они могли быть испорчены и оторваны от народных корней?

Этнос, история, культура • Этнос, история, культура • Этнос, история, культура

ми, а философами: Декартом, Спинозой, Кантом, Фихте, Гегелем. Конечно, любопытно было бы разобраться, каким образом и за счет каких воздействий возникла эклектическая и синкретическая концепция Эригены, то есть каким образом органическое мировоззрение сменилось химерным.

Но мы рассмотрим исследование истории одной идеи другой хронологией и вспомним, что живое творчество и как антитеза ему — антитворчество: синкретизм, смешение — шли и боролись, переплетаясь причудливым образом. Так, к концу XIX столетия в России сложилась почва, на которой развились некоторые идеи, которые легче всего обозначить как выдумки. Одна из них — идея всеединства, всемирной отзывчивости, вселенности нашей культуры. В 1870—90 годах, когда писали русские философы и религиозные мыслители, такие как К. Н. Леонтьев, самым главным врагом естественных наук — Знания и, соответственно, христианства, Веры, — а К. Н. Леонтьев оставался всю жизнь христианином и естественником, — был неогностицизм, а иначе, атеизм, гностики конца века, так определенно описанные Иваном

Тургеневым под именем нигилистов. С ними предстояло бороться и науке, и вере, и потому ситуация конца XIX века и начала XX века напомнила историю II—III веков н. э., когда на окраине Римской империи в борьбе с атеизмом был принят Ветхий завет. Совпадения поразительные, и я мог бы лишь посоветовать прочитать В. Соловьева и под этим углом зрения.

Главным противником юного христианства во II веке был неоиудаизм Талмуда и Кабалы, но полемика христиан с иудеями велась на фактическом материале Библии. Обе стороны доказывали, что их учение ближе к древнему, а следовательно, и правильнее.

И тут же в игру вступил новый партнер — атеистический гностицизм, точнее, крайнее проявление его, в III веке называвшееся манихейством. В борьбе с верой и естествознанием того времени это учение на место личного Бога и дьявола поставило две стихии «Мрака» и «Света». Благодаря непрекращающейся борьбе их между собой возникает и существует материальный мир. Отношение к миру у гностиков-атеистов и христиан было

прямо противоположным. Первые считали материальный мир (биосферу) злом, подлежащим постоянному изменению, поскольку материальный мир, по их мысли, обычный враг человека, надлежит тщательно искоренять с целью предстоящей лучшей жизни. В сравнении с христианством гностики «творящий свет» (Божественную энергию) считали мраком, а «мрак» (бездну или вакуум) — светом. Естественно, что гностицизм боролся за свет. Для борьбы с культурой и биосферой, самой жизнью настроения участников сектантства II—III веков сыграли свою роковую и зловещую роль. И роль нигилизма XIX века была не менее впечатляющая.

Тогда в 180—200 годах н. э. христианская мысль для оказания сопротивления атеистическим антисистемам и химерическим концепциям гностиков приняла на вооружение Ветхий завет в варианте «семидесяти толковников», в переводе, сделанном еще во II веке до н. э. Теперь в иудейском предании, Ветхом завете, видели союзника против общего врага. Эта тенденция мирно уживалась с развитием учения о Троице и Логосе, которое по своим философским истокам вос-

Ни норманские завоеватели, ни немецкие и голландские мастера не оказались для нас опасными, не подавили и не поглотили нашей народности; напротив, эти чужие элементы оплодотворили нашу народную почву; создали наше государство, создали наше просвещение. Ложный патриотизм боится чужих сил; истинный патриотизм пользуется ими, усваивает их и оплодотворяется ими.

Вспомните про Гете — вот бесспорно величайший представитель германской национальности, провозвестник настоящих откровений германского духа, и однако же это не мешало ему быть в высшей степени равнодушным ко всем национальным патристическим интересам. Возьмем Шопенгауэра — не столь великого, но все-таки крупного и крайне типичного немца, — который не только был чужд всякого национализма, но не иначе как с глубочайшим презрением отзывался о германской нации, находя в ней единственно хорошим немецкий язык (как и наш Тургенев относительно России). Между тем вы согласитесь, что не только Гете, но и Шопенгауэр лучше представлял собою германскую народность, лучше послужил своему народу и более его прославил, нежели, например, Менцель и другие германфилы. Я указываю на антинационализм Гете и Шопенгауэра вовсе не как на образец для подражания, но оба они наглядно доказывают, что народность или народный характер, как положительная сила, присущая всему народу и особенно проявляющаяся в его лучших людях, — это есть одно, а национализм, т. е. ревнивая и напряженная заботливость о своей национальной особенности, усиленное возбуждение национального эгоизма — это есть совсем другое и даже противоположное. Народный дух, национальный тип, самобытный характер — все это существует и действует собственной силой, не требуя и не допуская никакого искусственного возбуждения. В истинно народном нет ничего нарочного, иначе вместо народности окажется только народничанье. Между тем и другим такая же точно разница, как между оригинальностью и оригинальничанием: первое есть нечто невольное и хорошее, второе есть нечто намеренное и дурное.

Люди и народы бывают самобытны, но сделаться самобытными никто не может. Народная самобытность, как настоящий клад, дается только тем, кто его не ищет; а кто ищет, тот вместо сокровища приносит домой одни негодные уголья.

Чтобы проявить народную самобытность, вовсе не нужно «устремлять все силы к распознаванию нашего народного типа», а нужно прилагать эти силы к делу.

«Идяху же с Ним народы мнози: и обращая рече к ним: Аще кто грядет ко Мне и не возненавидит отца своего и мать, и жену, и чад, и братию, и сестер, еще же и душу свою, не может Мой быти ученик» (Ев. от Луки, XIV, 25, 26).

Евангельская «ненависть» не противоречит истинной любви, а есть ее необходимое проявление. Евангельские слова имеют такой смысл: «вы думаете, что настоящая любовь состоит в слепой и исключительной привязанности к своему родному, к семье, к народу. Для вас отречение от всего этого означает отсутствие самой любви; на нашем языке это есть ненависть. Очевидно, есть две ступени в любви к народу и одна для другой кажется ненавистью. Любовь тут кажется враждою, преданность — предательством, похвала — хулою».

На русский народ или, точнее говоря, на взаимоотношение

в нем высшего и низшего классов существуют два крайние взгляда, противоположные друг другу и, однако же, во многом существенном сходящиеся между собой; первый из них я назову крепостническим, а второй — народопоклонническим. С одной стороны, все воры да пропойцы, а с другой — все Пожарские, спасающие Россию.

Обе противоположные крайности крепостничества и народопоклонства сходятся и в этом отношении, отличаясь своим анти-историческим характером. Они желали бы остановить историю и вернуть человечество или, по крайней мере, наш народ к минувшим, более или менее отдаленным эпохам. В этом одном уже явное обличение их несостоятельности. Ближайшая цель исторического процесса и нашей общественной деятельности есть полное развитие и распространение гуманной культуры.

Помимо различия между более или менее одаренными народами и племенами, в каждом народе и племени двигателем культурного прогресса может быть только избранное меньшинство, а не народные массы, слишком занятые материальным обеспечением. Дело не в обособлении классов по случайным преимуществам, а в разделении труда по способностям. Вообще разделение труда есть первое условие и первый признак цивилизации. Никакая справедливость не предписывает, чтобы все делало одно и то же; требуется только, чтобы каждый трудился не для одного себя, чтобы сделанное одним или немногими могло быть общим достоянием. И вот этой-то простейшей, азбучной истины, без которой вся история есть бессмыслица, не хотят понять и принять ни наши крепостники по своему своекорыстию, ни наши народопоклонники по своему недомыслию.

В противоположность этим двум социальным ересям, из коих одна стремится разделить нацию на два враждебных стана, а другая — слить ее в бесформенную массу, мы утверждаем нравственно-органическую солидарность между простым народом и образованным классом и обязанность для этого последнего культурно служить народу, проводя в его жизнь не собственные измышления и своекорыстные затеи, а единственно твердые и единственно плодотворные начала общечеловеческого просвещения и вселенской правды.

Грех славянофильства не в том, что оно приписало России высшие призвания, а в том, что оно недостаточно настаивало на нравственных условиях такого призвания. Пускай бы эти патриоты еще более возвеличивали свою народность, лишь бы они не забывали, что величие обязывает; пускай бы они еще решительнее провозглашали русский народ собирательным Мессией, лишь бы только они помнили, что Мессия должен и действовать, как Мессия, а не как Варавва. Но именно на деле и оказалось, что глубочайшею основой славянофильства была не христианская идея, а только зоологический патриотизм, осуждающий нацию от служения высшему идеалу и делающий из самой нации предмет идолослужения.

Человек, который хочет быть вполне достойным этого звания, не может оставаться только человеком: в нем должна жить и разгораться искра высшей божественной природы, поднимающая его над средою повседневности. Точно так же исторический народ, если хочет жить полною национальною жизнью, не может оставаться только народом, только одною из наций, — ему неизбежно перерасти самого себя, почувствовать себя больше чем народом, уйти в интересы сверхнациональные, в жизнь всемирно-историческую.

* Цитаты из трудов В. Соловьева «Чтения о Богочеловечестве», «Смысл любви», «Россия и вселенская церковь» скомпоновала Ада Сафарова.

Этнос, история, культура • Этнос, история, культура • Этнос, история, культура

ходило к неоплатонизму, а оно, как и родственное церковное христианство, видело две тысячи лет назад в гностицизме своего главного врага. Но общий враг сделал свое дело — он сблизил с собой считаться. С атеизмом пришлось спорить, воспринимая его тезисы и облекая далеко идущие мечты в одежды, очень напоминающие ересь. Впрочем, духовная ситуация России второй половины XIX века еще ждет своего исследователя, и я бы рискнул сказать — первооткрывателя.

Теперь о той уступке ложным выводам, о которых я сказал вскользь, — о вселенскости, самобытности и о том, что метафизика всеединства отвечает потребностям дня. Федор Михайлович и Владимир Сергеевич — творцы метафизики, всеединства, вселенскости, они думали, достаточно протянуть руку и — ? Они думали, что они правы, они любил Западу и Восток. Но ни Западу, ни Восток не захотели лобызаться с нами. Мы хотели, но они-то не захотели и не хотят, и не надо думать, что наши чувства суть законы биосферы. Дело в том, что в биосфере так устроено, что мир, весь живой, плещущийся бесконечный мир расколот

на череду этнических общностей, популяций, назовем так, мозаичных самих по себе и располагающихся по поверхности земного шара. Их невозможно объединить, потому что в объединении обязательно будет присутствовать насильственная мысль, невозможно устроить так, чтобы они любили друг друга. Пример нелюбви — распавшийся по половине эйкумены Рим, жестко лимитировавший отношения этнических культур между собой. Результат всем известен.

Еще пример, сегодня: мусульманский мир. При относительно простой догматике этого вероучения, при высокой развитости этнических и культурных традиций вдруг обнаружился простор для борьбы одних с другими: шиитов с суннитами, берберов с арабами, арабов с иранцами, Магриба с Машриком.

Мысли Владимира Сергеевича о все-национальном всеединстве были неподотворны, утопичны с самого начала. Обманчиво соблазнительны. О всемирной отзывчивости К. Леонтьев однажды написал: «Гармонии а ля Достоевский — всеобщей любви, конечно, не будет. Для этого нужно «химически» переро-

диться, и все это чужь, противная и здравому смыслу, и Евангелию, и естественным наукам. От Соловьева должно остаться много больше, чем эта идея. Останется столь поразительная и простая идея развития Церкви, против которой тщетно спорят и, вероятно, будут до поры до времени спорить наши православные богословы, воображая почему-то заодно с самим Соловьевым, что идея эта ведет в Рим. Тогда как напротив того, эта идея скорее может подавать нам надежды на дальнейшее самобытное развитие Восточной церкви».

Ошибки больших умов поучительнее побед, одержанных обольщающими толпу талантами. Такова канва, внутри которой за две тысячи лет философские идеи В. Соловьева рождались, умирали, приносили ожидания и огорчения, но нам важны не итоги мысли, но сама мысль, которая приоткрывает те отношения, в которых мы живем.

Лев Гумилев

В Узбекистане есть село Газган, расположенное в отрогах Нуратинских гор. Село с северной стороны замыкает квартал Калта куча — дальше начинаются склоны гор.

Основной деятельностью жителей квартала Калта куча являлась обработка мрамора. Доступность и разнообразие естественного мрамора стала основой давней исторической традиции ремесла. Мрамор издавна добывали в каменоломнях «Кони Тахта», «Кони Бушанг». Мастера из Калта куча поставляли в основном полуобработанные изделия мастерам Газгана, Нураты, Бухары, Самарканда. В Калта куча жили профессиональные заготовщики полуфабрикатов. Не владеющих искусством обработки камня в селе стыдили следующей поговоркой: камни Газгана равны золоту, а не умеющие обрабатывать — ослу.

В Калта куча мраморные камни распиливались на нужные размеры. Лицевая поверхность мраморных плит для барельефной резьбы шлифовалась после первичной обработки. Специальные заготовки делались для скульптурных работ.

Обработкой камня занималась вся семья — уставал или отлучался мастер, его место занимали женщины, а когда их отвлекали домашние дела, то и дети.

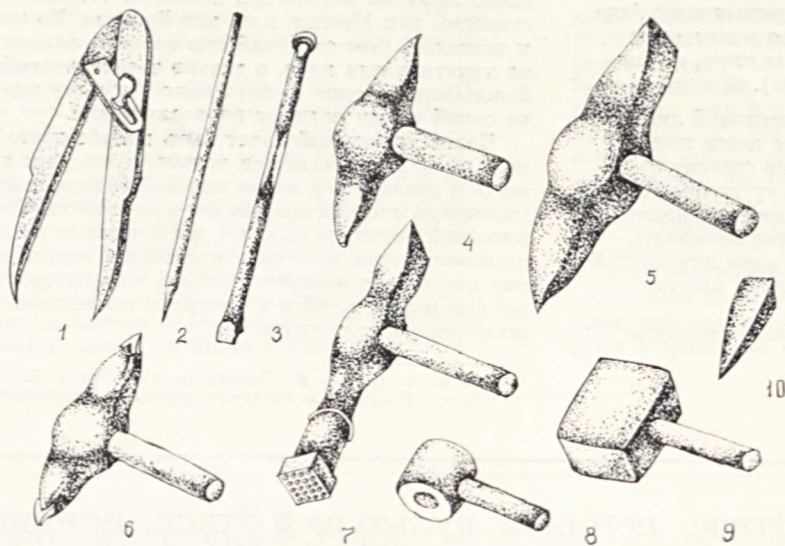
Полуфабрикаты доводили до предметной готовности уже другие мастера со своими семьями — это те, кто наносили узоры. Широкие масштабы строительства порождали большой спрос на мрамор и на мраморные декоративные элементы, а наличие больших запасов камня в свою очередь способствовало постепенной дифференциации специальностей камнерезов.

Надгробные камни, выполненные газ-



Камнерезы села Газган

Додо Назилов



Основные рабочие инструменты газганских мастеров

ти полностью перестроен культовый комплекс Шайимардон. Заново построена мечеть и макбара с промежуточными айванами.

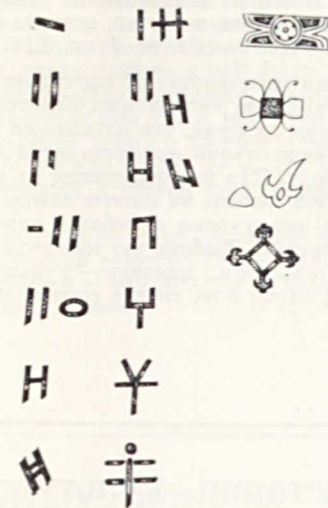
Абдурахим также активно участвовал в строительстве Джума мечети Нураты. Им выполнены угловые каменные колонки портала, боковые стойки дверной коробки, а также мехраб.

Давно забытое мастерами Средней Азии искусство ваяния живых существ также возродил газганский мастер-каменотес Абдурахим Турдыев. Имеющиеся статуи двух сторожевых львов во дворце Ситора-и-Махи-хаса и одного в Арке, водосливы хауза в парке Ситора-и-Махи-хаса в Бухаре и во дворце в Кермине созданы этим мастером.

Скульптуры львов были вывезены из Газгана в Бухару на шести верблюдах. По пути под тяжестью скульптур у верблюдов переломились позвоночники. Видимо, из-за трудностей транспортировки вывоз другого варианта водосливов в виде головы рыбы и безгривого льва, выполненных Абдурахимом по заказу эмира Алимхана, был отложен. Позже эти скульптуры, оставленные в селе, были установлены на двух барьерах для притока воды в центральный водоем села.

После Великой Октябрьской революции Абдурахим мухандис — зодчий активно участвовал в строительных работах городов Ташкента, Бухары. Он один из создателей декора старого железнодорожного вокзала, здания Президиума АН УзССР, надгробия Братской могилы в Ташкенте и ряда несохранившихся памятников.

Учениками уста Абдурахима Турдыева были его брат Абдурасул Турдыев (1897—1962), уста Бако Камилов (1893—



Клеймы-знаки газганских мастеров

ганскими мастерами, можно встретить в самых отдаленных, труднодоступных горных селениях Сариеб, Саврак и др.

Строительные части базы колонн, перемычки, ступеньки, решетки, водосливы, бытовые предметы — чашки, ляганы, плиты над сандалом (низенький столик «сандал» ставится над заполняемой углем ямой в полу комнаты и покрывается одеялом; сидящие вокруг согреваются, опустив ноги под одеяло) и таппау (водопоглощающий колодец, прикрытый мраморной плитой с отверстием посередине), выполненные газганскими мастерами, вывозились в окрестные селения и в Бухару, Самарканд, Нурату.

Газганские мастера воспроизводили в камне узоры, которые широко использовались в деревянном орнаменте Нураты, Газгана и Дейибаланда.

Полуфабрикаты и готовые изделия мастеров Газгана использовались в архитектурном декоре таких городов, как Самарканд, Бухара и Нурата. Можно предположить, что некоторые мастера, создававшие декоративное убранство монументальной архитектуры, являлись уроженцами Газгана. К сожалению, это сейчас трудно установить.

В памяти старожилов имена многих мастеров не сохранились. Имена немногих мастеров удалось выявить по надписям,

имеющимся на надгробных камнях, колоннах и других изделиях. Следует отметить, что мастера не всегда подписывали свою работу. Однако результаты предварительного исследования показали, что мастера имели свои клейма-знаки. Выявлено более десяти видов клейм. Видимо, клеймо определяло продукцию мастерской того или иного мастера. Однако в надгробных камнях, плитах и других видах продукции, выполненных газганскими мастерами, со второй половины XIX века аналогичных знаков не имеется.

Имена мастеров уста Мухаммади Хирави и Махмуди Нури (нуратой) выявлены из надгробного камня Куктош ота (1509 г.) в мечети села Джуш.

Изумительная резная мраморная колонна высотой 418 см, имеющаяся в мечети села Дейибаланд, выполнена усто Алимом Газгани. Все части колонны: плита-основа, база, ствол и капитель — разборные. Перетранспортировка колонны в село Дейибаланд была осуществлена на двух верблюдах.

К представителям XX века следует отнести талантливого мастера-камнереза, скульптора и зодчего Абдурахима Турдыева (1870—1938). Абдурахим обучался искусству резьбы по камню у своего дяди Мулла Мумина (XIX в.). Под руководством уста Абдурахима в селе Газган поч-

1980), Сафар Элмурадов (1893—1935), зять Абдурахима. Сыновья и дочери уста Абдурахима — Рахматулла, Хамида, Хакима также искусно владеют искусством резьбы по камню. В настоящее время внуки уста Абдурахима — Тахир и Хамид Рахимовы успешно развивают искусство своих предков.

В селе также с уважением вспоминают имена Исы Бурханова (1863—1916), уста Рахмата Тагаева (1882—1946), Бабаназора Джаббарова (1896—1972), Сафара Каххарова (1915 г. р.), уста Умра Базарова (1862—1922) и его сына Махмадражаба Базарова (1891—1961). Уста Умром Базаровым выполнены фонтанчики в виде чаши и вазы для архитектурного декора. Внук потомственного мастера Хайтмурада Юлдашева (1866—1923) Иркин Хайитов ведет в школе уроки резьбы по камню. Он успел подготовить плеяду молодых мастеров. Иркин Хайитов в 1980 году стал лауреатом премии Ленинского комсомола. Сейчас он возглавляет кооператив камнерезов.

Учащихся СПТУ-8 в Газгане обучает искусству резьбы по камню молодой мастер Мухиддин Рузиев (ученик Бако Камилова). Он тоже участник ряда всесоюзных и зарубежных выставок.

Искусство мастеров по обработке камня и в наши дни живет полнокровно.

Газганские мастера пользовались следующими инструментами:

ПАРГОР — циркуль. Он может быть разного размера. Большой паргор может очертить круг радиусом до 50 см. При помощи паргора наносили контуры круговых композиций.

КАЛАМ — стамеска. Рабочая часть калама затачивается с двух сторон. Калам, как и паргор, делается большим и маленьким. Служил для резьбы орнаментов и надписей на поверхности декорируемых изделий.

ЗОГНУЛ — шпунт, инструмент с иглообразными острыми концами. Один конец острее другого. Им пользовались для придания форм и просверливали проемы. Следует отметить, что рабочая часть современного инструмента более совершенна. На обоих концах инструмента прорезаются гнезда, куда вставляются алмазные лезвия.

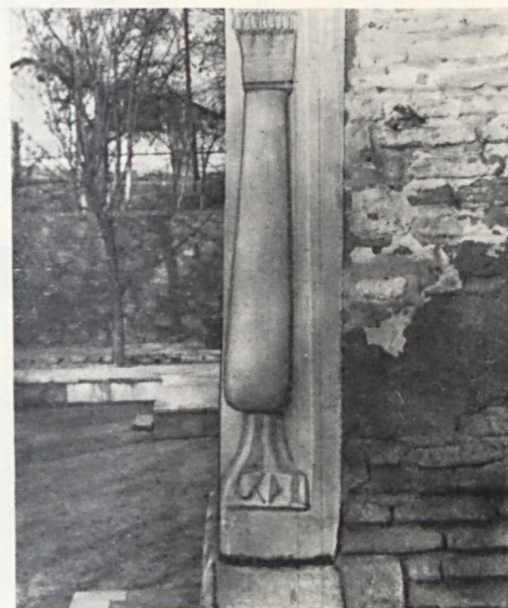
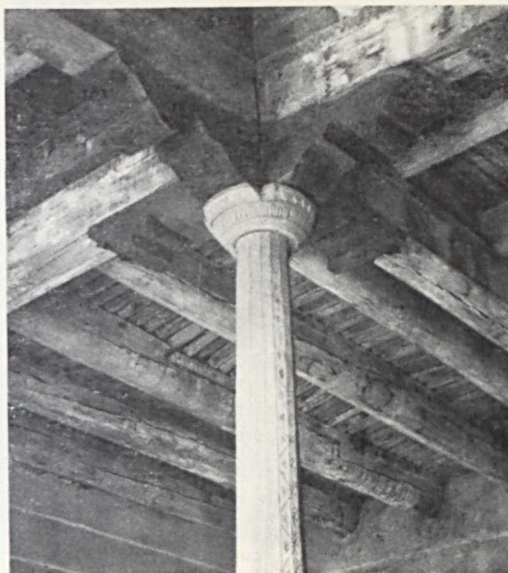
ТЕШАЮ ЗОГНУЛ. Основной и практичный инструмент камнерезов. Один конец, называемый теша (топорик), имеет широкое лезвие. Им пользовались для обработки и шлифовки поверхности камня. Второй конец — зогнул, с иглообразным острым лезвием, употреблялся, как уже отмечено выше, для выявления форм.

ТЕШАЮ ГУРСУМБА — молоток и пунсон. Один конец инструмента такой же, как у тешаю зогнул, второй конец — гурсумба-пунсон — имеет широкое основание. Рабочая часть пунсона заполнена выпуклыми полукругами. Этим концом инструмента мастера наносили плотные насечки — «хол» — по фону.

БИГИЗ — шило, длинный стержень с острым концом. Использовался для вычерчивания линий и чеканки фона мелкими насечками.

МЕТИНЧА — деревянный молоток (киянка). Для того чтобы увеличить вес молотка, с двух сторон рабочей части инструмента просверливали отверстия и заливали их свинцом. При выполнении резного орнамента удары по стамеске производились деревянным молотком, который предотвращал трещины на декорируемых изделиях.

Основными инструментами для работ в каменоломне были «мисран» — лом, «фона» — железные клинья, «куба» — молоток с деревянной рукояткой.

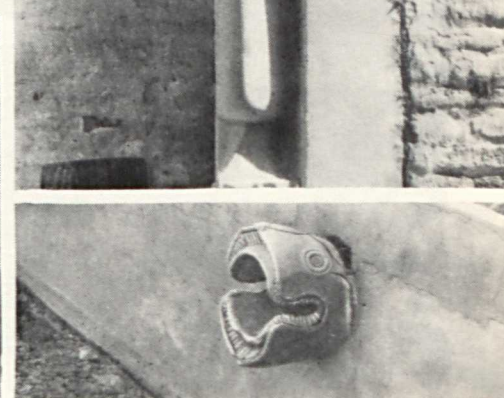
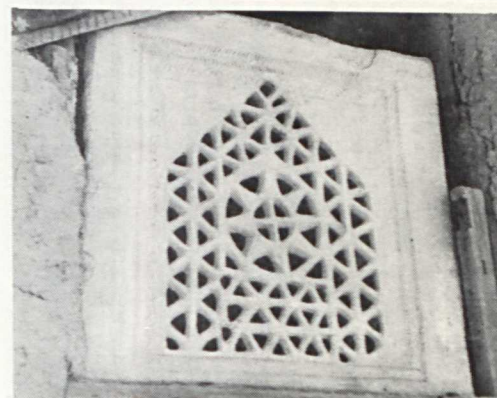
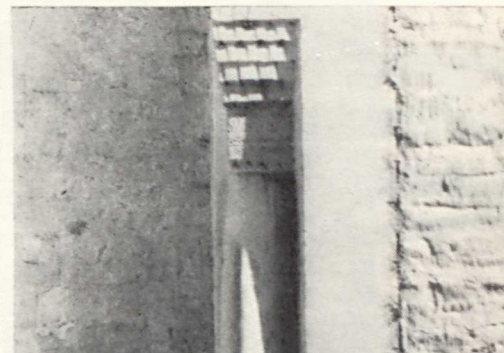


Камень добывали следующим образом

На каменоломнях над массивом или глыбой отмечали контур необходимого размера и по всему периметру контура через каждые 10—20 см вбивали железные клинья. Если вырезаемая глыба высокая, то таким же способом вбивали клинья и с боков. При этом плита откалывалась от пласта по контуру образуемой трещины. После чего при помощи мисрана — лома отбиваемую плиту медленно отодвигали на деревянные настилы, установленные рядом. Из отколото-го камня в первую очередь вытесывали болванку изготавливаемого изделия. В частности, если это ляган—чаша, то брали кубовидную плиту и на одной стороне плиты наносили большой, на другой — маленький круг. Кубовидной плите придавали выпуклую полукруглую форму с наружной стороны, а потом изнутри. Эти работы выполнялись тешой и зогнулом.

Шлифовка поверхности

Для тонкой резьбы изделия обрабатывались кошмой, свалянной из грубой верблюжьей шерсти. Для этого намоченной в воде кошмой затирается поверхность изделия. Большие поверхности шлифовались каменными наждачными кругами или плитами. Если поверхность последнего гладкая, то между ними при затирке засыпается песок и часто поливается водой. В последнюю очередь на поверхность изделия наносятся узоры или надписи. Эта работа выполняется каламом — стамеской и деревянным молотком — метинча.



Резьба по камню
Работы мастеров: Алима Газани,
Абдурахима и Абдурасуля Турдыевых,
Исы Бурханова и др.

- Книга: музей в музее
- Вечер художников гобелена

О том, что демократия — не вседозволенность, а строгий порядок, твердят давно. Надо думать, что последнее постановление об ограничении некоторых видов кооперативной деятельности — один из первых примеров реализации этой идеи. О благах регламентации для сохранения духовной чистоты народа недавно давал разъяснение по ТВ председатель Госкино т. Камшалов. Что же касается художников, имеющих склонность к сотрудничеству с неформалами, то ими не менее успешно занимается Министерство культуры. Так, недавно оно объявило свой собственный конкурс на сооружение памятника жертвам сталинских репрессий и, воспользовавшись чисто формальным моментом: общество «Мемориал» не было еще зарегистрировано, — постаралось оставить его в стороне. Одноверменно Минфин приостановил «Мемориалу» оформление банковских документов на деньги, присланные со всех концов страны на его счет 700454. А банк в свою очередь отказался сообщить, сколько именно денег поступило. Интересно, что именно и как будет упорядочено этими и иными ведомствами дальше!

Выставки

Выставка Яана Пярна

В последние годы Всесоюзный музей декоративно-прикладного и народного искусства часто показывает произведения художников-ювелиров: стоит вспомнить недавние экспозиции московских художников, выставки польского искусства, художественной эмали. В ноябре — декабре 1988 года мы увидели работы представителя эстонской школы. 35-летний Яан Пярн, недавно ставший членом СХ СССР, сейчас, пожалуй, более известен и признан за рубежом, нежели в нашей стране. Он участник

многих международных выставок, имеет золотую медаль конкурса «Яблонь-83», главную премию IV quadriennale художественных ремесел социалистических стран в Эрфурте (1986). Две работы Пярна включены в известное фундаментальное издание Б. Каргилдза «Ювелирное искусство XX века». Все эти «дипломированные» работы были представлены в музее на Делегатской.

Строгая суховатая графика, безупречное владение формой, подчеркнутый геометризм, создание ультрасовременного сти-

ляута — с этими особенностями творческой системы Я. Пярна московские зрители познакомились, по существу, впервые на прошедшей выставке. Показ работ эстонского художника открыл задуманную сотрудниками му-

Вечер мини-гобелена

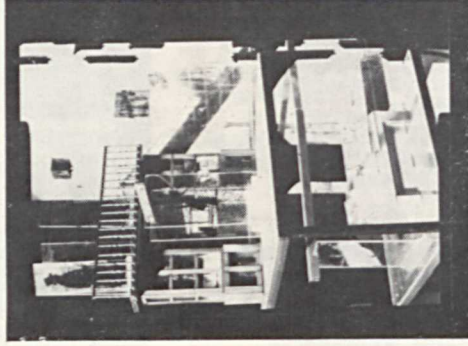
В Московском Доме художника в рамках текстильного клуба прошел вечер мини-гобелена. Экспозиция, сформированная из работ московских художников и их ленинградских гостей, дала возможность познакомиться с состоянием жанра, его достижениями и проблемами.

В ходе обсуждения был отмечен высокий уровень ленинградской экспозиции. Однако говорить о московской и ленинградской школах еще рано — российский мини-гобелен только определяет границы жанра, преодолевая фрагментарность и осваивая масштаб. Поэтому так широк и разнообразен поиск новых тем и образов, новых средств выражения.

НОВЫЕ РАБОТЫ

Проект музея книги

Во Всесоюзной государственной библиотеке им. В. И. Ленина с большим успехом прошло обсуждение проекта Музея книги. Под него отводятся тридцать помещений в южном крыле Пашкова дома (сейчас там идет реставрация), здание церкви Николая на Старом Ватайковом и три двора нынешней ВГБИЛ: почетный, камерный и церковный. Книга должна быть представлена во всей полноте ее существования, как важнейшее средство хранения и передачи информации, как предмет материальной культуры и как произведение графического и декоративного искусства. Кроме того, внутри главной экспозиции предполагается создать своеобразный музей в музее, который расскажет об истории библиотек. Авторы проекта М. Кошник и Е. Голубов отказались от активно-образных решений и сосредоточили свои



усилия на том, чтобы сохранить замечательную атмосферу столь любимой нами Пашкова дома. Им пришлось работать с весьма однообразными экспонатами — книги, кни-

ги, книги, — однако, разбив огромную экспозицию на множество тематических фрагментов (судьба книги, докинные цивилизации, история иллюстрирования одного произведения, писатель — издатель — цензура и т. д.), проэкты разместили их во множестве разнообразных пространств. При этом они сумели очень изобретательно обыграть архитектурный декор и интерьеры XVIII века: лепнину потолков и фриз, крутые деревянные лестницы,

старинные шкафы Румянцевской библиотеки. А рядом с проектом разместились выставка «Дары музею», в экспозиции которой Коник и Голубов смогли наглядно продемонстрировать многие свои решения и находки. В целом удивительным изяществом и приятной интеллигентностью — фоновой неординарностью на фоне публикации последних лет о судьбе многострадающей библиотеки.

А. Папков

В феврале в Пензе проходил Международный научно-практический семинар, посвященный 145-летию со дня рождения В. Э. Мейерхольда. В город, где прошли детские и юношеские годы великого реформатора сцены, съехались исследователи его творчества с разных континентов. Марджори Лоусон Губер (США) сделала сообщение о художниках Театра Мейерхольда. Материалы семинара будут публиковаться в журнале.

НАМ ПИШУТ

Где вы, новосибирские Геростраты?

В «ДН СССР» (1988, № 11) было напечатано наше письмо. Речь в письме шла о том, что групповая выставка 8 новосибирских художников едва не сорвалась из-за того, что по указанию свыше были сняты 4 картины. Мы спрашивали тогда: «Кто же эти новосибирские Геростраты культуры — не пора ли назвать их должности поименно». Редакция дала к письму довольно едкое примечание: «Почему авторы письма полагают, что мы знаем поименно всех новосибирских Геростратов культуры? Своих Геростратов надо знать самим». Да, мы не назвали эти фамилии. Если хотите, мы струсим, потому что это было сужденное мнение «первой» области: от партии, го-

родских властей и культуры. Сегодня мы бы могли их назвать, но зачем? Они все — бывшие. И возможно, последней каплей в их утробе оказалась эта маленькая заметка. Сегодня, год спустя, состоялась новая выставка 8-ми. Перед выставкой прошло бурное обсуждение заметки в правлении местного отделения Союза художников. Снова не все гладко, снова А. Шуриц, Т. Власова, Д. Меньшиков, С. Меньшиков, М. Парщиков, А. Чернов, В. Иванкин и С. Мосиенко сами должны были позаботиться о том, чтобы сделать новой выставке приличный дизайн. Даже машину им не дали, и везли свои работы до выставочного зала они на санках по длинной улице Советской. Выставка интересная, но жалко, что на этот раз сиять с выставки Геростратом было нечего... Где Вы, новосибирские Геростраты? Зашли бы, сияли что-нибудь... Р. Повилейко, Ю. Титков



Вернисаж

Стена памяти

Дмитрий Крымов: Предложил стену с ячейками. Многих насторожила пустота, хорошо бы, говорят, в центре что-нибудь засадить, и боялись, как это, ничего больше не будет — ни вышек, ничего, а только стена и фотографии. Или письма, или справки в ячейках.

Потому что я так понимал задачу. Собрать бы двадцать миллионов фотографий погибших в концлагерях и оклеить ими все здание МЭЛЗа, чтобы куда ни пойдешь — всюду лица. Задача невыполнимая, но 20000000 — это математика, отвлеченность, это не воспринимаешь уже как людей. Отказаться от такой работы невозможно, соглашаться опасно, потому что поток обличаемых вещей, явлений, лиц уже входит в моду, а тут нужно



Дмитрий Крым — художник нетеатра

Елена Луцкая

Он кончил Школу-студию МХАТ, постановочное отделение, и это всегда видно в тщательной серьезности, в ответственности, с какой выполнены его макеты. Начиная на Малой Бронной, прямо с главного художника, мог считать

себя настоящим удачником. Часто его предложения осуществлялись на сцене стопроцентно, в режиссуре Эфроса использовались действительно, активно, талантливо. С Анатолием Эфросом он делал самые значительные свои спектакли: «Впервые замужем», «Продолжение Дон Жуана»... Вот комната, превращенная в театр. Придуманный художником зал встроен в обычное «бытовое» пространство. Для него всякое пространство — не только то, что отведено актерам, но и то, что занято публикой.

Не оттого ли интерьер мхатовского «Тартюфа» трактован значительно шире, чем «просто комната»?

...В «Исповеди» (это по Герцену, по «Былому и думам») в театре Станиславского пространство делится на два плана, в глубине «каюта» Герцена отделана с элегантностью корабельного интерьера, осенена ростральной скульптурой и площадкой капитанского мостика. «Каюта» освещена мягким элегическим золотистым светом лампы над обеденным сто-

лом. Параллельно основному действию идет своя жизнь. Это как текст и подтекст.

Подтекст занимает Крымова до чрезвычайности.

...К «Месяцу в деревне» он вывел ажурную, капризно-женственную единую установку и проэксплуатировал ее столь полно, что к финалу она, кажется, исчерпала все свои возможности.

И тогда вся единая установка обрушивается.

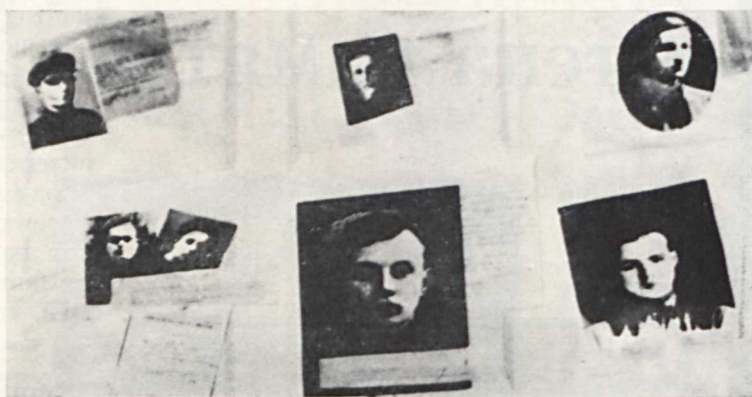
Она исчезает с адским металлическим грохотом под небесную музыку Моцарта. Лязг и Моцарт: это уже симфония художника. Примечательна внутренняя музыкальность мышления Крымова, многообразная связь оформления с музыкой.

...Пространство «Тартюфа» во МХАТе собиралось из останков, лоскутков старинных материй; золотые пальметты на темно-пурпурном бархате, галантные го- белены в духе Ватто, ощущение минув-

что-то совсем другое. Нельзя брать на себя трактовку в образности, нужно, чтобы оно само творилось. Задать что-то совсем простое, поминальное, вроде стенки в крематории. Стенка памяти и конкретность лиц. На фотографиях — то же, что в серии «46-й», люди теплые, нарядные, женщина с прической в ателье снималась, тут же справка о ее смерти. Важно, чтобы чувствовалась конкретность волос, ушей и варварство убийства рядом...

Мы через «Огонек» дали объявление, предлагаем присылать фотографии, документы. Не просим, а предлагаем, как бы заключаем союз. Сколько пришлют — мы не знали. Нам говорят:

— А если останутся белые стенки?



Еще раз о Крымове

Ирина Уварова

сама — правила пользования элементами, частями, целым наконец.

Взять хотя бы эти установки единые или стенки. Они вообще имели потребность либо надвигаться на зрителя из глубины, либо рушиться в финале, как у Крымова — Эфроса рухнуло кружевное дворянское гнездо, хотя Тургенев без того мог бы и обойтись. Тут, я думаю, срабатывал фатальный призыв самого искусства сценографии к трагедии, никак не меньше. К какой-то великой теме, надсюжетной, а может быть, и надтеатральной. Потому положение сценографа внутри заданности репертуара и существующего театра мне видится в трагическом свете, а как сложились его дела, блестящие или скверно, — роли не играет.

Может ли случиться, что культура определяла сценографов двух поколений вообще другому служению?

Еще казалось мне мучительной потребностью Дмитрия Крымова в крупном плане, киношная потребность, театр ее утолить не может. Отсюда и люстра во весь размах сцены, то спустится, то уйдет вверх.

Может быть, на самом деле какой-то совсем иной ему нужен был театр? Не знаю.

Ясно лишь, что сам суровый стиль, зависший над нашей сценой так необычайно долго, вдруг именно через Крымова начал отдавать жизни все, что поначалу тщательно отбирал из нее. Тогда, в начале селекция шла жесточайшая. Выбиралась не просто, скажем, табуретка, но та, что сама могла поведать, кто на ней сидел, где именно и сколько сидел. Стиль на подмостки допускал лишь предметы, несшие на себе оптимальную нагрузку и абсолютной документальной доказательности.

У Крымова эти предметы возвращаются в мир или куда-то еще, в графику например, омытые горькими водами опыта и творчества.

Конечно, крымская серия графики с фотографией в эпицентре, что приведена здесь, рождена на подмостках. Конечно, нужно было выстрадать десятки спектаклей, чтобы принять то, что есть в этой



пей старины, глубокого «ретро», отблески минувшего великолетия явлены при свете люстры с розоватыми абажурами.

КРЫМОВ: Мне хотелось, чтобы у зрителя возникло представление не только о жилище данных, конкретных персонажей. Я представлял себе мысленно такие сундуки с декорациями, реквизитом уже чуть «амортизированными», поблекшими от времени. И вот господин Мольер с компанией, приглашенный играть в каком-нибудь дворце — ну, скажем, у герцога Орлеанского, распаковывает этот свой сценический скарб, развешивает поблеклые гобелены в колоссальном зале и — начинается спектакль...

Громадина-люстра, проницески гиперболизированная, своей массой заменяет занавес.

Декорации Крымова передко и «актерствуют».

Так, в «Попытке полета» кроме жителей болгарского села появился еще персонаж — аэростат. Он велик, его округлое тело дышит, рвется вверх, и туда же стремятся болгарские крестьяне. И печальным причудливым подстреленным зверем опускается огромная масса

на планшет, вдруг «подводя черту» под необычайным путешествием селян над своей и чужой — над нашей общей Землей.

...С опытом приходит все бóльшая, все чаще узнаваемая определенность манеры. Стиль устанавливается, он и поначалу был достаточно строг.

Со временем его стиль становится просто суровым.

Он уже не терпит и не приемлет не только украшения, но зачастую и излишней эмоциональности. Тем занятней, тем увлекательней вдруг распознавать в крымовских декорациях, в их рационалистичной, трезвой лапидарности сильный и несомненно эмоциональный заряд. Сквозь отточенную, логически-выверенную сценографическую форму все-таки непременно проступит истовая вера истинного театра в единение разума и сердца.

Вера во всечеловечность театра.

Такой вот, наверное, театр увиделся ему в «Директоре» на Малой Бронной, театр строгих, беспушных, волшебнопреданных перемен, отчетливых взаимоотношений падуг и кулис. Их нетронутая белизна — знак белоснежной чистоты искусства, недостижимого для грязных рук посредственности. А может быть, то белые листы, на которых можно начертать лишь прекрасные тексты? Или ослепительная «гимническая» белизна кулис — это холст, на котором писать бы декорации? Таким открытым творчеству и недоступным суррогатам оно, светосносным и гармонически простым видится художнику театр.

...Есть художники, чей почерк деспотически довлеет каждому спектаклю и мгновенно распознается.

Есть художники, движимые жаждой перевоплощений.

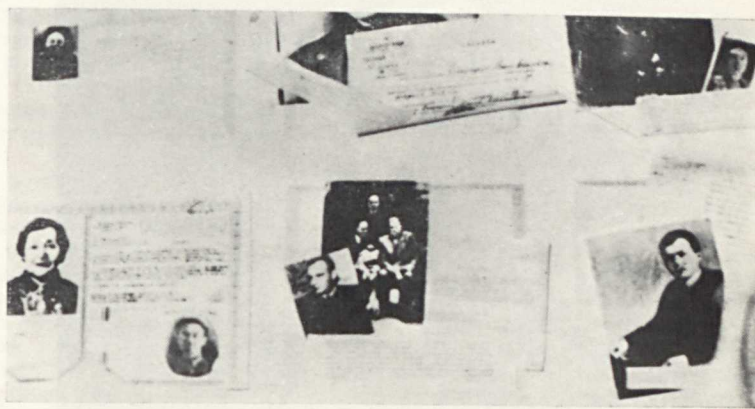
К ним-то и принадлежит Дмитрий Крымов.

— Значит, останутся. И мы будем знать, как люди относятся к этому.

Но море всего прислали. Стенку продлили, а то уже проекты мемориала стали обвешивать, они тут же стояли.

...Кончили мы работу в четыре ночи, когда уже ни о чем не думаешь, мусор бы убрать. Утром приходим — по всей стене люди, вплотную, рассматривают фотографии, лицо в лицо, и уже прилаживают другие бумажки. И фотографии новые появляются, и как бы голоса: «Кто встречал мою мать в Воркуте?» «Папа, я не предал тебя!!!» Потом музыканты сами приходили, играли.

А отдельный объект, проект, вечер памяти, спектакль — все это хорошо, но уже менее истинно, что ли.



серии под названием «46-й год». Ему эти фотографии сама жизнь подсунула; был когда-то какой-то фотограф, остались от него тысячи черных цилиндров пленок, Крымову подарили большую коробку, битком набитую ими, — деревенские фотографии, а как жила деревня 46 года, мы теперь уже хорошо знаем.

КРЫМОВ: Но тут что было? Стремление фотографа сделать постановку, чтобы в кадр попало лучшее. А жизнь за этим любительским снимком другая, отчасти она и в кадр попала, и за кадром как бы сама развивается. Одного ребенка одели получше, на стул поставили — такая привычка к картине благоденствия. А тут мама беспокоится, каково ему с непривычки на стуле, перед фотоаппаратом. А тут другой ребенок, на него хорошей одежды не хватило, и его не снимают. Но почему именно такая рубашка, такие ботинки — это уже графический интерес. Главное — лист, а не сюжет. Отбирал только то, из чего делают графику. Я когда-то задумал серию плакатов театра на Бронной, на фотографиях. Например, «Лето и дым» — на фотографии девочки наложить изображение огромной старухи. Но это было бы развитием темы в условиях определенной цивилизации. А в серии «46-й год» не цивилизация, а варварство.

Контраст постановки и быта тянет заглянуть за рамку.

Еще я думал: эти дети — будущие шестидесятники. Почему шестидесятники такие — потому что они из такого детства. Может быть, потому их и не хватило на свершение. Это относится и к народу, и к мысли. Мысль вырвалась и заглохла. Трагично. Не знаю, получилось ли в серии, но думал об этом.

Тут начинается отсчет явлений, вещей, который получит разрешение в его самой значительной и самой высокой работе — Стене памяти.

Стена скорби, неделя совести — МЭЛЗ, 1988 год, мы о том уже говорили в журнале, и говорю вновь, потому что путь к ней прошел сценограф. Путь от отказа: там, где в театре объемы, тут пустоты, там — барельеф, тут — горельеф и вообще знак отказа от всего: от выразительности, от изобразительности, от метафоричности. Театральный художник здесь только лишь в знании: как сопрягаются вместе пространство и человек. Великое знание для того, чтоб освоить трагедию в великом масштабе человечества и малой данности смертного человека.

23 января не стало знаменитейшего из испанцев — великого художника XX века Сальвадора Дали. Он прожил долгую жизнь (в мае Дали исполнилось бы 85), долгую и — двойную. Ее явная, театрализованная сторона, изобретательно разработанная вплоть до мельчайших подробностей, блистательно срежиссированная и сыгранная, завершилась торжественным спектаклем — церемонией похорон, сценарий которых составил одну из страниц завещания Дали. Но едва опустился занавес, слагаемые этой долгой жизни поменялись местами — и на авансцене не миф, созданный самим Дали, не его «тайная жизнь», описанная в автобиографии, сотнях интервью и «Дневнике гения», а дело художника, его святое ремесло.



Мастер и время
«Я, Сальвадор Дали...»

Рассуждение

Еще в детстве я усвоил закон живописи, которому буду верен до конца моих дней.

Случилось это на уроке рисования в монастырской школе. Мы закрашивали акварельными красками простейшие геометрические фигуры. Учитель наставлял нас: «Главное — не выходить за рамки! Это вообще самое главное в живописи».

Этот учитель-монах ничего не смыслил в эстетике. Но его поучение, исполненное здравого смысла, оказалось для прилежного школяра куда полезнее божественных откровений Леонардо.

Не выходить за рамки! Вот оно, жизненное правило, которым добродетельные живописцы руководствуются в творчестве.

Есть два рода художников: одни всегда выходят за рамки, другие благоговейно чтят границы. Первых за страсть и порыв называют гениями, вторых — смиренных и терпеливых — относят к ремесленникам и только.

Не странно ли, что нарушение границ мы всегда готовы счесть признаком творческой воли, одурманенной собственной властью, немощью и смятением, а смиренное почитание границ — презираем? Но ведь это тоже проявление творческой воли, в том и состоящей, чтобы НЕ ПЕРЕЙТИ ГРАНИЦУ, НЕ ВЫЙТИ ЗА РАМКИ. Это тоже порыв, но обузданный, это тоже страсть, но не хмельная.

Долгие годы Сальвадор Дали для нас был знаменитым неизвестным художником. Его работы знали по открыткам убийственного качества, добытым на черном рынке, или по слайдам — пронзительно синим или пронзительно оранжевым — того же происхождения. А из-за трех дурно отпечатанных иллюстраций — «Осеннего каннибальства», «Предчувствия гражданской войны» и «Постоянства памяти» — шла нарасхват монография, бичующая модернизм и худшее из его порождений — сюрреалиста Дали. Полвека он в нашем искусствоведении олицетворял разложение буржуазного искусства. Дали, введший в широкий эстетический обиход термин «тухлятина», несомненно, оценил бы определение и даже, думаем, авторизовал бы его, как авторизовал прозвище «деньголюб». О прозвище мы слышаны. Алчность Дали обстоятельно бичевалась не только в упомянутой монографии, и, видимо, здесь уместен биографический экскурс.

Сестра, отец и друзья рассказывают, что Дали с ранней юности был так рассеян [а точнее говоря, сосредоточен на своем], что, спросив в трамвае цену билета и услышав «пять», давал пять песет, а не сантимов [рублей, а не копеек в пересчете на наши реалии]. Он так и не научился обращаться с деньгами ни в бедности — а бедствовать ему пришлось, — ни в богатстве. Впрочем, его богатство, вся его коллекция, не имеющая цены, и дом принадлежали жене. [Не обсуждая, была ли она его добрым ангелом или злым гением, отметим ее выдающийся коммерческий талант.] Дали, художник во всем и прежде всего в жизни, причем, по собственному признанию, художник театрального склада, лепя свою маску, обыграл в ней и свою житейскую непрактичность — и обыграл, по обыкновению, парадоксально. Он даже подписывался «Деньголюб» и однажды сделал жене такой «комплимент для печати»: «Я люблю Галю больше, чем отца, больше, чем мать, больше, чем Пикассо. И даже больше, чем деньги». Об этом нам сообщали в рубриках «Их нравы» и «Ха-ха!». Как и о том, что Дали заявился на бал в свою честь, украсив шляпу протухшей селедкой; сошел с корабля, таща на голове сорокаметровый хлеб, испеченный специально по этому случаю; собственноручно окунул в краску морскую звезду и принародно пустил ее ползать по холсту, уверяя, что собравшиеся присутствуют при рождении шедевра. В смутном пересказе дошла до нас и информация об аудиенции, данной Хачатуряну, — о танце с саблями, исполненном в чем мать родила. Балетное искусство семидесятилетнего художника впечатляло, но все горше становилось от того, что и его творчество, и его судьба — блистательный трагифарс длиною в жизнь — все определеннее становились атрибутами салонной беседы. Но беда даже не в том. Полезно знать, что делается на другом конце Европы, и знать вовремя — хотя бы для того, чтобы спустя шестьдесят лет не изобретать меховые чашки.

Отрадно, что Дали сегодня открыты страницы не только «Науки и религии», но и «Крестьянки». И прекрасно, что наконец мы видим его работы на выставке и в журнальных иллюстрациях. Но, думаемся, не менее важно услышать голос художника, уловить его интонацию, узнать, что он думал об искусстве, о художниках прошлого, о современниках, о себе и своем заочном учителе, извечном сопернике и антипode — Пикассо. Ведь лучший исследователь и комментатор творчества Дали — это он сам. Поэтому начнем с первоисточника.

Из интервью, «Дневника гения», и «Тайной жизни Сальвадора Дали»

Почему я занимаюсь искусством? Да потому что меня притягивает все бес-по-лез-ное, и чем бессмысленнее оно, тем лучше. Можно, конечно, есть, пить, делать детей, то есть осуществлять биологическую программу нормального человека. Искусство — антибиологично. И всякий, кто посвятил себя искусству, не вполне здоров, немножко не в своем уме. Он или маньяк, или параноик (как я).

Дали сумасшедший? Разве можно это утверждать ничтоже сумняшеся? Скажите лучше, что люди по большей части такие, как вы, и не такие, как я. Я не сумасшедший, я — художник.

...В наше время, когда повсеместно торжествует посредственность, все великое, все значительное, все настоящее должно плыть или в стороне, или против течения. Теперь, в эпоху духовного упадка, всякая творческая личность автоматически попадает в разряд экстравагантных чудаков, все делающих наперекор своим предшественникам.

...Сегодня, в 1951 году, для экс-сюрреалиста нет ничего пагубнее, чем заделаться мистиком — разве что освоить рисунок.

Со мной стряслось и то, и другое, причем одновременно, и оба суровых испытания я выдержал.

Я всегда знал, что смысл всякой революции состоит не в том, что она кру-

Из речи

«Пикассо и я»

Пабло Пикассо
Обложка журнала
«Минотавр», № 1. 1953



шит, а совершенно в ином, ибо тогда-то и высвобождается живая традиция, до того погребенная под наслоениями ложных традиций, под гнетом закостенелого, обюрократившегося духа.

И недаром наш писатель Эухенио Д'Орс афористично определил причину скудности и легковесности современного искусства следующим образом: «Все, что не укоренено в традиции, есть плагиат».

А дело в том, что когда традиция прерывается, художник, связанный по рукам и ногам своим мятежом, не может идти дальше, а вынужден заново делать первые шаги, цепляясь за свои зрительные впечатления — т. е. списывая!

Два мастера современной живописи ринулись на бой с академическим искусством — ведь наше время породило новый, худший из всех видов академизма, и если прежде академическое искусство еще отличала кое-какая техника, то теперь равным счетом никто не владеет ни рисунком, ни живописью. Я полагаю,

что современное искусство — это величайший крах, однако никакого другого искусства сегодня не существует, а то, которое есть, вполне созвучно нашему времени — эпохе краха.

Завтрашнее искусство произойдет из сегодняшнего: оно родится как протест против сегодняшнего академического искусства точно так же, как кубизм в свое время родился как протест против вакханалии импрессионистских ощущений, а сюрреализм стал естественной душевной реакцией на строгость кубистической формы.

А теперь слушайте хорошенько, что я вам скажу, потому что мысль моя хороша необыкновенно.

Новейшие открытия в биологии свидетельствуют, что всякую новую разновидность Природа отливает с *нетленных матриц*.

...Нетленная матрица, иначе говоря (sic!), совершенный способ письма, был найден раз и навсегда в эпоху Возрождения. Матрица нетленна, если в ней, помимо всего прочего, есть иступление, экстаз, а если нет, это академическая болванка. Эскиз в живописи может воплощаться зримо, как у Веласкеса и Вермеера (и это, должно быть, наилучший вариант), но бывает и головная разновидность иступления, как у Рафаэля.

Веласкес, Вермеер и Рафаэль отлиты с нетленных матриц, сами нетленны, и, следовательно, они анти-академики.

...Разговоры о моей живописи похожи на споры физиков о том, что такое свет — волна или частица. Дали до сих пор определяют то как волну, то как поток частиц, хотя один французский эссеист уже догадался, что Дали и частица, и волна одновременно.

Вот объяснение слитности разнородных фрагментов моего бытия.

Как указывает на то мое имя — Сальвадор *, — я призван изжить современную живопись от лени и хаоса.

Красота теперь дозволена снова — и этим (о, ирония судьбы!) мы обязаны сатанинским нападкам Пикассо на красоту.

Только что я закончил письмо Пикассо: «Благодарю тебя, Пабло! Твой иберийский гений покончил с уродством современной живописи. Не будь тебя, умеренность и аккуратность французской живописи висели б над нами как дамоклов меч еще сто лет, и наше искусство хирело бы и чахло, пока бы не добралось наконец до твоих судорог, до твоих прекраснейших нелепиц, до твоих пугал.

С первого же удара ты поразил быка чистой физиологии, а затем и другого, еще чернее первого, — быка материализма. И началась новая эпоха мистической живописи — с меня, Дали».

Моя метафизика немного тревожит и меня самого — не чревата ли и она взрывом, подобным тому, что предсказан в теории расширяющейся вселенной? Если бы землю населили 9 миллионов Пикассо, 10 миллионов Эйнштейнов, 12 миллионов Дали, планета наша распухла бы до размеров вселенной. Но не бойтесь: ИХ НЕТ.

...С Пикассо меня познакомил друг Лорки.

* Спаситель (исп.).

Увидел — и запало в душу, и через кисть пролилось на холст. Это живопись. И то же самое — любовь.

Живопись — это рукотворная цветная фотография, зримо запечатлевшая иррациональное, его тайны, его странности, утонченность и обостренность всех ощущений.

Начните с того, что выучитесь писать, как старые мастера. После можете писать, как вам заблагорассудится.

Не бойтесь совершенства. Вам его не достичь. Честно говоря, в совершенстве нет ничего хорошего.

Не старайся прикрыть нарочито небрежной живописью свою посредственность — она обнаружит себя в первом же мазке.

Вы пренебрегаете анатомией, рисунком, перспективой, всей

В величайшем волнении, так, словно я удостоился аудиенции римского папы, в назначенный час я переступил порог дома художника.

— К Вам я пришел раньше, чем в Лувр!

— И правильно сделали! — ответил Пикассо.

У меня была с собою небольшая, тщательно упакованная картина — «Девушка из Фигераса». Четверть часа, не меньше, Пикассо молча разглядывал ее. Потом мы поднялись к нему в мастерскую и два часа он показывал мне свои работы: вытаскивал громадные холсты, расставлял их передо мной — еще, еще и еще. И, выставляя очередную картину, всякий раз бросал на меня такой яростный, живой и умный взгляд, что я невольно содрогался. И я в свой черед не произнес ни слова. Но, спускаясь по лестнице, мы вдруг переглянулись. Пикассо спросил меня одними глазами:

— Уловил суть?

И я, тоже глазами, ответил:

— Суть уловил.

Пикассо никогда не хватало времени на живопись, и он только наметил то, что будут разрабатывать годы и годы. В Пикассо заключено все, что должно было случиться в нашем веке с живописью. И оттого он торопился, набрасывал только первый черновик. Как-то он сказал мне, что в «Гернике» хотел бы прорисовать на конской шее все волоски — так, чтобы зритель ощутил запах конского пота, но не успел. Другие дорисуют. А еще, помню, заметил: «Здесь нужен синий цвет, но у меня не было синей краски, и я писал тем, что попало под руку — красным, а после выправлял положение дополнительными цветами, пока не добился ощущения синевы.

Пикассо — полюс, противоположный Рафаэлю. Он столь же велик, но проклят. Проклят, раз обречен на плагиат, как всякий, кто восстает против традиции, крушит ее и топчет — недаром на всех его вещах лежит отблеск рабской ярости. Раб, он влечет свои цепи. Все гнетет его. Пикассо тщится освободиться от цепей, но его гнетет и рисунок, и цвет, и композиция, и перспектива, все. И вместо того чтобы искать опору в недавнем прошлом, из которого он родом, вместо того чтобы припасть к традиции — живой крови реальности, он перебирает воспоминания о зрительных впечатлениях и получается плагиат: то он списывает с этрусских ваз, то у Тулуз-Лотрека, то копирует африканские маски, то Энгра. Вот она, нищета революции. Верно замечено: «Чем яростнее бьешься за обновление, тем неизбежнее топчешься на месте».

Испания — страна самого дурного в мире вкуса. При общем засилье кича онаставляет самые высокие его образцы. Испания способна рождать таких гениев, как Гауди, как Пикассо. Или произвести на свет ну хотя бы эту безделушку, до того жуткую, что она даже хороша. И потому я считаю, что дурной вкус плодотворен. Хороший же — которым наделены французы — бесплоден. Пикассо — образец дурного вкуса. И Дали, ваш покорный слуга. Конечно, есть Веласкес, чей вкус так безупречен, что искупает все наши промахи.

математикой живописи и колористикой, так позволяло нам напомнить, что это скорее признаки лени, а не гениальности.

Ленивых шедевров не бывает.

Блаженны имитаторы — им достанутся наши изъяны.

Я, Сальвадор Дали, приверженец святейшей римско-католической церкви, монархист по духу и человек, отрешенный от политики, возвещаю вам, ликуя и робея, что все искания нынешней творческой молодежи пронизывает единый порыв: стать противовесом буржуазной культуре. Величайшие и глубочайшие культурные революции обходились без баррикад и боев и захватывали исключительно сферу духа: дух насильственно изменял и время, и пространство — через посредство раскопов, которые по сути своей антиподы баррикад. Именно это произошло

Рассуждая об экстравагантных выходах современных художников, критик заметил: «Они ведь и птиц могут засадить в аквариум». И тем самым расписался в недостатке воображения — ведь недавно Андре Бретон в каталоге выставки Арпа (изобретателя усов без конца и края) сообщил нам, что нигде птице не поется так дивно, как на дне аквариума.

Современная живопись замечательна тем, что становится искусством без посредников и экивоков и, не раздумывая, подобно народному искусству, выходит за рамки здравого смысла.

Мы, например, не уверены, что лицо — самое подходящее место для носа. По мне он лучше смотрится на диванном валике (что, впрочем, не препятствует ему качаться на струйке дыма, как на веревочке).

Смею заверить уже упомянутого критика, что обезглавленное тело живет своей естественной и полной жизнью, что трупы — чистенькие, без синяков и ссадин — имеют обыкновение предаваться отдохновению под сенью истекающих кровью деревьев или, нагие, возлежат на щетине мраморных колен, не ведая страха смерти.

Мне, видимо, придется напомнить ему, что жизнь существ, населяющих холст живописца или мир стиха, подчинена иным законам, что их жизнь отлична от

свое время этим искусством, нас уже и в малой мере не волновали.

Да, искусство отражения одарило нас бесконечным разнообразием форм и оттенков, недоступных сущностью искусству. Мастера отражения, несомненно, обогатили сокровищницу искусства.

Самый жалкий ландшафт они напита-ли светом, но — переусердствовали, и свет потек, журча восхитительную, уны-лую мелодию.

Оставим же, наконец, в покое этот теоретический хлам — достояние старьевщика. Проблема ясна, как день. Я же с удовольствием повторю вслед за Озанфаном его изыщное и логичное рассуждение: «Рояль на вас нет!»

Рояль — инструмент, требующий ред-костной собранности. Здесь способ твор-чества держит в узде творенье, и оттого музыка однородна. Без этой власти средств, знающей ограниченность своих возможностей, музыка сотворялась бы КАК БОГ НА ДУШУ ПОЛОЖИТ.

Морис Рейналь писал: «Не только Ангел Истины осеняет искусство — рядом реет Гений Абсурда». Нелепица, бред, абсурд, как вы знаете, напрочь лишены здравого смысла. И прекрасно. И нечего ломиться в открытую дверь. Лучше спро-сим себя: «Что безнадежнее здравого смысла?» Итак, абсурд лишен здравого смысла, а жизнь личности всегда проти-

в XIV веке, и оттого величайшая из культурных революций по праву зовется Возрождением.

Свою книгу «Пятьдесят секретов магического искусства» я начал так: «Ван Гог отрезал себе ухо. Прочти эту книгу, прежде чем сделать то же самое».

От Веласкеса я узнал о свете, бликах и зеркалах куда больше, чем мог бы узнать из сотен увесистых научных книг. Его полотна — это россыпь точных, выверенных решений.

Я — орудие труда в руках Мастера, знающего ремесло до тонкостей, до глубин. Не зря же Мастер веками не выпускал его из рук — и оттого так чисто сработано, так крепко сделано.

Меня зовут Сальвадором — Спасителем — в знак того, что во времена угрожающей техники и процветания посредственности,

Сей благой и несомненно искренний порыв остается порывом, а не доказательством. И если в философии истиной считается то, что повсеместно принято за истину, мы вправе определить абсурд как сокровищницу исключительно личностных истин.

Вот они, новые границы живописи.

Стоило вещи освободиться от навязанных функций и выявить свою внутреннюю суть, как оказалось, что она способна таинственно исчезать из реального мира и обретать иное, не отягченное плотью, существование. То миг высшей свободы — всякая вещь обретает право решать, куда падет ее тень, а мы, вверившись автоматизму, ловим ее очертания в лиловой ночи зрачка.

Мы давно пересекли границы нового динамизма и научились противиться власти природных значений, расшатанных было каркас нашего здания. Во главу угла снова встала Реальность, правда, прошедшая кубистическую муштру, но все же осязаемая и, конечно, не столь вещественная, как дохлый бык, запечатленный Рембрандтом. Но попытки мыслить сюрреалистическими категориями чреватые, как всякая романтическая авантюра. Здесь легко сбиться с пути, скользнуть по поверхности или занырнуть на глубину, и мы бредем наугад, повинувшись несусветным порывам. Но, может быть, поначалу стрелка компаса верно вела нас? И мы напрасно отказались от поводыря? Ведь он мог указать нам тропинку, пригодную для всех, лишенную своего лица, — разве это не подспорье?

Бретон писал: «Всем своим существом я чувствую, а разумом знаю, что сверх-реальность слита с реальностью — она не парит «над» и не стелется «под». И мало того: кувшин — это вода, а вода — это кувшин, они перетекают друг в друга, как сообщающиеся сосуды. Я отвергаю всякую попытку, рассчитанную на то, чтобы отделить мысль от бытия или, напротив, отдать жизнь под опеку разуму. То, что утаишь, стоит столько же, сколько найденное. А то, что утаишь от себя, найдут другие.

1928

Ганс Арп
Доски с яйцами. 1922

Фотография — свободное творчество духа

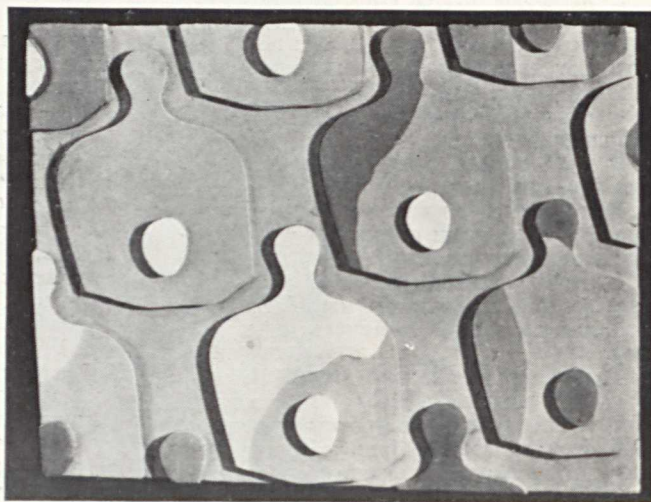
Фотоаппаратик — кристальная объек-тивность. Беспристрастный хрусталик. Стеклышко подлинной поэзии.

Руке человека больше не надо вме-шиваться. Ее заменит уточненная гармо-ния физики и химии. Чувствительная пластинка уловит самые нежные оттенки.

А поэтический труд этого механизма радостен оттого, что сам он так точен и совершенен — ни одной лишней детали!

Легкое смещение, едва уловимый на-клон, верно угаданное расстояние — и вот, повинувшись теплым кончикам пальцев и

Из статьи «Новые границы живописи»



той, что влачат земные создания. Что физиология живописных и поэтических образов не схожа с физиологией живых существ и законы кровообращения ни в поэзии, ни в живописи не действуют. Что гармония линий и красок, сотворивших образ чудовища, мешает монстру внушать ужас. Что безголовое тело в искусстве, будь то живопись или поэзия, — это не расчлененный труп как таковой.

Творцов и имитаторов-побирушек всегда разделяет пропасть — так как же им, бедолагам, не искать официального покровительства Академии, как не польститься на штампы, отброшенные истинными художниками за непригодностью? Понятно, что к тому времени, как Академия наконец разглядела и принялась пылко пестовать искусство отражения, мы — художники — ушли так далеко вперед, что даже серьезные проблемы, поставленные в

востонт общественному бытию. И тем не менее разделить их сложно, ибо жизнь индивида — при мудром устройстве — вливается в общественную жизнь. Но если политическая деятельность требует осмотрительности и благоразумия, то искусство не приемлет этих качеств ни под каким видом — здесь они всегда свидетельствуют о творческой несостоятельности.

Давать определения — рискованное дело. И охарактеризовав абсурд как «нечто, лишенное здравого смысла», автор толкового словаря попал впросак. Ведь абсурд — это скопище индивидуальных воззрений, отринутых здравым смыслом, ускользнувших из-под его неусыпного контроля. Правда, нашлись психологи, которые и в абсурде углядели следы здравого смысла. Им всегда хочется одного — навести позолоту и все что ни есть затолкать в мешок здравомыслия.

которые нам выпала честь претерпевать, я призван спасти искусство от пустоты. Только в прошлом я вижу гениев, подобных Рафаэлю, — они представляются мне богами. Сегодня, может быть, только я один понимаю, почему никому и никогда не удастся их превзойти. И все-таки я предпочел бы жить в другое время — когда не было такой нужды спасать искусство. Но, глядя по сторонам, в тысячный раз убеждаюсь, что сколько бы ни было вокруг меня величайших умов (а они есть), ни за что не согласился бы я ни с кем поменяться местами. Проницательный читатель, наверное, уже догадался, что скромность не числится в списке моих добродетелей.

Не старайся идти в ногу с современностью — от своего времени не убежишь. Все мы — увь! — поневоле современны, что бы ни вытворяли.

Сальвадор Дали
Царственный памятник
девошке-женщине. 1929



Все, что придумали мы, сюрреалисты, уже есть у Рафаэля. Все наши открытия — крохотная, почти неприметная находка великого художника, сознательно найденная частица его тайных и явных откровений. Но в Рафаэле все так цельно, так едино и целостно, что мы не видим эту частицу отдельно.

Абстракционизм мертв. Я давно предсказал, что его сменит новое фигуративное искусство, и появился поп-арт, имитирующий фотографию. Мне легко предвидеть такие перемены, ибо сам я иду лет на пятьдесят вперед.

Что до меня, то, будучи органически не способен выучить алфавит и не зная его по сию пору, я, если нужно найти что-нибудь в словаре, беру его, открываю наугад и, естественно,

никелированной пружинке, из чистого, хрустального, объективного стеклышка выпархивает тридцать шесть новых, исполненных духовности взглядов на мир и сорок импульсов вдохновения.

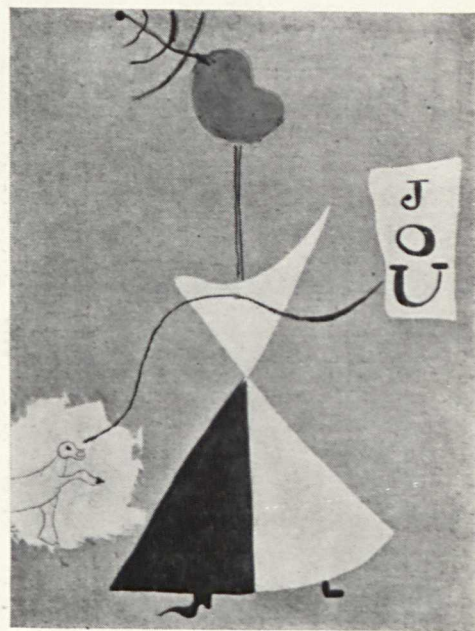
Рука не вмешивается — и дух упирается неприкосновенностью: не оскверненное грубыми касаниями пальцев, вдохновение забывает ремесленные навыки и доверяется отныне только бессознательной математике механизма.

Новый способ свободного творчества духа — фотография — расставит все точки над *i* в поэтическом производстве.

Доверимся же новым полетам воображения и примем как должное очевидные смещения пространства и масштабов. Вымысел всегда банален. А чудо совершается с той же непреложной точностью, что и банковские операции. Дух — особое дело.

Порадуемся же чуду, совершенному в мгновение ока: раскроем глаза и будем, схватывая на лету, учиться истинному видению. С закрытыми глазами

Жоан Миро
Женщина с газетой
1925



мир воспринимается антипоэтически. Анри Руссо видел лучше импрессионистов. Они же смотрели, полужакрыв глаза, улавливая лишь музыку объективного мира, — одна музыка могла просочиться сквозь их полусмеженные веки.

Иное дело Вермеер Делфтский. Это поразительный образец предельно честного видения (хотя и Вермееру случалось соблазняться игрой света). И все ж таки он, новоявленный святой Антоний, с истинно фотографическим вдохновением, смиренно, страстно и робко, почти неукоснительно соблюдал неприкосновенность всего, что запечатлевал на холсте.

Умение видеть — это новая система единиц измерения духовных пространств. Умение видеть родственно изобретению, открытию. А есть ли более важное открытие, чем этот дистиллированный, анестезирующий взор, чем этот пристальный

утыкаюсь в нужное слово. Алфавитным порядком я никогда не интересовался хотя бы по той причине, что всегда обретался вне его.

Посетив Зигмунда Фрейда, в ту пору лондонского изгнанника, отмеченного уже печатью смерти, но заставившей себя ждать, я совершенно отчетливо осознал, сколь многое в европейской культуре связано с ним и уйдет вместе с ним. Фрейд сказал мне: «У классиков я нищу подсознание, у сюрреалистов — сознание». То был приговор сюрреализму, если сводить его к догме, доктрине, секте, «изму».

Пора кончать с автоматическим письмом, нужен стиль; пора кончать с нигилизмом, нужна техника; нужна вера, а не скептицизм; отбор, а не мешанина; личность, индивидуальность, а не «все как один», не коллектив; и еще нужна иерархия. Не экс-

Сальвадор Дали
Гобелен «Женщины-
цветы»

Сальвадор Дали
Непреодолимая память

Сальвадор Дали
Гобелен «Аргус»



На стр. 45

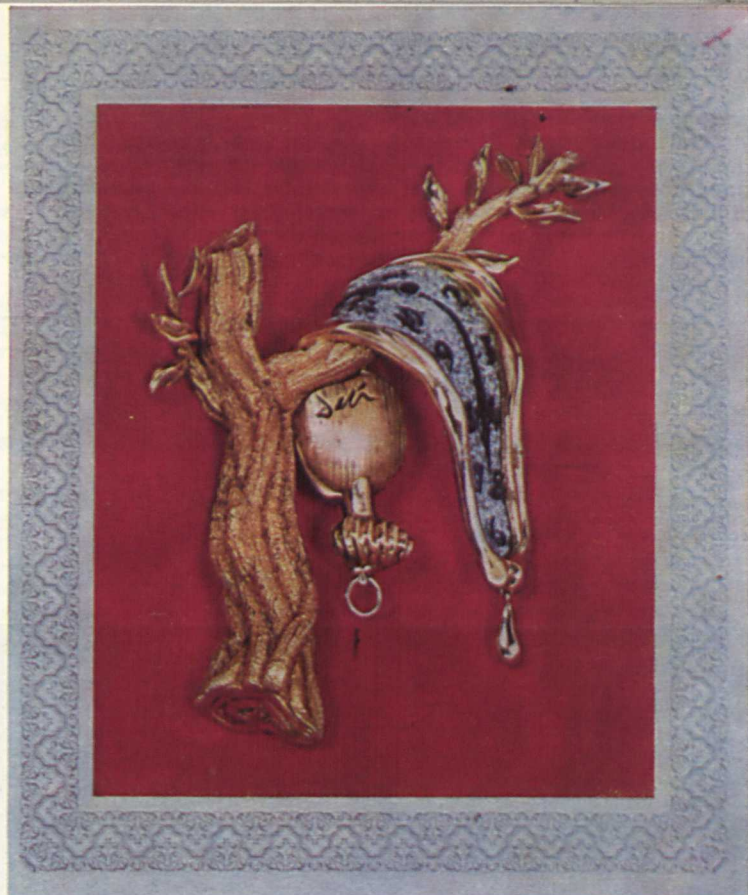
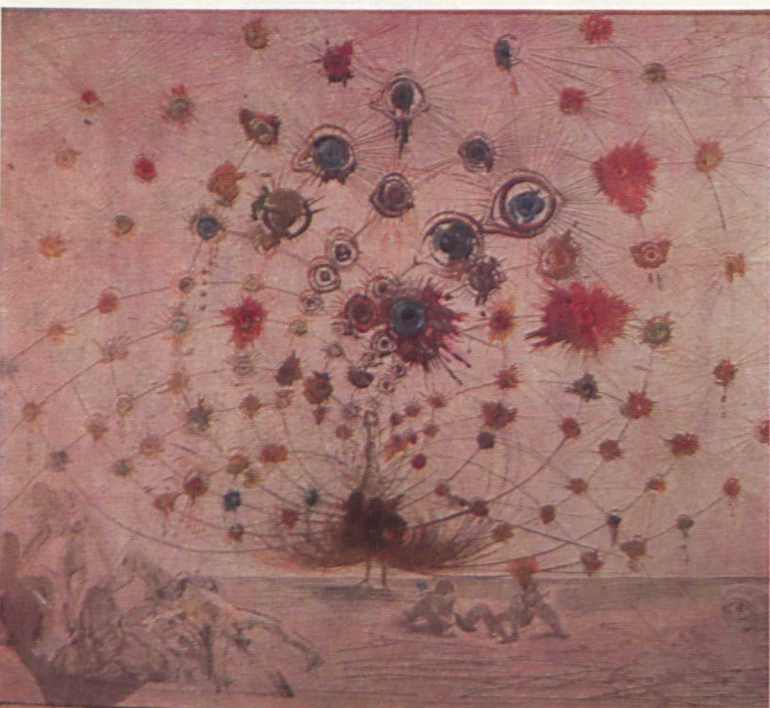
Сальвадор Дали
Воскрешение во плоти
1940—1945

На стр. 46, 47

Сальвадор Дали
Роспись крышки рояля
«Ангел Моцарта».

Сальвадор Дали
Гобелен «Тавромахия»

Сальвадор Дали
Ювелирные украшения



глаз, глядящий на мир без посредников и защитников — без ресниц и цейсов-ских стекол, не сквозь розовую пелену конъюнктивита, а прямо?

И пока живопись топчется на месте, плутая среди проб и ошибок, фотоаппарат открывает новые пути. Фотография отпускает на волю воображение — и оно осваивает новые формы и предметы, которые на холсте остаются только знаками, только символами.

Глазок объектива обласкает мертвенную белизну умывальника, погрузится в тягучую дрему аквариума, доберется до мозга ломких костей электроприбора. Магия фотоаппарата запредельно точна. А в живописи иначе, и если тебе вздумалось изобразить, например, медузу, придется, хочешь ты того или нет, нарисовать гитару или арлекина, играющего на дудочке.

О фантазия фотографии! Она удачливее и проворнее мутных потоков подсознания.

Стоит чуть изменить масштаб — и возникают необычайные ассоциации, и открывается поразительное сходство, о котором и не подозревал, которого быть не может.

Попробуйте различить на фотографии четкий портрет орхидеи и разинутую тигриную пасть — вы ощутите их потаенное единство и залюбуется игрой солнечных бликов в архитектурном убранстве гортани.

О фотография, ты ловишь неуловимую, ускользающую поэзию!

Огромный, чистый коровий глаз сферически преломляет крохотный светлый пейзаж в духе постконструктивизма — он точен до еле заметного белого пятнышка, самого маленького из светящихся облачков.

С каким блеском рекламный фотоплакат подает новоиспеченный предмет!

И только что сработанный механизм, свежий, как роза, дарит нерастраченное тепло своего металла весеннему эфиру фотографии.

О фотография — свободное творчество духа!
1927 г.

Вступление и перевод с испанского, каталанского, английского и французского Н. МАЛИНОВСКОЙ.
«Рассуждение» и «Новые границы живописи» переведены с каталанского совместно с Т. ПИГАРЕВОЙ.

перимент нужен, а Традиция. Не торжество Революции, не торжество Реакции, а Возрождение.

Что касается живописи, то цель у меня одна: как можно точнее запечатлеть конкретные образы Иррационального.

Когда я приехал в Париж, мы вместе с Миро намеревались нанести живописи смертельный удар. И что же? Не я, а живопись едва не погубила меня, я же отдал жизнь, чтобы спасти ее: всю технику, сколько ни есть ее на свете, я употребил, чтобы возродить живопись.

Я все сильнее проникался сознанием значительности глаза — вот истинное чудо! Засыпая, закрыв глаза, я вглядывался собственными глазами — из глубины зрачков — в собственные глаза и потихоньку прозревал устройство этих живых мягких фото-

аппаратов, которые снимали не внешний мир, а глыбы моих мыслей, и не только моих — самых разных человеческих мыслей.

И вы хотите, чтобы мои друзья, недруги и прочие смертные понимали значение образов, запечатленных мною на полотне, когда я сам, я, сотворивший их, ничего в них не понимаю!

Действительно, сам я, когда пишу, не понимаю, какой смысл заключен в моей картине. Не подумайте, однако, что она лишена смысла. Просто он так глубок, так сложен, ненарочит и прихотлив, что ускользает от обычного логического восприятия.

Пейзаж — это состояние души.

Природа подражает художнику. Бредовый ландшафт мыса Креус изо всех сил старается походить на пейзажи Дали.







Страница коллекционера Была ли афиша в России?

Елена Бархатова

Была ли афиша в России? Коллекция Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина позволяет ответить на этот вопрос.

В 1895 году в Петербурге состоялась Первая всероссийская выставка печатного дела, призванная, с одной стороны, рассказать об истории книгопечатания в стране, а с другой — продемонстрировать состояние современного издательского дела. Наряду с разделом «печатаемое произведение», «граверное дело», «переплетное дело» и т. п. был организован специальный раздел «литография и металлография», где широко экспонировались афиши и плакаты, отпечатанные, например, в типографии Р. Голике. В Петербурге и хромолитографии Н. И. Маца в Вильне. Под термином «образцы литографических работ» плакаты выставляли и картографическое заведение А. Ильина, и фототинография С. Кульженко из Киева, и многие другие заведения, а в одной из зал выставок были размещены афиши из коллекции Дирекции императорских театров¹. Все это с несомненностью свидетельствовало о том, что проблемы плакатного жанра вставали на повестку дня русской художественной жизни. Однако как на всероссийской выставке 1895 года, так и на регулярно проводившихся в России с 1909 года выставках Главного управления по делам печати, где были значительные разделы плакатов, они демонстрировались, как справедливо отмечали современники², в качестве произведений типографского искусства, как достижения отечественной полиграфии. И поэтому очевидно, что проблема плаката как особого вида искусства впервые была поставлена лишь в 1897 году, когда в Петербурге по инициативе Общества поощрения художественных организаций Международная выставка художественных афиш, на которой благодаря частным коллекциям и содействию посланников иностранных государств демонстрировалось более 700 работ из 13 стран мира³.

Отмечая, что «русские впервые участвуют в этого рода художественном состязании»⁴, рецензенты начали с разяснения вопросов терминологии, справедливо подчеркивая, что «у нас под «афишей» до сих пор принято разуметь театральное объявление. На Западе — афиша играет самую разнообразную роль»⁵. Внушая читателям, что «предмет промышленной отрасли, исполненный художественно, с любовью и вкусом, дает больше нищ эстетическому чувству... чем бесконечное повторение манерных закатов»⁶, критики сокрушались, что в России еще не до конца осознана роль этого «полунискусства или искусства, вполне приносившего к практическим, коммерческим целям».

Восхищаясь красочными работами Ж. Шере, А. Мухи, Г. Стейлена, современники обращали внимание на то, что преобладали на выставке торговый рекламой плакат, прославляющий вино и велосипеды, шоколад и садовые удобрения. Однако в русском отделе, состоящем, согласно каталогу, из 31 работы, демонстрировалась лишь зрелищная реклама, а коммерческих плакатов, подобных западным, не было вообще. Это объяснялось как отсутствием традиций, так и изданным существовавшим в русской художественной среде, в отличие от европейской, неприятием «низкого», «рыночного» мира торговли и промышленности.

Представ в качестве национальной школы, русский отдел демонстрировал прежде всего образцы зрелищной рекламы, причём данной в ретроспективе. При этом с радостью было обнаружено, что на примере плаката 1844 года «Листок для светских людей» русская школа имеет прекрасные истоки, высокий профессиональный уровень в прошлом. Образцы же современной афиши, посвященной костюмированным балам, народным гуляньям и т. п., вызвали критику.

Как одну из причин низкого качества русских плакатов критики называли несовершенство типографских средств, так как «печатание несовершенными красками находится у нас в зачаточном состоянии». Однако, несмотря на это справедливое признание, русские на выставке продемонстрировали своеобразный «литографский фокус», напечатав 15 экземпляров огромного, высотой свыше 3 м, рекламного плаката С. Соломко в цельных листах, без складки. Всею же этот плакат, композиция которого была повторена на обложках каталога, был выпущен в 150 экземплярах. Признанный «гвоздем» выставки, он своими неорусскими тенденциями существенно противостоял плакату И. Порфирова, тоже созданному для рекламы международной выставки и явно тяготеющему к общему языку и художественным приемам европейских мастеров.

Оценивая в целом итоги экспозиции 1897 года, следует подчеркнуть, что она открыла горизонты русскому плакату и сыграла определяющую роль как в обретении им национального своеобразия, так и в общей ориентации плакатной графики на современный европейский язык.

После петербургской выставки 1897 года в декабре 1898 года в Москве, в помещении Строгановского художественно-промышленного училища открывается еще одна Международная выставка художественных афиш. Ее устроителем был крупнейший издатель И. Кнебель, который сыграл большую роль в деле развития в России художественной полиграфии, культуры книгоиздания.

Плакат соседствовал с книгой и на выставке, организованной в декабре 1911 года при Всероссийском съезде художников, свидетельствуя о стабильном подходе к нему как одной из отраслей полиграфического. Важно подчеркнуть появление на выставке утверждающего себя коммерческо-рекламного плаката: работ И. Билибина для пароходного общества «Кавказ и Меркурий» и пиво-медоваренного завода «Бавария», Е. Росинский — для рекламы пудры Брокер «Лебяжий пух», А. Ансита — для фирмы Сиу «Наши какао», Н. Самокиша — для Коломязских скачек, Г. Пашкова — для плавающей выставки русских товаров. Большинство работ были выполнены мастерами «Мира искусства» — К. Сомовым, Л. Бакстом, Е. Лансере, И. Билибиным, С. Чехониным и т. д., и они позволяли увидеть уже характерные особенности национальной школы плаката в России. И если несомненным достижением этой школы были выставленные здесь афиша В. Серова для Русского балета в Париже или плакат М. Врубеля к «Выставке произведений 36 художников», то ее лицо определялось общей спецификой мирискуснической графики, с присущим ей преобладанием линейно-графического начала и декоративизмом в трактовке цвета, «стильностью» и ретроспективной устремленностью.

Характерно, однако, что понятие «национальной школы» современники связывали прежде всего с достижениями мастеров «Мира искусства» в области книжной графики, а не плаката. Основной недостаток русского плаката виделся в близости его художественного языка к книге.

Конечно, плакаты Билибина и оформленные им сказки близки, так же как плакаты и книги Лансере или Чехонина. Можно, конечно, трактовать эту близость как недостаток, а можно видеть в этом, что гораздо справедливее, характерную особенность именно русской школы плаката, развитую

которой на рубеже веков сонало с развитием многих «прикладных» видов и жанров изобразительного искусства, с появлением новых проблем во взаимоотношениях искусства и потребителя, с рождением массовой художественной культуры.

Это ощущали и современники — недаром, характеризуюя следующую по времени экспозицию плакатов, организованную в сентябре 1913 года в Москве, в галерее Лемерсье, один из рецензентов писал, что она «интересна как симптом развивающейся у нас любви к художественности нашего быта». Но прочно установившейся в России традиции соединять плакаты с какой-либо продукцией книжного толка, они сопоставляли на этот раз с книжными знаками, хотя их противоположность справедливо отмечали критики: «Насколько плакат есть «все — всем», настолько экслибрис означает «мое — мне». Работы берлинских, дрезденских и мюнхенских художников особого впечатления на русскую публику не произвели, хотя отмечался тот положительный факт, что именно в Германии начал культивироваться важный жанр торгового, коммерческого плаката. Некий парадокс заключался в том, что русский плакат, который, по общему мнению критики, «за последние годы сделал серьезные успехи», был представлен полутора десятками «бедных» работ, среди которых удостоились похвалы лишь работы Бакста.

Тем не менее эта выставка чрезвычайно важна для времени, ибо обнаружила серьезную заинтересованность в искусстве плаката русского общества. Не случайно газеты свидетельствуют, что ее «с необычайным вниманием изучали владельцы торговых и промышленных предприятий». Не случайно критики занялись осмыслением социального феномена плаката, в котором подчеркивали его демократическую природу, предназначенность для самых широких масс, а также наличие тесной связи в плакате между искусством и экономической жизнью страны. Но, единодушно сходясь в признании актуального плаката в общественной жизни, критики расходились в оценке его эстетической роли. Некоторые из них убеждали читателей, что, будучи призван удовлетворять «не только среднему, но и неразвитому вкусу», плакат «не может не быть великим опущением искусства». Наиболее же дальновидные считали, что у плаката особый язык, что его «настоящее оружие — гротеск, доведенный до последней простоты и силы контурного и красочного напряжения»⁷. Современники справедливо указывали и на то, что «искусство модерна не прошло бесследно для плаката. Вернее даже — с этим искусством и началось расцвет плаката».

Таким образом, современники начинали понимать, что в плакате, соединяющем воедино экономику, социологию, политическую, под эгидой искусства кроется своеобразная «формула стиля», которая характерна для эпохи. И русский рекламный плакат, начинавший активно утверждаться на рубеже веков, очень активно эту формулу выражал, что необходимо признать во внимание, говоря о стилистических факторах дореволюционной художественной культуры.

¹ Каталог Первой всероссийской выставки печатного дела. СПб., 1895, с. 30.

² БОЧАРОВ Ю. Искусство плаката. — Раннее утро, 1913, 10 сентября.

³ Международная выставка художественных афиш. Каталог. Сост. П. Марсеру. СПб., 1897.

⁴ Международная выставка художественных афиш. — Вестник графического дела, 1897, № 24, с. 247.

⁵ Н. Д. Выставка художественных афиш. — Театр и искусство, 1897, № 48, с. 886.

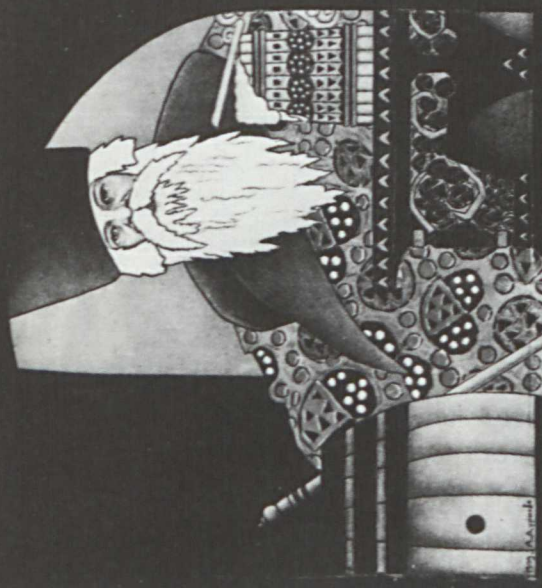
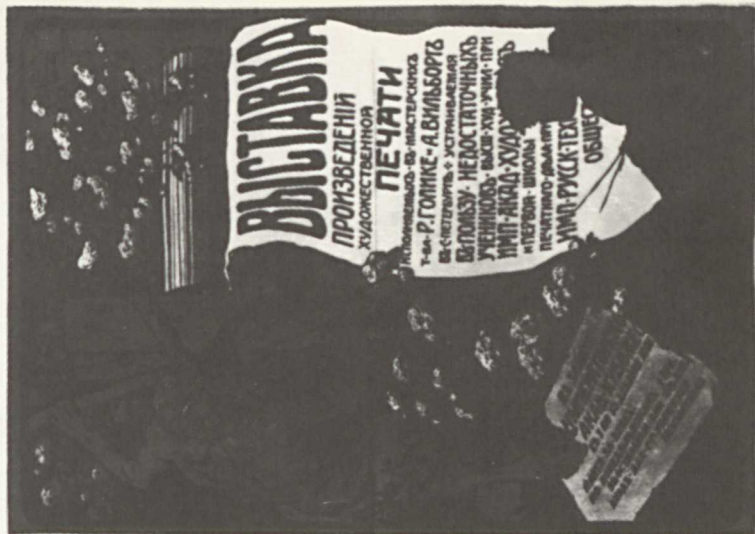
⁶ К. С. Международная выставка художественных афиш. — Живописное обозрение, 1897, № 51, с. 908.

⁷ В. С. Карпович, член Общества архитекторов-художников, выступил на докладе «О сохранении художественного облика городов» на Съезде русских зодчих в январе 1911 г. (Петербургская газета, 1911, 11 января)



ТЕАТРЪ
МИНИАТЮРЪ
ПРОЩАЯ 18.

ОПЕРЕЖАЮЩАЯ ПРОГРАММА.
КУНЦЕВА АННОГРАФА



МЕЖДУНАРОДНАЯ
ВЫСТАВКА
ПРИВОВАРЕНИЯ
ХМЕЛЕВОДСТВА, ПРОЧИХ
СООТВЕТСТВУЮЩИХ КУЛЬТУР
И МАШИНОСТРОЕНИЯ,
КОННОГРАДСКИЙ МАНЕЖЪ

ИЮНЬ — ИЮЛЬ 1909. 6
С ПЕТЕРБУРГА.



Декоративное Искусство СССР

И. о. главного редактора С. Б. Базазьянц

Редакционная коллегия

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.
Мадий И. А.
Мисько Е. П.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Садынов Т. С.
Славина Н. П.
Стернин Г. Ю.
Толстой В. П.
Филатов В. А.
Церетели З. К.

Зав. отделом редакции
Главный художник
Ответственный секретарь

Зав. отд. редакции
Давыдова Н. И.
Невлер Л. И.
Сафарова А. Д.
Тарханов А. Ю.
Уварова И. П.

Художники номера
Худ.-техн. редактор
Корректор
Фотомонтажи
Фотохудожник
Фотографы:
Капустин Г.
Рошняк М.
Игращенко Г. П.
Шорсткина И. А.
Холин В. Н.
Шахов В. С.
Кизевальтер Г.
Евстигнеев В. М.
Онанов С. И.
Тарханов Н.
Тархан-Моурави М.
Шумов А.

Издательство
«Советский художник»
125319, ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции:
103009 Москва, К-9
ул. Горького 9,
Тел.: 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 9.03.89 г.
Подписано в печать 15.04.89 г.
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 6
Учетно-издательских листов 9,734
Тираж 35 000. Заказ 5137.
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
129243, Москва
Мало-Московская, 24

Во всех случаях полиграфичес-
кого брака в экземплярах
журнала обращайтесь в типо-
графию № 5.

Всеми вопросами подписки и
доставки журнала занимаются
местные и областные отделения
«Союзпечати»

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры.

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 5 (378). 1989
Основан в декабре 1957 года

В номере:

1 *Метаморфозы*

На аллеях Центрального парка

2 *Конференции, симпозиумы, встречи*

Керамический оазис

Стекольная олимпиада

8 *Новые работы*

Музей Маяковского

10 *Точки над «и»*

Подлинная история «Девушки с веслом»

13 *Мемориал*

Атрофия гражданского чувства
Вишера. Бутырская тюрьма
Каким не должен быть памятник.
(Интервью с Андреем Синявским)

19 *Мнения, суждения, споры*

Что такое социалистический реализм?

21—28 *Ракурс*

Трагические каникулы

30 *Этнос, история, культура*

О «нравственной воле» нации

34 *Секреты мастерства*

Камперезы села Газган

36 *Газета «ДИ»*37 *Вернисаж*

Стена памяти
Дмитрий Крымов — художник нетеатра
Еще раз о Крымове

40 *Мастер и время*

«Я, Сальвадор Дали...»

48 *Страница коллекционера*

Была ли афиша в России?

Вильям Мейланд

Людмила Казакова

Александр Шумов

Юрий Маркин
Варлам Шаламов

Абрам Терц

Авдотья Смирнова

Владимир Соловьев
Лев Гумилев

Додо Назилов

Дмитрий Крымов
Елена Луцкая
Ирина Уварова

Елена Бархатова